



الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

البُنيويّة الشّكليّة ما بين التّنظير والتّلقّي في النّقد العربيّ المعاصر
رسالة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في النّقد والبلاغة

إعداد الطّالبة:

ليال سعيد أبو العزّ

إشراف:

الأستاذ الدّكتور غسان السيّد

٢٠٢١ م

إهداء

هناك حلم يراودني منذ الصغر...
هناك شعلة من نور وأمل وقوة خفية تدفعني نحو الأمام...
نحو موارد الحقيقة.. نحو لُجَج المعرفة.. نحو لذّة النجاح
فليكن هذا الإنجاز العلمي أولى ثمرات تلك الشعلة المتوهّجة في أعماقي.

شكر وتقدير

أستاذي المُشرف الأستاذ الدكتور غسان السَّيِّد:

كنتَ الأبَ العلمي والروحي، القدوة الحسنة، المنهل في النقد والأدب والثقافة، صاحب القلم النقدي الموشى بعبق ثقافتين وفكر جيلين، لك مني كلُّ الحب والتقدير والامتنان لجهودك المبذولة في تقويم هذا البحث، وإصلاح عثراته، ورأب صدوعه، وتوجيهه الوجهة الصحيحة.

أقدم لك جزيل الشكر والثناء، وأنا على يقينٍ أن أبجدية الشكر كلها لا تُوفِّيك حقَّك، وفضلك، وصبرك.

الأساتذة أعضاء لجنة الحكم:

أساتذتي الأفاضل كان لي شرف التلمذة على أيديكم، وحضور جلساتكم العلمية والنقدية وندواتكم الثقافية، فكان ذلك حافزاً لنجاحي وتفوقي، ودافعاً للاقتداء بكم في طلب العلم والمعرفة.

وازددت اليوم فخراً وفرحاً بأن ارتضيتم تحكيم هذا البحث، وتفضّلتُم عليّ بتصويب أخطائه حتى يخرج بحثاً تليق به رتبة العلمية والأصالة والدقة المنهجية.

فهرس المحتويات

١	إهداء:
٢	شكر وتقدير
٣	فهرس المحتويات
٧	ثبت المصطلحات
١١	الملخص
١٢	الجزء التمهيدى:
١٣	١-المقدمة
١٤	٢-إشكالية البحث
١٤	٣-التساؤلات
١٥	٤-الهدف
١٥	٥-الأهمية
١٦	٦-مسوغات البحث
١٦	٧-حدود البحث
١٧	٨-دراسات سابقة
١٧	٩-منهج البحث
١٨	١٠-مكونات البحث
٢٠	الجزء الأول التئيرى:
٢١	١- الفصل الأول: التعريف بالبنوية وأصولها المعرفية:
٢٣	المبحث الأول: البنوية لغة واصطلاحاً:
٢٧	المبحث الثانى: نشأة البنوية وأصولها المعرفية:
٢٩	١- لسانيات فردينان دي سوسير:
٣٠	١-١- المنهج الوصفى التزامنى (Synchronic):
٣١	٢-١- تحديد موضوع اللسانيات:
٣١	٣-١- مفهوما الوظيفة (Function) والعلاقة (relation):
٣٢	٤-١- ثنائية اللغة (Language) والكلام (Parole):
٣٣	٥-١- ثنائية الفونولوجيا (Phonology)، والفونتيك (Phonetics):

- ٦-١ - ثنائية الدال (Signifier)، والمدلول (Signified): ٣٣
- ٧-١ - ثنائية العلاقات السياقية (Syntagmatic)، والترابطية (Paradigmatic): ٣٤
- ٨-١ - ثنائية الشكل (Form) والمادة (Substance): ٣٤
- ٩-١ - تنبؤ سوسير بولادة السيميائية (Semiotics): ٣٥
- ٢- الشكلائية الروسية: ٣٥
- ١-٢ - استقلال علم الأدب: ٣٦
- ١-٢ - مفهوم الشعرية (Poetics): ٣٧
- ٣-٢ - مفهوم الشكل: ٣٨
- ٤-٢ - وحدة العمل الفني العضوية: ٣٩
- ٥-٢ - مفهوم النسق (System) والعنصر المهيمن (dominant element): ٤٠
- ٦-٢ - المتن والمبنى: ٤٠
- ٣- حلقة براغ اللغوية: ٤١
- ١-٣ - المنظور البنوي والوظيفي للغة: ٤٢
- ٢-٣ - المستوى الجمالي والسيميوطيقي للأدب: ٤٣
- ٣-٣ - البنية الأدبية السردية، وبنية المعجم: ٤٣
- ٤-٣ - علم الأصوات الوظيفي: ٤٤
- ٤- مدرسة كوينهاجن: ٤٦
- ٤-١ - ثنائية النظام والعملية: ٤٧
- ٤-٢ - التقسيم الثلاثي للغة: ٤٧
- ٤-٣ - ثنائية التعبير والمحتوى، وثنائية الشكل والمادة: ٤٧
- ٤-٤ - ثنائية العلاقات الأفقية والعمودية: ٤٨
- ٥- مدرسة لندن: ٤٩
- ٦- المدارس اللسانية الأمريكية: ٥٠
- ٧- النقد الجديد الأنجلو - أمريكي: ٥٤

٢- الفصل الثاني: البنيوية ما بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبي - تأصيل نظري للبنيوية

الشكلائية: ٥٦

المبحث الأول: قراءة في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي_ دراسات بنيوية في الشعر" لكمال أبو ديب.....	١٦٢
المبحث الثاني: قراءة في كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي" ليمنى العيد.....	١٨٦
المبحث الثالث: قراءة في كتاب "النثر العربي القديم- بحث في البنية السردية" لعبدالله إبراهيم.....	٢٠٧

٣- الفصل الثالث: تطبيق البنيوية الشكلية في المغرب العربي..... ٢٢٥

المبحث الأول: قراءة في كتاب "تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)" لسعيد يقطين.....	٢٢٧
المبحث الثاني: قراءة في كتاب "مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً" لسمير المرزوقي وجميل شاكر.....	٢٤٦
المبحث الثالث: قراءة في كتاب "بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" لعبد الملك مرتاض.....	٢٦٨

الخاتمة.....	٢٩١
قائمة المصادر والمراجع العربية.....	٢٩٥
قائمة المصادر والمراجع الأجنبية والمترجمة.....	٣٠٠
الملخص باللغة الإنكليزية.....	٣٠٧

ثبت المصطلحات

Performance	الأداء
Flash forward	استباق
Flash back	استرجاع
Metaphor	استعارة
Myth	أسطورة
Morpheme	أصغر وحدة صرفية
Phoneme	أصغر وحدة صوتية
Mytheme	أصغر وحدة في الأسطورة
Anthropology	الأنثروبولوجيا
Divergence	الانزياح
Ideology	الإيديولوجيا
Narrative program	برنامج سردي
Structure	البنية
Surface Structure	بنية سطحية
Deep Structure	بنية عميقة
Structuralism	البنائية
Genetic Structuralism	بنائية توليدية
Focalization	التبئير
External focalization	تبئير خارجي
Internal focalization	تبئير داخلي
Zero focalization	تبئير صفر
Order	الترتيب
Synchrony	التزامن
Diachrony	التعاقب
Defamiliarization	تغريب/ كسر الألفة
Deconstruction	التفكيكية
Evaluation	تقييم
Summary	تلخيص

Intertextuality	التناص
Frequency	تواتر
Parallelism	التوازي
Communication	التواصل
Distribution	التوزيع
Motif	حافز
Event	حدث
Ellipsis	حذف
Dialogue	حوار
Discourse	خطاب
Tagged indirect discourse	خطاب غير مباشر
indirect discourse Free	خطاب غير مباشر حر
Reported discourse	خطاب مباشر / منقول
Narratized discourse	خطاب مسرود
Signifier	دال
Narrator	راوي
Symbol	رمز
Time	الزمن
Narration	السرد
Narratology	السرديات
Speed	سرعة
Extent	سعة زمنية
Code	سَنَن
Context	سياق
Semiotics	السيمائية
Poetics	الشعرية
Form	شكل
Conflict	الصراع
Voice	الصوت
Mode	صيغة

Actant	عامل
Paradigmatic relation	علاقة استبدالية أو ترابطية
Syntagmatic relation	علاقة سياقية أو توزيعية
Sign	علامة
Archaeology	علم الآثار
Phonetics	علم الأصوات الفيزيولوجي
Phonology	علم الأصوات الوظيفي
dominant element	العنصر المهيمن
Glosseematics	الغوسيماتيك
Glosseme	الغوسيم
Subject	ذات
Action	الفعل
Story	قصة
Contact	قناة تواصل
Competence	الكفاءة اللغوية
Parole	كلام
Metonymy	كناية
Language	لغة
Substance	مادة
Immanence	محايثة
Duration	المدة
Signified	مدلول
Reach	مدى زمني
Semiotic square	مربع سيميائي
Referent	مرجع
Sender	مرسل
Receiver	مرسل إليه
Helper	مساعد
Expression plane	مستوى التعبير
Content plane	مستوى المحتوى

Scene	مشهد
Opponent	معارض
Anachrony	مفارقة زمنية
Object	موضوع
Theme	موضوعة
Transformational grammar	النحو التحويلي
Generative grammar	النحو التوليدي
System	نسق
Reception theory	نظرية التلقي
Actantial model	نموذج عاملي
View point	وجهة النظر
Function	وظيفة
Pause	وقفة

الملخص

يدور موضوع الرسالة حول البنيوية الشكلية في أصولها الغربية، وكيفية تلقي النقد العربي المعاصر لها من حيث التنظير والتطبيق على حد سواء في مشرق الوطن العربي ومغربه.

لذا قسّمنا الرسالة إلى جزء تمهيدي، وجزأين أساسيين، الأول منهما خاص بالتنظير للبنيوية في نسختها الغربية من حيث النشأة، والأصول المعرفية التي مهّدت لها، وتحليلاتها في العلوم الإنسانية المختلفة، بالإضافة إلى مهاد نظري مفصّل للبنيوية الشكلية في النقد الأدبي كما اقترحها مؤسسوها وأعلامها. أما الجزء الثاني التطبيقي، فيندرج تحت باب نقد النقد، إذ وُزّع على ثلاثة فصول تقدّم قراءة نقدية للمؤلفات النقدية العربية التي نظّرت للبنيوية وطبّقتها من أجل رسم صورة شفّافة لواقع النقد البنيوي الشكلي العربي. يمكن استعراض تلك الفصول على النحو الآتي:

يختصّ الفصل الأول بقراءة ثلاثة مؤلّفات نقدية عربية نظّرت للبنيوية، وهي: "نظرية البنائية في النقد الأدبي" لصالح فضل، و"مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية" لذكريا إبراهيم، و"قضية البنيوية - دراسة ونماذج" لعبد السلام المسدي.

في حين يختصّ الفصل الثاني بقراءة ثلاثة مؤلّفات نقدية طبّقت البنيوية الشكلية في المشرق العربي، وهي:

"جدلية الخفاء والتجلي - دراسة بنيوية في الشعر" لكمال أبو ديب، و"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" ليمنى العيد، و"النثر العربي القديم - بحث في البنية السردية" لعبدالله إبراهيم.

أما الفصل الثالث فيقدّم قراءة نقدية لثلاثة مؤلّفات نقدية طبّقت البنيوية الشكلية في المغرب العربي، وهي:

"تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التثوير" لسعيد يقطين، و"مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً" لسمير المرزوقي وجميل شاكر، و"بنية الخطاب الشعري - دراسة تشرّحية لقصيدة أشجان يمانية" لعبد الملك مرتاض.

سعت هذه القراءة النقدية التي توقّفت عند تسعة نقاد من مشرق الوطن العربي ومغربه إلى تحديد سمات النقد البنيوي الشكلي العربي، ورصد مدى انتشاره، وكيفية استقباله وتطبيقه، واختبار جدواه ونجاحه في قراءة النصوص الأدبية العربية.

الجزء التمهيدى

١-المُقدِّمة

إن المتأمل في واقع البيئة الثقافية العربية خلال القرن العشرين لا يفتأ يصطدم بالتقلبات والتحوّلات التي طرأت عليها، فبعد ما شهدت الحركة الأدبية والنقدية جموداً فكرياً واكتفاء ذاتياً بالتراث العربي خلال القرن التاسع عشر، جاء القرن العشرين مبشّراً بمحاولات خلّاقة وإضافات جديدة. لا يأتي هذا القول من قبيل إلقاء اللوم على مفكّري الحقبة التقليدية، لأن اللوم يسقط عنهم حين يُنظر إلى المناخ العام الذي قادهم إلى ذلك، حيث افتقدوا في ظله الفضاء الفكري الطبيعي والصحي بسبب واقع الأمة العربية في تلك الحقبة السياسي والاقتصادي والثقافي الذي أحبط محاولات التجديد والإبداع.

لكن بعد ذلك أخذت تستردّ الأمة العربية عافيتها شيئاً فشيئاً، منذ بدأت البعثات العلمية (ولا سيما المصرية) تُوفد إلى البلدان الأوروبية، ولا سيما إلى فرنسا وإنكلترا، حيث بدأت موجات التلاقح الأدبي والنقدي تلوح في الأفق الثقافي العربي، مما شجّع المفكّرون العرب على الانفتاح على الاتجاهات والنظريات والفلسفات الغربية، والاطمئنان إلى استعارتها والإفادة منها، وأسهم في ولادة نهضة فكرية منذ الثلث الأول من القرن العشرين، وتوالت بعد ذلك مؤلّفات الترجمة والتنظير النقدي من أجل إغناء المكتبة العربية بمنجزات الثقافة الغربية، التي تجلّت آثارها في مؤلّفات النقاد والأدباء العرب.

إن الخطوة التي حظي بها النقد في الثقافة الغربية، وحضوره الكثيف خلال القرن العشرين في مختلف الحقول والمجالات، أسهما في انتقال تلك العدوى إلى الثقافة العربية، حيث شعر النقاد العرب بحاجتهم الماسة إلى تجديد النقد العربي ونفض الغبار عن طرائقه، التي لا تتجاوز عتبة البلاغة ورصد فنون القول في النص الأدبي، ولا سيما أنه لم يعد يُوفّي الفنون الأدبية الحديثة مثل الرواية والقصة وشعر التفعيلة والمسرحية حقّها، مما عمّق الهوة بين الأدب الحديث والنقد القديم.

تلك الأسباب وغيرها دفعت النقاد العرب إلى استعارة النظريات والمناهج النقدية الغربية، وتوطيد أركانها في المكتبة العربية من خلال وضع مؤلّفات تنظيرية وتطبيقية تتبنّاها وتتمثّلها بدرجات متفاوتة، فهناك من أقبل عليها إقبال المؤمن بها إيماناً أعمى، وهناك من أمسك العصا من المنتصف، فتفاعل مع المناهج

الغربية من منظور توفيقٍ بينها وبين منجزات التراث العربي، وهناك من هاجمها من موقع المعترض والمناهض. على رأس تلك المناهج التي أقبل عليها النقاد العرب، ونالت نصيباً وافراً من اهتمامهم هي البنوية بفرعها الشكلي والتوليدي، إذ اتسعت رقعة البنوية في البلدان العربية، وغُزرت المؤلفات التي تبنتها، مما حرّضنا على تخصيص هذا البحث للتعريف بالبنوية الشكلية حصراً من حيث معمارها النظري كما اقترحت المصادر البنوية الغربية، ومن حيث وجوه التفاعل النقدي العربي معها على صعيد التنظير والتطبيق في مشرق الوطن العربي ومغربه على حدٍ سواء.

٢- إشكالية البحث:

يتمحور هذا البحث حول دراسة تفاعل النقد العربي المعاصر مع النقد الغربي من حيث منهج البنوية الشكلية، التي تمثل منهجاً نقدياً غربياً استرعى اهتمام النقاد العرب، وتبنّوه في مؤلفاتهم النقدية النظرية والتطبيقية، لذا بُني هذا البحث على رصد مظاهر هذا التفاعل، وتسجيل مواقف النقاد العرب المختلفة من هذا المنهج، وطريقة تبنيهم إياه، ومدى قدرتهم على تمثله والوفاء له. بعبارة أخرى يسعى هذا البحث إلى المقارنة بين البنوية الشكلية الغربية، وبين نظيرتها العربية التي خضعت لتأثير الثقافة العربية العامة من جهة، وتأثير الخلفية المعرفية والفكرية الخاصة بكل ناقد على حدة من جهة ثانية.

٣- التساؤلات:

يقدم هذا البحث قراءة نقدية لمجموعة من المؤلفات النقدية العربية التي نظرت للبنوية الشكلية وطبقتها، وقد اهتمت تلك القراءة بمجموعة تساؤلات تمكّن الإجابة عنها من الإحاطة بواقع النقد البنيوي الشكلي العربي، لذا يمكن تحديد تلك التساؤلات منذ البداية بالآتي:

١- هل وجد النقاد العرب ضالّتهم في البنوية الشكلية، وهل حقّقوا هدفهم من وراء تبنيها في

دراساتهم النقدية؟.

٢- هل مكّنت البنوية الشكلية النقاد العرب من تحليل النصوص الأدبية المختلفة تحليلاً نقدياً

ناجحاً وعميقاً وكاشفاً لخفايا تلك النصوص، أم أنه شأبها بعض القصور والجمود في استنطاق الأدب وسبر أغواره؟.

٣- هل كان تلقّيها في النقد العربي المعاصر فاعلاً وإيجابياً أم جامداً وآلياً، يلتزم بحدود المنهج وتوصياته العلمية والموضوعية؟.

٤- ما موقف النقاد العرب منها؛ أهو موقف المؤمن بها، أم ذلك الموقف التوفيقي الذي يراعي خصوصيتها من ناحية، وخصوصية البيئة الفكرية العربية من ناحية أخرى، أم موقف المناهض لمبادئها ومنهجها العلمي؟.

٥- أيّ الأنواع الأدبية استقطبت النقد البنوي الشكلي أكثر، أهي الشعرية أم السردية؟.

٦- هل هناك اتفاق بين النقاد العرب على المصطلحات النقدية الخاصة بالبنوية، أم هناك اختلاف ناجم عن تفرّد كل ناقد بمصطلحاته؟.

٧- هل شعر النقاد العرب بجدة البنوية واعترفوا بمنشئها الغربي، أم رأوا فيها أصولاً عربية تعود إلى النقد العربي القديم، ولاسيما إلى الجاحظ والجرجاني وابن جني وغيرهم؟.

٤- الهدف:

يهدف هذا البحث إلى تعريف القارئ العربي بالبنوية من حيث نشأتها، وأصولها، وتجلياتها المتنوعة، وأساسها النظري من جهة، وإلى تسليط الضوء على كيفية تلقيها في النقد العربي المعاصر في مشرق الوطن العربي ومغرب، في محاولة إلى رسم صورة صادقة لنسختها الأصلية (الأوروبية) والعربية من حيث التنظير والتطبيق على حدّ سواء.

٥- الأهمية:

يستمدّ هذا البحث شرعيته وأهميته من كونه خطوة تعريفية بأحد المناهج النقدية الغربية التي حقّقت انتشاراً واسعاً، وأعادت إلى النص الأدبي دفة القيادة بعد أن هيمنت المناهج النفسية والاجتماعية والتأويلية حقبة طويلة من الزمن.

لذا كان من الضروري أن يُسلط الضوء على المعمار النظري للمنهج البنوي، وعلى آلياته التطبيقية في تحليل النصوص الأدبية وطرائقه في استكشاف بناها الداخلية.

كما تتضاعف أهمية هذا البحث نتيجة نتيجته تتبعه الحركة النقدية البنوية في النقد العربي، ورصده وجوه هذا التفاعل سواء تلك العامة التي يشترك فيها النقاد جميعاً، أم تلك الخاصة التي يتفرد بها كل ناقد على حدة.

٦- مُسَوِّغات البحث:

هناك دوافع عدّة حرّضت على اختيار هذا الموضوع وعقد دراسة شاملة حوله، أولها: أهمية البنوية كمنهج نقدي، واتساع رقعة انتشارها على مستوى الوطن العربي. وثانيها: الرغبة في تقديم قراءة نقدية لواقع النقد البنوي العربي من منظور جديد. وثالثها: إغفال الدراسات النقدية التي سبقت هذه الدراسة لبعض النقاد البنيويين ولبعض المؤلفات البنوية المهمة، مما استوجب إكمال هذا النقص وسدّ الثغرات التي اعترت تلك الدراسات قدر الإمكان. ورابعها: مضي حقبة زمنية طويلة على ظهور البنوية في النقد العربي المعاصر، مما يمنح الباحثة فرصة تقديم ملاحظات متأنية ومفصّلة حول كيفية تلقيها، ومدى تأثيرها في طرائق التفكير النقدي والأدبي، ومدى حضورها ومناسبتها للعقل العربي، ودرجة نجاحها في تحليل النصوص الأدبية العربية.

٧- حدود البحث:

يحاول هذا البحث أن يستعرض واقع النقد البنوي العربي من خلال اختيار تسعة مؤلفات نقدية، بعضها من المشرق العربي، وبعضها الآخر من المغرب العربي. بعضها طبّق البنوية على النصوص السردية، وبعضها الآخر طبّقها على نصوص شعرية. بعضها حلّل نصوصاً تراثية قديمة، وبعضها الآخر حلّل نصوصاً حديثة. كما استوفت تلك المؤلفات المختارة مختلف الأنواع الأدبية في تحليلاتها.

في المجمل هناك ثلاثة مؤلفات تنظيرية، والستة الأخرى تطبيقية، وقد رُوعي في اختيارها درجة

نضجها في مجال النقد البنيوي، وتمثيلها لأكثر عدد ممكن من البلاد العربية، وظهورها في حقبة زمنية متقاربة (أي في الثلث الأخير من القرن العشرين).

٨- دراسات سابقة:

إن هذه الدراسة ليست الأولى من نوعها، فهناك دراسات نقدية عدة تناولت البنيوية والنقد البنيوي العربي، وقدمت قراءات للتجارب النقدية التي تبنت البنيوية الشكلية، نذكر بعض تلك الدراسات المهمة:

- ١- "بنية النص السري" لحمد حميداني، الذي شمل قسماً تنظيرياً، وآخر نقدياً قرأ فيه مجموعة مؤلفات نقدية بنيوية عربية.
- ٢- "النقد البنيوي والنص الروائي" لمحمد سويرتي، الذي قدم قراءات نقدية لمجموعة مؤلفات بنيوية تنظرية وتطبيقية.

- ٣- "النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا: نصوص - جماليات - تطلعات" لفؤاد أبو منصور، الذي أفاض في تعريف القارئ العربي بأصول البنيوية ورؤاها ومصادرها، بالإضافة إلى استقراءه كيفية تلقيها في النقد العربي، ولا سيما في لبنان.

لكن من الجدير بالذكر أن دراستنا قد أفادت من تلك الدراسات السابقة، واستوحت منها طرائقها في القراءة النقدية، وتقاطعت معها في قراءة بعض المؤلفات التي لا يمكن الحديث عن البنيوية الشكلية دون التوقف عندها والاعتراف بأسبقيتها وتأثيرها. لكن في مقابل ذلك اختلفت عن تلك الدراسات السابقة في اختيار نماذج نقدية أخرى لم تُتناول من قبل، بالإضافة إلى انطلاقها من تساؤلات محدّدة تحكم سير القراءة النقدية وتحدّد الملامح الإيجابية والسلبية في تلك النماذج، أملاً في تقديم قراءة وافية وشاملة للبنيوية العربية من جهة، ومختلفة عما قدّم سابقاً من جهة أخرى.

٩- منهج البحث:

تبنّى الباحثة في قراءة المؤلفات النقدية التسعة التي تولّف متن البحث، المنهج الوصفي

والتحليلي الذي يقوم على وصف تلك المؤلفات من حيث مادتها النظرية ومصطلحاتها وطرائقها في التحليل البنوي ومواقف أصحابها من البنوية الشكلية، ثم تحليل تلك المحاور وتسجيل ملحوظات نقدية تطل إيجابياتها وسلبياتها والجديد الذي تتفرد به عن غيرها من الدراسات النقدية.

كما يسير البحث في حدود المنهج الاستنتاجي الذي يقوم على تحليل مجموعة نماذج مختارة تخضع للمعينة والقراءة، ثم يستنتج منها أحكاماً عامة تصحّ على نماذج أخرى مشابهة. ما يعني أن جملة المؤلفات النقدية التي اختيرت في هذا البحث هي بمنزلة عينات يسمح تحليلها بالوصول إلى نتائج عامة حول واقع النقد البنوي الشكلي العربي.

١٠ - مكوّنات البحث:

يتوزّع هذا البحث على ثلاثة أجزاء تتدرّج من التمهيدي، مروراً بالتطري، وصولاً إلى التطبيقي.

أما الجزء التمهيدي فلا يتعدّى حدود التمهيد وتعريف القارئ بموضوع البحث، ومحاوره، وما يرتبط بذلك من أسباب ودوافع، وأهداف مرجوة، وتعريف بالمنهج المتّبع، وتفاصيل أخرى مهمة.

أما الجزء التطري فينقسم إلى فصلين، الأول منهما يقدّم تعريفاً بالمادة المعجمية والاصطلاحية للبنوية عامة، وتعريفاً بطروف نشأتها والأصول المعرفية التي مهّدت لظهورها.

أما الثاني فيستعرض تجلياتها في العلوم الإنسانية المختلفة نتيجة شهرتها وقابليتها لتحليل مختلف الظواهر. بالإضافة إلى تفصيل الحديث حول المعمار النظري للبنوية الشكلية، الذي يقوم على جملة مصطلحات ومفاهيم وإجراءات، تُعين الناقد على تحليل الأدب السري والشعري، فكان لا بد في هذا الفصل من تقديم زبدة المنهج البنوي الشكلي الذي سيمثّل أساساً للقراءة النقدية في الجزء التطبيقي.

أما الجزء الثالث التطبيقي فينقسم إلى ثلاثة فصول يتناول كلّ فصل منها ثلاثة أعمال نقدية كالآتي:

الفصل الأول خاصّ بالأعمال النقدية التطيرية التي نظّرت للبنوية، على الرغم من قلة تلك الأعمال على مساحة الوطن العربي قياساً إلى الأعمال التطبيقية.

الفصل الثاني خاصّ بالأعمال النقدية التي ظهرت في المشرق العربي، وطبّقت البنوية الشكلية في تحليلاتها النقدية.

الفصل الثالث خاصّ بالأعمال النقدية التي ظهرت في المغرب العربي، وطبّقت البنوية الشكلية في تحليلاتها النقدية.

ثم خاتمة عامة تقدّم مجموعة ملحوظات انتهى إليها وصف تلك الأعمال وتحليلها، مما يؤكّد أوجه التشابه بينها أو أوجه الاختلاف، ومدى نجاحها أو قصورها، ودرجة تمثّلها للبنوية الشكلية أو تعاميتها عن بعض المبادئ، وغير ذلك من الإجابات التي توصل إليها البحث.

الجزء الأول التّظيريّ

الفصل الأول

التعريف بالبنوية وأصولها المعرفية

إن أول ما يواجهه الباحث من آراء حول البنوية (Structuralism) أنها تمتاز بسمات قلما تتوفر غيرها من المناهج العلمية والنقدية، فهي منهج يتسم بالدقة العلمية والصرامة المنهجية، وتوفر للمحل قدر كبيراً من الموضوعية، وتهدف إلى وضع العلوم الإنسانية تحت مجهر الملاحظة والتجريب والاستنباط مثلها في ذلك مثل العلوم الطبيعية والرياضية.

انطلاقاً من هذه المنطلقات والأهداف العلمية بدت البنوية منهجاً علمياً وطريقة في التفكير تصلح لدراسة الظواهر الإنسانية على اختلاف أنواعها، بينما مثلت بالنسبة إلى البعض اتجاهاً فلسفياً حلّ محلّ الفلسفتين الوجودية والماركسية اللتين كانتا سائدتين في فرنسا آنذاك، فكانت بديلاً منهجياً وفلسفياً وسياسياً في البيئة الأوروبية التي نشأت فيها، ولا سيما الفرنسية. وقد نجحت في تحقيق انتشار واسع وشهرة عالمية نتيجة قوة تأثيرها وصلاحياتها لمختلف العلوم والمجالات المعرفية.

من المتفق عليه أن البنوية لم تظهر فجأة أو مصادفة، بل كانت ثمرة اختمار المبادئ اللسانية والنقدية التي وفرت مناخاً خصباً لنشأتها ولإقبال المفكرين عليها على اختلاف اختصاصاتهم. لكن بالرغم من هذه السمات الإيجابية والحظوة والجدة التي جاءت بها إلا أنها أثارت جدلاً ونقاشات كثيرة دارت حول كنهها، وطبيعتها، وأصولها، وظروف نشأتها، وتنوع أعلامها ورؤاها، كما واجهت موجة من الاعتراضات والمآخذ حول مبادئها الجريئة. لذا سنحاول في هذا الجزء النظري أن نستقصي كل ما يتعلّق بالبنوية بدءاً بالمصطلح وظروف النشأة وصولاً إلى الأصول التي مهّدت لظهورها، وتجلياتها في العلوم الإنسانية المتنوعة، بالإضافة إلى تقديم زبدة الأساس النظري الذي اقترحته من مبادئ نظرية وإجراءات تطبيقية.

المبحث الأول: البنيوية لغةً واصطلاحاً:

إن أول ما يجب البدء به في رحلة التعريف بالبنوية هو سبر أغوار مادتها المعجمية، ذلك أنه جاء في معجم روبير (Le Petit Robert) الفرنسي أن Structure تعني البنية، وهي مستعارة من الفعل اللاتيني *struere* أي بنى. ومن معاني هذه المفردة أنها طريقة بناء الشيء، وتتأسق أقسام البناء من حيث التقنية المعمارية والجمال التشكيلي. وقد تتبّع المعجم معانيها من الناحية التاريخية، إذ جاءت في الكلام عن بنية الموجودات الحية، ثم في علوم الفيزياء والكيمياء في الحديث عن بنية الذرة، ثم في الكلام عن بنية المجتمع، وفي الفلسفة أيضاً^(١).

في المجمل تحليل المادة المعجمية لهذه المفردة إلى معنى البناء وكيفية التشكيل، وهو ما يتفق مع المادة المعجمية العربية، التي تحمل المعنى نفسه: ذلك أن "(بني) الباء والنون والياء أصل واحد، وهو بناء الشيء بِضَمِّ بعضه إلى بعضٍ. تقول بَنَيْتُ البناءَ أبْنَيْهِ. ... ويُقال بُنِيَّةٌ وبُنْيٌ، وبُنْيَةٌ وبُنْيٌ بكسر الباء كما يقال: جَزِيَّةٌ وجَزِيٌّ، ومِشِيَّةٌ ومِشِيٌّ"^(٢).

تحمل "البنية"، إذن، معاني عدّة مثل: طريقة البناء، والتشييد، وكيفية تجميع العناصر على نحو ما، وتضافر تلك العناصر بعلاقات معيّنة كالتناسق أو التناظر أو التقابل، من هنا تبدو البنية الأساس الذي يستند إليه البناء، والهيكل الذي يقوم عليه ويمنحه خصوصية ما. ولمّا كانت لكل ظاهرة بنيتها الخاصة، فقد دعت البنيوية إلى ضرورة دراسة البنية وتحليلها كشرط لفهم تلك الظاهرة أيّاً يكن نوعها.

إلى هذا الحد يكون المعنى المعجمي للبنية قد استقرّ في أذهاننا، فلا مانع من الانتقال الآن إلى المعنى الاصطلاحي، أي تحديد المعنى الذي اكتسبته في مضمار الدراسات اللغوية والنقدية، حيث حدّدها موسوعة لالاند (Andre Lalande) الفلسفية بأنها تُطَلَق "على كلّ متكوّن من ظواهر متضامنة، بحيث إن كلّاً منها يتوقّف على الأخرى، ولا يمكنه أن يكون ما هو عليه إلا في علاقته معها، وبهذه العلاقة"^(٣).

(١) يُنظَر: نقلاً عن أوزيباس، وآخرون (١٩٧٢)، ص: ١٢-١٣.

(٢) ابن فارس، (٢٠٠٢)، ج: ١، ص: ٣٠٢-٣٠٣.

(٣) لالاند (٢٠٠١)، ص: ١٣٤١.

بمعنى أن البنية هي مجموع مكوّن من عناصر عدة، لا قيمة لأي عنصر منها إلا ضمن سياقه وعلاقته بالعناصر الأخرى، والمعنى نفسه يعبر عنه جان بياجيه (Jean Piaget)^(٤) حين يقول: "وتبدو البنية، بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة، تتألف البنية من ثلاث ميزات: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي"^(٥).

يجمع بياجيه في هذا التعريف بين مفهوم البنية، كما بيّناه سابقاً، وبين ميزاتهما، فهذا الكلّ الذي يجمع بين مجموعة عناصر لا بد أن يخضع لمجموعة قوانين داخلية لا تتأثر بما هو خارجها، من هنا اشترط أن تتسم البنية بالجملة أي بالشمول، بمعنى أن لها خصائص كلية مغايرة لخصائص كل عنصر على انفراد، وأنها تكتسب خصائص العناصر بعد انصهارها في بوتقة الكلّ. يمكننا أن نضرب مثلاً على ذلك اختلاف خصائص كلٍّ من الأوكسجين والهيدروجين قبل التفاعل، عن خصائص مركّب الماء الناتج عن تفاعلها، فما يهمّ في مفهوم البنية هو الخصائص الكلية التي تنتج عن تفاعل مجموع العناصر المكوّنة، لا خصائص تلك العناصر في حالتها المنفردة.

كما تتسم البنية بالتحول، لأن العناصر التي تكونها لا تظلّ ثابتة وجامدة دائماً، بل تخضع للتحول الداخلي الذي يصيب مواقعها أو العلاقة بينها.

وكذلك سمة الضبط الذاتي التي تُفضي إليها السمة السابقة (التحول)، ذلك أن التحويلات التي تشهدها البنية هي من قبيل الضبط الذاتي الذي ينبع من داخل البنية ويمنحها سمة الانغلاق والاستقلالية عما هو خارجها.

بعد توضيح مفهوم البنية وشروطها لا بد أن ننتيّن المقصود بالبنوية، ولا سيما ما جاء على لسان تيري إيجلتون (Terry Eagleton)^(٦) الذي قال: "البنوية، كما يوحي المصطلح، معنية بالبنى، وبتحديد أدق

(٤) جان بياجيه (١٨٩٦-١٩٨٠): عالم نفس وفيلسوف سويسري طوّر نظرية التطور المعرفي عند الأطفال، ويعد رائد البنوية في علم النفس.

(٥) بياجيه (١٩٨٥)، ص: ٨.

(٦) تيري إيجلتون (ت: ١٩٤٣): منظر أدبي وناقد بريطاني، تأثر في مؤلفاته بالماركسية وفلسفة ما بعد الحداثة.

بتفحص القوانين العامة التي تعمل البنى من خلالها^(٧). إذ رأى أن البنوية إنما تنطلق من دراسة البنية وتتبع القوانين والقواعد النازمة لعناصرها، كما أكد محورية مفهوم العلاقة بالنسبة إلى البنية من خلال "الاعتقاد بأن الوحدات الفردية في أي نظام ليس لها معنى إلا بفضل علاقاتها ببعضها بعضاً"^(٨).

فالأهمية بالنسبة إلى البنوية ليست للعناصر أو الأجزاء المكوّنة لظاهرة ما، وإنما للعلاقة التي تربطها ببعضها.

يعود إطلاق لفظة "البنية" إلى المؤتمر اللغوي الدولي الأول المنعقد في لاهاي سنة ١٩٢٨م، حين استخدم رومان جاكوبسون (Roman Jakobson)^(٩) صيغة "Structure d'un système = بنية منظومة"، ثم اتخذت الكلمة هيئة صفة، فأصبحت تعني "Structural = بنيوي" تعبيراً عن وجهة النظر التي تتبني المبادئ البنوية مثل: التزامن والبناء الكلي والعلاقة بين أجزاء البنية، وأخيراً درج مصطلح البنوية "للدلالة على الأبحاث التي تأخذ وجهة النظر البنوية افتراضاً للعمل، لا بل إيديولوجيا وسلاحاً للقتال"^(١٠).

ما يعني أن مصطلح البنوية جاء تنويجاً للمصطلحات التي سبقته ومهدت لإطلاقه، كما جاء إعلاناً لظهور منهج متكامل يتبنى طرائق معينة في دراسة البنية وتحليلها. من هنا تفرّدت البنوية بوجهة نظر خاصة، ومبادئ محدّدة، ومنطلقات تسم الدراسة التي تتبناها.

لكن لما كانت البنوية تنطلق من دراسة البنى، أيّاً كانت تلك البنى، فقد أدى ذلك إلى ظهور بنيويات مختلفة ومتنوعة، نفسية واجتماعية ورياضية وأنثروبولوجية ولغوية وغيرها من البنيويات التي تتبني أحد منهجين: إما المنهج الاستنتاجي/ الاستنباطي، وإما المنهج الاستقرائي/ التجريبي.

على سبيل التفصيل يمكن أن نستعين بالتمييز الذي قدّمه بياجيه بين المنهجين، ذلك أن البنوية

(٧) إيغلتنون (١٩٩٥)، ص: ١٦٥.

(٨) نفسه، ص: ١٦٥.

(٩) رومان جاكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢): عالم لغوي وناقد أدبي روسي، يعد مؤسس حلقة موسكو اللغوية، ومن أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية، أسهمت مؤلفاته في تطوير الدراسات اللسانية والأدبية والنقدية وعلم الصوتيات.

(١٠) يُنظر: أوزيلاس، وآخرون (١٩٧٢)، ص: ٣١٠.

المنهجية^(١١) تقوم على بناء نموذج منطقي ورياضي يضعه المحلل لتفسير بنية الظاهرة المدروسة، فالبنية في هذه الحالة هي من صنع العقل وتكون مستقلة عن الظاهرة الواقعية، وأشهر رواد هذه الاتجاه كلود ليفي شتراوس (Claude Levi Strauss)^(١٢) والبنويون اللغويون.

أما البنوية الإجمالية أو الاستقرائية، فـ "تتعلق بنظام العلاقات أو التفاعلات التي يمكن ملاحظتها، والذي يعتبر بأنه مكثف بذاته"^(١٣)، فهي تدرس العلاقات المتبادلة بين العناصر كما هي ملموسة في الواقع.

أما بالانتقال إلى معاناة مصطلح "البنوية" في النقد العربي الحديث والمعاصر، فإننا نواجه اضطراباً واستخدامات مشوشة، لا في تعريفها وتحديد مفهومها، بل في إطلاق المصطلح نفسه، ذلك أن أولى الشواهد التي تشوب النقد العربي هي تفرد كل ناقد بمصطلحاته التي تتبع من وجهة نظره الخاصة عوض أن تصدر عن رؤية موحدة ومتفق عليها، كي لا يقع القارئ العربي في حيرة من أمره حين يطالع المفهوم نفسه بمصطلحات عدة وتسميات متنوعة، مما يؤثر ذلك سلباً في استقبال المناهج النقدية الغربية وفهم مبادئها ومنطقاتها.

صادفنا في المؤلفات النقدية التي اطلعنا عليها استخدامات عدة للفظ البنوية، فهناك من أطلق "البنوية" دون ضبط بائها^(١٤)، وآخرون أطلقوا "البنوية" بضم الباء^(١٥)، وآخرون بكسرها "البنوية"^(١٦)، وآخرون فضّلوا "البنائية"^(١٧)، وآخرون وهم قلة أطلقوا اسم "الهيكليّة"^(١٨). إزاء هذا التنوع في التعبير عن مفهوم واحد نلوم النقاد العرب على عدم مراعاتهم الدقة العلمية في استخدام ما هو شائع من المصطلحات النقدية، وعلى تحيز كلِّ

(١١) يُنظَر: بياجيه (١٩٨٥)، ص: ٨٢.

(١٢) كلود ليفي شتراوس (١٩٠٨ - ٢٠٠٩): عالم اجتماع وأثنوبولوجي فرنسي، يعد رائد البنوية الأثنوبولوجية. استحق ألقاباً كثيرة مثل: عميد البنويين وشيخ البنويين والبنوي الأول، وقد وضع مؤلفات عدة حول الأنظمة والظواهر الاجتماعية وأساطير القبائل القديمة في ضوء المنهج البنوي.

(١٣) بياجيه (١٩٨٥)، ص: ٨١ - ٨٢.

(١٤) هذا المصطلح شائع لدى معظم النقاد، نذكر على سبيل المثال عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغربة - دراسات بنوية في الأدب العربي)، وميخائيل مخول مترجم كتاب (البنوية لجان ماري أوزياس وآخرين)، وعارف منيمنة وبشير أوبري مترجمي كتاب (البنوية لجان بياجيه)، وعبدالله الغدامي في كتابه (الخطبة والتكفير من البنوية إلى التشرحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر)، وجابر عصفور مترجم كتاب (عصر البنوية لإديث كريزويل)، وبمعى العيد في كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي)، وركريا إبراهيم في كتابه (مشكلة البنية)، وعبد السلام المسدي في كتابه (قضية البنوية - دراسة ونماذج)، وغيرهم.

(١٥) نجد هذا المصطلح على سبيل المثال لدى جورج طرايشي مترجم كتاب (البنوية - فلسفة موت الإنسان)، وعبد العزيز حمودة في كتابه (المرايا المحدبة - من البنوية إلى التفكيك)، وغيرهما.

(١٦) نجد هذا المصطلح لدى كمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنوية في الشعر).

(١٧) شاع هذا الاستخدام أيضاً ولا سيما لدى أحمد أبو زيد في كتابه (المدخل إلى البنائية)، وصلاح فضل في كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) وغيرهما.

(١٨) نجد هذا المصطلح لدى صاحبي كتاب مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمر المرزوقي وجميل شاكر.

منهم إلى وجهة نظره الخاصة دون التفكير بالأثر السلبي الذي تخلّفه هذه الفوضى.

المبحث الثاني: نشأة البنيوية وأصولها المعرفية:

مثّلت البنيوية إحدى الحركات الفكرية الكبرى في تاريخ فرنسا الفكري والثقافي والفلسفي، لأنها ظهرت في حقبة زمنية حسّاسة، ولاسيما حين خرجت فرنسا من الحرب العالمية الثانية وقد تراجعت حالتها السياسية والاقتصادية والثقافية، مما أفقدها مرتبة الصدارة التي كانت تحتلها في ثلاثينيات القرن العشرين على مستوى العالم. وقد هيمنت على المناخ الفرنسي قبل ظهور البنيوية فلسفتان هما: الماركسية والوجودية، لكنهما لم تُفْلِحا في إرساء الأوضاع السياسية بعد الحرب، كما فشلتا في حلّ الخلافات الفكرية والاجتماعية، وعجزتا عن استعادة دور فرنسا في التأثير في المناخ الثقافي العالمي^(١٩)، من هنا كان لظهور البنيوية وانتشارها وسرعة رواجها مسوّغات وممّهّدات عدة، فقد " قامت -إلى حد ما على الأقل- استجابة للأوضاع التي سادت فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية والتي كانت تتميز بالشك والارتياب والشعور بالضياع بعد انحسار الوجودية وظهور زيف الماركسية أو عجزها عن معالجة الأوضاع القائمة"^(٢٠).

بناء على ذلك وقفت البنيوية وجهاً لوجه إزاء الماركسية ووجودية سارتر (Jean paul sartre)^(٢١)، ونشبت صراعات فكرية وجدالات فلسفية مناهضة لها ولمبادئها الجديدة الجريئة التي تحبس الإنسان أو الفرد في بنية لا شعورية مسبقة، كما تبخس التاريخ حقّه، وغير ذلك من المبادئ التي قوبلت في البداية بالرفض والتفنيد. بالرغم من ذلك لم تعرقل تلك الاعتراضات مسيرة البنيوية التي حظيت بما لم تحظ به أية حركة فكرية أو فلسفية أخرى من الضجّة والشهرة والذيع والاصدااء، حيث استرعت اهتمام الفلاسفة والنقاد وعلماء الاجتماع والمحلّلين النفسيين وصولاً إلى رسامي الكاريكاتير (بدليل ظهور كاريكاتير حمل عنوان: حفل غداء البنيويين)^(٢٢).

(١٩) يُنظَر: كريزويل (١٩٩٣)، ص: ٢١-٢٢.

(٢٠) أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ١٥.

(٢١) جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠): فيلسوف وروائي وكاتب وناقد أدبي و ناشط سياسي فرنسي، نادى بالفلسفة الوجودية وأشاعها في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، تلك الفلسفة التي تعلي من شأن الفرد وحرية ووعيه وموقفه الوجودي.

(٢٢) يُنظَر: ستروك (١٩٩٦)، ص: ٥-٦.

لا بد من الإشارة في هذا السياق إلى أن البنوية الفرنسية قد تفوّقت على البنيويات الأخرى (البريطانية والأمريكية) من حيث إنها النسخة الأصلية والأولية من جهة، ومن حيث تنوع الاتجاهات والعلوم التي تبنتها وطوّرت مفاهيمها ومبادئها من جهة ثانية، ذلك أننا نجد في فرنسا بنوية كلود ليفي شتراوس (Claude levi) وبنوية (strauss) الأنثروبولوجية، وبنوية جاك لاكان (Jacques Lacan)^(٢٣) النفسية، وبنوية رولان بارت (Roland Barthes)^(٢٤) النقدية، وبنوية لوي ألتوسير (Louis Althusser)^(٢٥) الماركسية، وبنوية ميشيل فوكو (Michel Foucault)^(٢٦) الفلسفية، ما يعني أنها حفرت عميقاً في الفكر الفرنسي في ذلك الوقت.

أما البنوية البريطانية فقد اقتصرَت على الأنثروبولوجية الاجتماعية، دون أن تتجاوزها إلى اختصاصات وعلوم أخرى، وكذلك نظيرتها الأمريكية فقد أفادت من البنوية في مجال اللغويات والنقد الأدبي فقط.

أما البنوية العربية فقد ارتبطت بالنقد الأدبي دون سواه، إذ لا نجد دراسات بنوية نفسية أو اجتماعية أو علمية أو فلسفية عربية كتلك التي ظهرت في فرنسا.

على الرغم من إعراض البعض عن البنوية، إلا أنها استطاعت توطيد أركانها وتوسيع رقعتها، فبالإضافة إلى تلك الظروف السياسية والفكرية والثقافية التي مهّدت لظهورها، كانت هناك روافد فكرية وعلمية أسهمت في بناء البنوية لبنة لبنة، ومفهوماً مفهوماً، إلى أن استوت منهاجاً ناضجاً ومتكاملاً، ففي تلك الروافد نعثر على بذور المبادئ البنوية، وإرهاصات مصطلحاتها ومفاهيمها وإجراءاتها التحليلية. أما تلك الروافد فهي:

(٢٣) جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١): محلل نفسي فرنسي، أعاد قراءة مؤلفات سيغموند فرويد في مجال التحليل النفسي وأضاف إليها الكثير، ويعُدُّ رائد البنوية النفسية.

(٢٤) رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠): ناقد أدبي فرنسي، توزعت جهوده العلمية بين ميادين معرفية عدة مثل: النقد واللسانيات وعلم النفس وعلم الاجتماع ونظرية المعرفة، يعد من أعلام البنوية، لكنه ما لبث أن تجاوزها إلى نظريات ما بعد البنوية ولا سيما السيميولوجيا.

(٢٥) لوي ألتوسير (١٩١٨ - ١٩٩٠): فيلسوف ماركسي فرنسي، وُلِدَ في الجزائر، ثم انتقل إلى فرنسا وخاض تجرّبه الفلسفية والحزبية، تأثر بالبنوية في فلسفته الماركسية وإن كان قد أنكر ذلك وانتقد بعض مبادئها.

(٢٦) ميشيل فوكو (١٩٢٦ - ١٩٨٤): فيلسوف فرنسي، تأثر بالبنوية في مؤلفاته التي درس فيها أنساق الفكر والثقافة الأوروبية، ولا سيما تاريخ الجنون والمرض والعبادة والجريمة والجنس، كل ذلك ضمن ما أسماه بآركيولوجيا المعرفة.

١-لسانيات فردينان دي سوسير (Ferdinand de Saussure)^(٢٧).

٢-الشكلانية الروسية (Russian Formalism).

٣-حلقة براغ اللغوية (Prague Linguistic Circle).

٤-مدرسة كوبنهاغن (Copenhagen Circle Of Linguistics).

٥-مدرسة لندن.

٦-المدراس اللسانية الأمريكية.

٧-النقد الجديد (The New Criticism).

سوف نتطرق إلى هذه الروافد اللغوية والنقدية على التوالي من حيث تأثيرها في البنوية ومدى اقترابها من مبادئها ومنطلقاتها.

١ - لسانيات فردينان دي سوسير:

يعدُّ سوسير الأب الحقيقي للبنوية، لأنه اقترح مجموعة مفاهيم وثنائيات ناجعة في فهم معمار اللغة وأبنيتها ووظائفها على نحوٍ مخالفٍ للمنهج التاريخي المقارن الذي كان سائداً في عصره، وقد انطلقت البنوية الشكلية التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين من تلك المفاهيم والثنائيات، حيث استعارت من اللسانيات منهجها، واتَّكأت عليها في دراسة اللغة التي تمثِّل المادة الخام التي ينجل منها الأدب. من هنا كانت لسانيات سوسير المدخَّل والمنطوق بالنسبة إلى البنوية، لأنها عدَّت اللغة أهم الأنظمة التي يتواصل بواسطتها البشر وأعمَّها وأشهرها، وأكَّدت ضرورة دراستها بذاتها بمنأى وبمعزل عما يتقل مفرداتها وجملها من عوامل خارجية نفسية واجتماعية وتاريخية^(٢٨).

أجمل سوسير نظريته اللسانية في المحاضرات التي كان يُلقِيها ما بين سنتي ١٩٠٦م و١٩١١م، ثم جُمعت في كتاب بعنوان: (دروس في اللسانيات العامة) ونُشرت بعد وفاته على يد تلميذه: شارل بالي

(٢٧) فردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣): عالم لغوي سويسري، يعد مؤسس اللسانيات الحديثة، والأب الحقيقي للبنوية، والمبشِّر بولادة السيميائية. كان لأفكاره تأثير كبير في نظريات القرن العشرين في مختلف الميادين المعرفية.

(٢٨) يُنظر: دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ٣٧-٣٨.

(Charles Bally)^(٢٩)، وألبرت سيشهاي (Albert Sechehayé)^(٣٠) سنة ١٩١٦. حظي هذا الكتاب بشهرة

واسعة في مختلف بلدان العالم وصولاً إلى البلاد العربية التي شهدت اهتمام النقاد واللسانيين العرب به، بدليل أن هناك أكثر من ترجمة لهذا الكتاب في المكتبة العربية يمكن أن نذكر ما وقع منها بين يدينا:

١- محاضرات في الألسنية العامة (١٩٨٤م)، ترجمة: يوسف غازي ومجيد نصر، لبنان، دار نعمان

للتقافة.

٢- دروس في الألسنية العامة (١٩٨٥م)، تعريب: صالح الفرماوي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، ليبيا،

وتونس، الدار العربية للكتاب.

٣- فصول في علم اللغة العام (١٩٨٥م)، ترجمه عن الإنكليزية: أحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية، دار

المعرفة الجامعية.

٤- علم اللغة العام (١٩٨٥م)، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، بغداد، دار

آفاق عربية.

لا يهْمُنَا في هذا السياق استعراض مضمون كتاب سوسير بجُمْلته بقدر ما نبتغي الوقوف عند المفاهيم

والتثانيات الجديدة التي غيّرت مسار الدراسات اللغوية، واعتمدت عليها المبادئ البنوية لاحقاً.

١-١- المنهج الوصفي التزامني (Synchronic):

تنبّدى أولى مظاهر التجديد في كتاب سوسير في إعلان ثورته على المنهج التاريخي المقارن

الذي يقارن بين اللغات، ويتتبّع نشأتها وتاريخها الطويل ومراحل تطورها دون أن ينفذ إلى نظام كل لغة على

حدة، لذا اقترح سوسير استبداله بالمنهج الوصفي الآني الذي يصف حياة اللغة نفسها والنظام الداخلي الذي

يحكمها في حقبة زمنية معينة.

انطلاقاً من هذا المبدأ ميّز سوسير بين اللسانيات الداخلية التي تُعنى بنظام اللغة والعلاقات الداخلية

(٢٩) شارل بالي (١٨٦٥ - ١٩٤٧): عالم لغوي سويسري، من أبرز طلاب سوسير قام بالتعاون مع زميله سيشهاي بجمع محاضرات سوسير ونشرها في كتاب بعنوان:

"دروس في الألسنية العامة"، ثم اتجه إلى حقل جديد هو علم الأسلوب الذي نظّر له متأثراً بالنظريات الاجتماعية والنفسية التي كانت سائدة في عصره.

(٣٠) ألبرت سيشهاي (١٨٧٠ - ١٩٤٦): لغوي سويسري تلمذ على يد سوسير، ثم شارك زميله بالي بجمع محاضرات أستاذهما ونشرها.

بين وحداتها، وبين اللسانيات الخارجية التي تخرج عن إطار اهتمامه لأنها تُعنى بالبحث في تفاصيل التوزيع الجغرافي للغات، وتاريخ الأقوام البشرية الناطقة بها، وعلاقتها بغيرها من اللغات. من هنا نادى بعزل الظاهرة اللغوية عن محيطها وعلاقاتها الخارجية، لأن "اللغة نظام لا يخضع لغير نظامه الخاص"^(٣١). كما ميّز بين اللسانيات الآنية التي "تهتم فيها بالعلاقات المنطقية والنفسية الرابطة بين عناصر متواجدة مكونة لنظام قائم كما يدركها وعي جماعي واحد"، وبين اللسانيات الزمانية التي "تهتم فيها على عكس ذلك بالعلاقات الرابطة بين عناصر متتالية لا يُدركها وعي جماعي واحد. ويعوّض بعضها بعضاً بدون أن تكون فيما بينها نظاماً قائماً"^(٣٢).

بمعنى أنه يفضّل دراسة اللغة دراسة داخلية وآنية تكشف عن طبيعة العلاقات التي تربط بين وحداتها وعناصرها في حالة معيّنة ولحظة محدّدة، أما الدراسة الخارجية والتاريخية فيستبعداها من مجال دراسته، وإن كان لا ينفيتها، لأنها ترصد التحولات والتغيرات دون معرفة أسبابها وبنيتها ونظامها.

١-٢- تحديد موضوع اللسانيات:

فصل سوسير علم اللغة عن العلوم الأخرى النفسية والاجتماعية التي تقاسمه الدراسة، وحدّد بدقة أن "موضوع الألسنية الحقيقي والوحيد إنما هو اللغة في ذاتها ولذاتها"^(٣٣)، وقصد بذلك دراسة جميع مظاهر الكلام البشري في مختلف الشعوب البدائية والمتحضّرة وفي مختلف العصور^(٣٤).

١-٣- مفهوم الوظيفة (Function) والعلاقة (relation):

النقت سوسير إلى مبدأ مهم يتحكّم في الوحدات اللغوية أثناء العملية الكلامية التي تؤدي وظيفة التواصل والإفهام، وهو ارتباط كل وحدة لغوية بما قبلها من وحدات وبما بعدها، ذلك أن موقعها ضمن سياق الكلام يحدّد لها وظيفتها التي تؤديها في إنتاج المعنى، وعلاقتها بغيرها من الوحدات. من هنا أصبحت الأهمية

(٣١) دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ٤٧.

(٣٢) نفسه، ص: ١٥٢.

(٣٣) نفسه، ص: ٣٤٧.

(٣٤) يُنظر: نفسه، ص: ٢٤.

للعلاقات وللموقع على حساب العناصر نفسها^(٣٥). وقد شبّه سوسير من أجل إثبات ذلك المفهوم نظام اللغة بنظام لعبة الشطرنج^(٣٦) من حيث مواقع العناصر وطريقة توزيعها والعلاقة المتبادلة بينها، والقوانين التي تتطوّر حركاتها، إذ ليس مهماً أن تكون القطع خشبية أو عاجية، ولا أن تكون قد انتقلت من بلاد فارس إلى أوروبا، لأن هذه الجوانب خارجية لا تؤثر في نظام اللعبة، وكذلك الجوانب الخارجية لا تؤثر في نظام اللغة، بل ما يهم هو عدد القطع ومواقعها، فإنقاص القطع أو زيادتها مثلاً يؤثر في خللة نظام اللعبة، وكذلك يؤثر عدد الحروف ومواقعها في نظام اللغة.

١- ٤- ثنائية اللغة (Language) والكلام (Parole):

ميّز سوسير بين اللغة والكلام، فالأولى "نتاج اجتماعي لملكة الكلام، ومجموعة من المواضع يتبنّاها الكيان الاجتماعي ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة"^(٣٧). ما يعني أنها مخزون من المواضع اللغوية التي يتعاقد أفراد المجتمع على تداولها واكتسابها، فهي ملكة اجتماعية وجماعية في متناول الأفراد جميعاً يستندون إليها في صوغ عباراتهم الكلامية الخاصة.

أما الكلام فـ "متعدد الأشكال متباين المقومات موزعاً في الآن نفسه بين ميادين متعددة بما فيها الفيزيائي والفيزيولوجي والنفسي، منتبهاً في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما هو اجتماعي. ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأننا لا نستطيع أن نستخرج وحدته"^(٣٨).

إذ يتبدّى الكلام على أنه الاستخدام الفردي لتلك الملكة، وهو مجموعة ظواهر متنافرة تختلف باختلاف الأفراد وأغراضهم وطرقتهم.

وقد اختار سوسير موضوعه لسانيات اللغة دون الكلام، لأنه يبحث عن البنية الكلية الناطمة لمختلف اللغات، وعن النظام أو النسق الموحد الذي يحكمها.

وقد أفادت البنوية من ذلك في استخلاص البنية العامة التي تنتظم وفقها النصوص الأدبية، التي تمثّل

(٣٥) يُنظر: دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ١٨٦.

(٣٦) يُنظر: نفسه، ص: ٤٧.

(٣٧) نفسه، ص: ٢٩.

(٣٨) نفسه، ص: ٢٩.

تنوعات وتلوينات خاصة لتلك البنية. من هنا جاء تحليل فلاديمير بروب الشكلي لمئة حكاية روسية عجيبة، حيث استخلص إحدى وثلاثين وظيفة وسبعة أدوار تحكم مسار تلك الحكايات التي تأتي بمنزلة تنويعات سردية على تلك البنية العامة الموحدة.

١ - ٥-ثنائية الفونولوجيا (Phonology)، والفونتيك (Phonetics)^(٣٩):

ميّز سوسير بين الفونتيك الذي يختص بدراسة الأصوات دراسة فيزيولوجية فقط، وبين الفونولوجيا ذلك العلم الذي يحلّل الأصوات من وجهة نظر لغوية، فهو لا ينفي أهمية العلم الأول، وإنما يستبعده لصالح الثاني، لـ "أن فائدة دراسة الأصوات اللغوية وأهميتها في الجانب الحركي الخالص ربما تكون الشيء الأهم الذي يبين لنا أن هذه الدراسة ليست أكثر من أداة مساعدة للسانيات، وإنما يجب أن نبحت -في مكان آخر- عن المبادئ التي تنظم المادة الصوتية للغة"^(٤٠).

ما يعني أن الفونتيك يساعد اللسانيات في وصف آلية النطق وتتبع مخارج الحروف ومواقعها ليس أكثر، أما الفونولوجيا فهو الذي يتناول الأصوات من حيث بنيتها اللغوية ووظائفها وأصنافها.

١ - ٦-ثنائية الدال (Signifier)، والمدلول (Signified):

اقترح سوسير تقسيماً جديداً للعلامة اللغوية (Sign)، حيث ارتأى أنها كيان نفسي ذو وجهين هما المدلول (أي المتصور الذهني)، والدال (أي الصورة الصوتية)^(٤١)، ورأى أن العلاقة بينهما اعتباطية بدليل تنوع اللغات واختلاف تسمية الأشياء بين لغة وأخرى. وقد أفادت البنوية من هذا التقسيم الثنائي الذي يتجاهل المكوّن الثالث المرجعي^(٤٢) (أي المرجع المادي Referent)، أي أنه يكفي بالدلائل اللغوية بصورتها الصوتية والذهنية بمعزل عن العالم الخارجي، وهو ما يتفق مع جملة المبادئ السوسيرية السابقة.

كما لاحظ أن مفهوم الاختلاف أو المفارقة هو الذي يميّز الوحدات اللغوية عن بعضها، فلا معنى

(٣٩) يُنظر: المصدر السابق نفسه، ص: ٦٢ وما بعد.

(٤٠) ياكوبسون، (١٩٩٤)، ص: ٤٠.

(٤١) يُنظر: دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ١١٠ - ١١١.

(٤٢) إذا كان سوسير قد قسّم الدليل اللغوي تقسيماً ثنائياً، فقد قسّمه شارلز سنادرس بيرس تقسيماً ثلاثياً، إذ رده إلى الممثل (أي الدال)، والمؤول (أي المدلول)،

والموضوع (أي المرجع الخارجي)، لمزيد حول ذلك يُنظر: كوبلي، وجانز (٢٠٠٥)، ص: ٢٧ - ٢٨.

للوحدة إلا نتيجة اختلافها عن وحدة أخرى، "فالاختلاف هو الذي تتحدّد به خاصية الدليل وكذلك قيمته وكذلك وحدته"^(٤٣)، فكلّمة (قال) مثلاً لا تكتسب معناها ووجودها إلا بمقابلتها بكلمة (مال أو نال) أي نتيجة اختلافها عنهما.

١-٧- ثنائية العلاقات السياقية (Syntagmatic)، والترابطية (Paradigmatic)^(٤٤):

توصّل سوسير أثناء بحثه في طبيعة العلاقات التي تربط بين الوحدات اللغوية في سياقٍ ما إلى تحديد نمطين من العلاقات هما: علاقة سياقية تهيمن على الكلمات المتسلسلة والمتوالية في سياقٍ ما، ولا سيما أن اللغة تتسم بسمّة الخطية، أي بعدم إمكان نطق كلمتين معاً في آن، وهذه العلاقة حضورية تربط كل كلمة بما قبلها وبما بعدها ضمن السياق الكلي، وهناك علاقة أخرى غيائية تُسمّى ترابطية أو استبدالية، لأنها تستحضر في ذهن الكلمات التي تشترك بخصائص معينة مع الكلمات الحاضرة في السياق سواء من باب الترادف أم التضاد أم الاشتقاق الصرفي أم التشابه الصوتي.

١-٨- ثنائية الشكل (Form) والمادة (Substance):

خلّص سوسير إلى اعتبار الدليل اللغوي جماع صورة صوتية ومتصوّر ذهني، أي اجتماع صوت وفكرة، هذا الالتحام العميق بينهما جعله يشبّه اللغة بورقةٍ وجهها الأول الدال، ووجهها الثاني المدلول، ومعنى ذلك أنه لا يمكن قطع وجه دون أن يؤدّي ذلك حتماً إلى قطع الوجه الآخر، لذا خلص إلى أن "الذي يحدث عن مثل ذلك التوليف إنما هو شكل وليس بمادة"^(٤٥).

يقصد بذلك أننا لسنا في اللغة أمام وحدات مادية ملموسة ذات جوهر ثابت، وإنما أمام صورة تمزج بين صوت منطوق وصورة ترتسم في ذهن، فالأصوات لا وجود لها بمعزل عن الأفكار التي تعبّر عنها، وكذلك الأفكار لا معنى لها إن لم تتحوّل إلى أصوات أي دالات. كما رأى أن العلاقة بينهما اعتبارية، وأن كل وحدة لغوية لا بد أن تندرج في علاقة مع الوحدات الأخرى ضمن سياق ما كي تكتسب دلالتها وقيمتها، من هنا

(٤٣) دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ١٨٤.

(٤٤) للمزيد يُنظر: نفسه، ص: ١٨٦ وما بعد.

(٤٥) يُنظر: نفسه، ص: ١٧٤.

توصّل إلى أننا أمام نسق من العلاقات يهيمن على الكيان اللغوي ويجعله شكلاً قابلاً للتغيير حسب السياقات المختلفة وليس جوهرًا مادياً ثابتاً.

١ - ٩ - تنبؤ سوسير بولادة السيميائية (Semiotics)^(٤٦):

إن تأمل سوسير العميق في طبيعة الدلائل اللغوية وخصائصها قاده إلى التنبؤ بظهور السيميائية، أو بالأحرى دعا إلى تأسيسها، وقد تحققت نبوءته فعلاً في النصف الثاني القرن العشرين، وقد حدّد مهمة هذا العلم بدراسة حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وجعل اللسانيات فرعاً من هذا العلم، ونبّه إلى ضرورة دراسة القوانين التي تنظّم العلامات اللغوية، وربّطه بعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس العام، وكأنه يقصد بذلك أن يجعل السيميائية أوسع وأشمل من اللسانيات كي تتنّع مسار الدلائل في استخداماتها الفردية والاجتماعية والتحوّلات التي تعترّيها جراء تلك الاستخدامات المختلفة.

من الواضح أن هذه الإلماعات والاقتراحات التي تضمّنها كتاب سوسير دفعت الدراسات اللغوية والنقدية قدماً إلى الأمام، وفتحت آفاقاً جديدة من التأمل والبحث العلمي، وعليه كان كتاب سوسير مؤسساً بالنسبة إلى البنوية الشكلية.

٢ - الشكلانية الروسية:

تحتلّ الشكلانية الروسية المرتبة الثانية تاريخياً ومعرفياً في التمهيد لظهور البنوية، لأنها مثّلت مرحلة جديدة واجهت في عشرينيات القرن العشرين النقد السوسولوجي والرمزي السائدين آنذاك في روسيا، ونادت بعلمنة الدراسة الأدبية واستقلال الأدب عن الحقول الثقافية الأخرى، واقترحت مجموعة مبادئ تحفظ للأدب حقوقه واستقلاله وتفرد عن الخطابات الإنسانية الأخرى، لذا لا بد من أن نستعرض أهم تلك المبادئ الشكلانية التي أرهصت للبنوية.

نشأت المدرسة الشكلانية من اجتماع كلّ من حلقة موسكو اللغوية (١٩١٥م) التي يمثّل رومان

(٤٦) يُنظر: دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ٣٧.

جاكوبسون أشهر أعضائها، وجماعة الأوبوجاز (OPOJAZ ١٩١٦م) التي يمثل بوريس إخنباوم (Boris Eikhenbaum)^(٤٧)، وفكتور شك洛夫سكي (Viktor Shklovsky)^(٤٨)، ويوري تينيانوف (Yury Tynyanov)^(٤٩) أشهر أعضائها^(٥٠).

سنستعرض الآن أهم المبادئ التي تفرّدت بها الشكلائية الروسية وانبنت عليها المبادئ البنوية لاحقاً:

٢-١- استقلال علم الأدب:

كان هاجس الشكلائين الأول هو تحرير الأدب من تسلط الدراسات النفسية والاجتماعية والجمالية والرمزية، التي كانت تنظر إلى الأدب على أنه انعكاس لمجالاتها ليس أكثر، من هنا جاءت ردة فعل الشكلائين بالدعوة إلى استقلال علم الأدب عن العلوم والمجالات الثقافية الأخرى، وتبني موقف علمي وموضوعي إزاء الواقعة الأدبية^(٥١).

كما كان شعار الاستقلال مزدوجاً في إسقاطه على الأدب، بدليل أنه "قطعت نظرية الأدب الشكلائية - البنوية مسافة مهمة من الاستقلال الذاتي للكلمة الشعرية مفردة بإزاء الشيء، إلى الاستقلال الذاتي للأثر الفني الأدبي بإزاء الواقع، سواء الواقع الذاتي (المؤلف) أو الموضوعي (المحيط الاجتماعي)" ^(٥٢).

يُقصد بذلك أن الشكلائية نادت بداية باستقلال الوحدة اللغوية المفردة عن مرجعها الخارجي، ثم استقلال العمل الأدبي عن مبدعه وعن مجتمعه والظروف المحيطة به. لكن لا يعني ذلك أنها أنكرت أواصر القربى بين الأدب والقطاعات الاجتماعية التي يتشابك وإياها، وإنما قصرت اهتمامها على وظيفته الجمالية وسماته الأدبية فقط، وقد صرّح بذلك جاكوبسون بوضوح حين قال: "إننا لا ننادي، لا تينيانوف ولا مكاروفسكي

(٤٧) بوريس إخنباوم (١٨٨٦-١٩٥٩): مؤرخ أدبي وناقد أدبي روسي، انضم إلى جماعة الأوبوجاز عام ١٩١٨، وشارك في التنظير الشكلائي، كما انشغل بنشر الكتب الكلاسيكية الروسية، ودراسة أعمال الكاتين ليرمانتوف وتولستوي.

(٤٨) فكتور شك洛夫سكي (١٨٩٣-١٩٨٤): كاتب وناقد أدبي روسي، له مقالات تعرض رؤيته الشكلائية في دراسة النثر الأدبي، وله مؤلفات في الرواية التاريخية والنقد الأدبي.

(٤٩) يوري تينيانوف (١٨٩٤-١٩٤٣): كاتب ومؤرخ أدبي روسي، من أهم مؤلفاته الشكلائية: "دوستوفسكي وغوغول"، و"مشكلة اللغة الشعرية"، و"قدماء ومجددون".

(٥٠) لمزيد حول نشأة المدرسة الشكلائية والتحولات التي تعرّضت لها والاختلافات المنهجية بين روادها يُنظر: شتاينر (٢٠٠٦)، ص: ٣٣ وما بعد.

(٥١) يُنظر: إخنباوم (١٩٨٢-أ)، ص: ٣٤.

(٥٢) إيرليخ (٢٠٠٠)، ص: ٦٠.

ولا شلوفسكي ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكوّن متعلق مع المكونات الأخرى، مكوّن متغيّر لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيّران جدلياً بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية^(٥٣)، ما يعني أنهم على دراية وقناعة بطبيعة الأدب الإشكالية التي تتشابك بدرجات متفاوتة مع الحياة والمجتمع والتاريخ، لكن ذلك لا يقتضي الإلزام بتلك العلاقات والانعكاسات والامتدادات على حساب الأدب ذاته.

٢ - ٢ - مفهوم الشعرية (Poetics):

حدّدت الشكلانية موضوع دراستها الأدب، لكن ليس الأدب في عمومه، بل تلك السمات والأدوات التي تجعل منه أدباً، وهي ما اصطلح على تسميتها بالشعرية التي يعرفها جاكوبسون بقوله الشهير: "إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟"^(٥٤).

يقصد بذلك أن محور البحث الشكلي هو تلك التقنيات والأدوات والوسائل اللغوية التي تميّز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات الأخرى، لذا رأى أن دراستها جزء لا يتجزأ من اللسانيات، التي تبحث في بنية اللغة الأدبية^(٥٥).

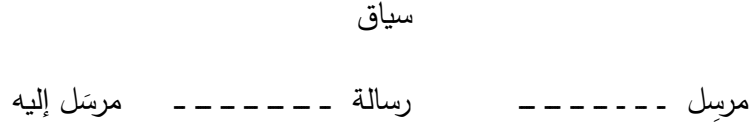
توصل جاكوبسون إلى أن الوظيفة الشعرية، هي التي تنظّم العمل الأدبي وتتحكّم بعناصره، وذلك بعد تحليله لمكونات الفعل التواصل الكلامي، إذ رأى أن كل تواصل لساني يفترض ستة مكونات هي: المرسل (Sender)، والمرسل إليه (Receiver)، والرسالة التي تقتضي سياقاً (Context) أي مرجعاً تحيل إليه، وسنناً (code) مشتركاً بين المرسل والمتلقي، وتقتضي أخيراً قناة تواصلية (Contact)، ثم حدّد وظيفة لسانية لكل مكوّن على حدة، كالوظيفة الانفعالية والإفهامية والمرجعية والانتباهية والواقعية والشعرية. وهي - كما نرى - وظائف متنوعة تُوظّفها الخطابات الإنسانية المختلفة، لكن ما يميّز الخطاب الأدبي هو الوظيفة الشعرية التي

(٥٣) ياكوبسون (١٩٨٨)، ص: ١٩.

(٥٤) نفسه، ص: ٢٤.

(٥٥) يُنظر: نفسه، ص: ٢٤.

تتعلّق بالرسالة وحدها، وقد أوضح جاكوبسون أنها ليست الوظيفة الوحيدة التي يوظّفها الأدب، وإنما هي الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى والمتحكّمة بها، وقد رسم مخطّطاً على النحو الآتي^(٥٦):



اتصال

سَنن

كما طرحوا مفهوماً في غاية الأهمية فيما يخصّ اللغة الشعرية، وهو مفهوم التغريب أو كسر الألفة (Defamiliarization) الذي يعني أن الأدب ولاسيما الشعر يعيد خلق اللغة بشكل جديد وحلّة جديدة كي يحيي دهشتنا وإحساسنا باللغة والعالم من جديد. من هنا "اعتُبر الفن وسيلة لتحطيم آلية الإدراك الذاتية، وهكذا فالصورة لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته Vision وليس التعرف عليه. من هنا تأتي الصلة المعتادة بين الصورة والإفراد"^(٥٧).

يُقصد بالإفراد الاستخدام المتقرّد الغريب الذي يمنح الصورة الشعرية مهمة أرقى من مهمة تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي أو شرحها، إذ غدت في المنظور الشكليّ عنصراً خلاقاً يقدّم الأشياء بلبوس جديد يكسر أفق توقع القارئ ويؤقظ حساسيته تجاه العالم^(٥٨).

٢-٣- مفهوم الشكل:

رفض الشكلازيون الروس دراسة الأدب من منظور الثنائية النقدية المتعارف عليها منذ القديم، أي ثنائية (المضمون والشكل) التي رأى النقاد أن النص الأدبي يتألّف منها، واستبدلوا بها ثنائية (المادة والأداة)^(٥٩) حفاظاً على وحدة العمل الأدبي العضوية، فهو -من وجهة نظرهم- يتألّف من مادة (أي المادة اللغوية والجوانب

(٥٦) يُنظر: جاكوبسون (١٩٨٨)، ص: ٢٧.

(٥٧) إجنباوم (١٩٨٢-أ)، ص: ٤٢.

(٥٨) يُنظر: إيرليخ (٢٠٠٠)، ص: ٢١-٢٢.

(٥٩) يُنظر: نفسه، ص: ٣٢-٣٣.

الفكرية والمعرفية والعاطفية والاجتماعية وغير ذلك)، ومن أداة (أي تلك التقنيات اللغوية التي تسكب تلك المادة في شكل فني محدّد).

ثم فضلوا الشكل/ الأداة على المضمون/ المادة، لأن العمل الأدبي لا يتقرّد بمادته، وإنما بالشكل الذي يُقدّمها، فكثيراً ما تكون المادة مشتركة بين الأعمال الأدبية المتنوعة، لكن الاختلاف والتميز لا يكون إلا بالشكل الخاص بكل منها. وقد آمن الشكلاونيون بالشكل بالدرجة الأولى لـ "أن مفهوم "المادة" لا يتعدّى حدود الشكل، فالمادة هي أيضاً شكلية، وإنه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء"^(٦٠)، ما يعني أن الشكل يعادل العمل الأدبي برمته بمجموع عناصره ومستوياته بما في ذلك مادته، من هنا غدت المادة وكيفية تجليها في العمل الأدبي مظهراً شكلياً متحدّاً ضمن الشكل العام للعمل.

٢-٤- وحدة العمل الفني العضوية:

شبه الشكلاونيون الروس العمل الأدبي بالكائن الحي من جهتين: الأولى هي أن "العمل الفني، بصفته كائناً عضوياً، هو جسم متحد، يتألف من أجزاء بينها علاقة متبادلة، وهي أجزاء تتكامل في تراتبيتها. والنص حين يتم تصويره على هذا النحو، لا يعود كلاً ناتجاً عن إضافة، بل "منظومة من التقنيات"^(٦١). أي أن العمل الأدبي هو ناتج مجموع أجزائه التي تتضافر مع بعضها بعضاً في سياق كلي موحد، مثلها في ذلك مثل أعضاء الجسم.

أما الجهة الثانية التي يشبه فيها العمل الأدبي الكائن الحي، فهي تخصّ انتماء العمل إلى نوع أدبي محدّد، ذلك "أن كل كائن عضوي فرد، يشترك في سمات معينة مع الكائنات العضوية التي من نمطه، وكما أن الأنواع الحية التي يشبه كل منها الآخر تنتمي إلى الجنس نفسه، فإن العمل الفني الفرد يتشابه مع الأعمال الفنية الأخرى من شكله، والأشكال الأدبية المتجانسة تنتمي إلى نفس النوع الأدبي"^(٦٢).

إذ وضّح مفهوم الوحدة العضوية المستوحى من الكائنات الحية حقيقة اشتراك أعمال فنية معينة بقواسم

(٦٠) إجنباوم (١٩٨٢-١)، ص: ٥٩.

(٦١) شتاينر (٢٠٠٦)، ص: ٤٥.

(٦٢) نفسه، ص: ٤٥.

أسلوبية وبنائية من جهة، وحقيقة انتماء تلك الأعمال المشابهة إلى نوع أدبي معيّن من جهة ثانية.

٢-٥- مفهوم النسق (System) والعنصر المهيمن (dominant element):

نظر الشكلاونيون إلى الأدب على أنه نسق من العناصر التي تتعالق فيما بينها، وتتفاعل على نحوٍ مخصوص يسم هذا النسق بسمات معيّنة، فالأدب "إذا كان نسقاً من الدلائل تم ترتيبها لكي تكون مدركة، فإن كل مرحلة وكل نمط أدبي قد يقتضيان مبدأ منظماً أو كيفية ما للفعل الإستيطقي، أي مجموع الأعراف المركبة على "المادة" (٦٣).

من هنا ارتبط مفهوم النسق بمفهوم الشكل، فانظام النسق على نحو مخصوص يخلق شكلاً أدبياً مخصوصاً، وهذا النسق يتألف من مجموعة عناصر تتفاعل فيما بينها وتتصارع بحيث يرتقي أحدها ويهيمن على البقية التي تغدو تابعة له (٦٤).

إن مفهوم العامل المهيمن يؤثر في بنية العمل الأدبي ويحدّد هويتها، يمكننا أن نضرب مثلاً على ذلك الوظيفة الشعرية التي تهيم على لغة الأدب وتميّزه عن الخطابات الأخرى، وكذلك الإيقاع الذي يهيمن على الشعر ويميّزه عن النثر الذي تهيم عليه الدلالة. من هنا نجد أن كل نسق أدبي محكوم بصراع عوامله المكوّنة الذي ينتج عنه هيمنة إحداها، وما يترتب على ذلك من سمات معينة يفرضها العنصر المهيمن.

٢-٦- المتن والمبنى:

ميّز الشكلاونيون في دراساتهم حول بنية العمل السردى بين (المتن الحكائي والمبنى الحكائي)، إذ صرّح توماشفسكي (Boris Tomashevsky) (٦٥) بـ "إننا نسمي متناً حكاياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يُعرض بطريقة عملية pragmatique ، حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك

(٦٣) إيرليخ (٢٠٠٠)، ص: ٣٦.

(٦٤) يُنظر: جاكوسون (١٩٨٢)، ص: ٧٨.

(٦٥) بوريس توماشفسكي (١٨٩٠-١٩٥٧): باحث روسي، ومنظر للشكلاونية الروسية، أهم كتبه: "النظم الروسي"، و"نظرية الأدب"، كما انشغل بتحقيق الكتب الكلاسيكية الروسية ونشرها، وأسهم في نشر آثار بوشكين.

الأحداث أو أدخلت في العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا^(٦٦).

تمثل هذه الثنائية خطوة مهمة في تقدم الدراسات النقدية السردية، وتميز القصة بين نسختها الأولية الخام، وبين طريقة عرضها في خطاب سردي له قوانينه وتقنياته الفنية الخاصة.

٣- حلقة براغ اللغوية:

منّت حلقة براغ اللغوية استمراراً وتتويجاً للمبادئ اللغوية والأدبية، التي اقترحتها الشكلانية الروسية، وقد ساعد على هذه العلاقة بينهما انضمام بعض أعضاء الشكلانية إلى حلقة براغ ولا سيما رومان جاكوبسون، بعد إخماد الشكلانية في بلادها على يد النظام الشيوعي. أُسست حلقة براغ في أكتوبر سنة ١٩٢٦م أثناء اجتماع عقده كلٌّ من: ماتيزيوس (Vilem Mathesius)^(٦٧)، وياكوبسون، وهافريك (Bohuslav Havranek)^(٦٨)، وآخرين. وقد اتفقوا على التوجه العام لحلقته التي ما لبثت أن تنامت حتى أصبحت اتحاداً لغوياً دولياً ضمّ خمسين عضواً محلياً ومن خارج تشيكوسلوفاكيا^(٦٩).

من أشهر أعضائها الفاعلين رومان جاكوبسون، وجان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky)^(٧٠)، ونيكولاي تروبتسكوي (Nikolay Trubetzkoy)^(٧١)، وفيليكس فوديك (Felix Vodicka)^(٧٢)، وغيرهم ممن

(٦٦) توماشفسكي (١٩٨٢)، ص: ١٨٠.

(٦٧) فيلم ماتيزيوس (١٨٨٢-١٩٤٥): عالم لغوي تشيكي، أحد مؤسسي حلقة براغ اللغوية، ورئيس تحرير مجلتي لغويتين، له مؤلفات حول تاريخ الأدب الإنجليزي، وبناء الجملة، وعلم اللغة وغيرها.

(٦٨) بوسلاف هافريك (١٨٩٣-١٩٧٨): عالم لغوي تشيكي، عضو في حلقة براغ اللغوية، كان من أبرز المؤيدين للبنوية الأوروبية، وعمل في علم اللغة الاجتماعي، والتاريخ اللغوي، وأسهم في تطوير نظرية اللغات القياسية.

(٦٩) للمزيد حول تاريخ نشأة حلقة براغ اللغوية وأشهر أعلامها يُنظر: دولزل (٢٠٠٦)، ص: ٦٢ حتى ٦٦.

(٧٠) جان موكاروفسكي (١٨٩١-١٩٧٥): منظر وناقد أدبي تشيكي، أحد أعضاء حلقة براغ اللغوية، وله جهود مهمة في دراسة الشعر وعلم الجمال والوظائف الأدبية.

(٧١) نيكولاي تروبتسكوي (١٨٩٠-١٩٣٨): عالم لغوي روسي، أحد أعضاء حلقة براغ اللغوية، تفرغ للبحث في تاريخ اللغات السلافية، والدراسات التاريخية المقارنة للغات شمالي القفقاس، بالإضافة إلى ذلك يعدّ واضع مبادئ الفونولوجيا، وواضع مبادئ المورفولوجيا (علم الأصوات الصرفية).

(٧٢) فيليكس فوديك (١٩١٠-١٩٧٤): أحد منظرّي حلقة براغ اللغوية، وتلميذ جان موكاروفسكي، وقد أسهما معاً في بلورة أولى دعائم نظرية التلقي التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين في ألمانيا، ولا سيما آرائهما حول مفهوم تحقق العمل الأدبي يربطه بالمعيار الجمالي، ووضعه في سياقه التاريخي ووعي المتلقي.

طوّروا الدراسة البنيوية للغة، وللشعر، وللأدب عامة، ولعلم الأصوات.

قدّمت الحلقة أولى مبادئها البنيوية حول اللغة في وثيقة شاركت فيها في المؤتمر الدولي الأول للغويات المنعقد في لاهاي سنة ١٩٢٨م، ثم تتابعت بعد ذلك الدراسات والأبحاث التي توالى نشرها في ثمانية أجزاء إلى أن توقفت نشاطات الحلقة مع قيام الحرب العالمية الثانية^(٧٣)، وفي تلك الوثيقة عرضت الحلقة منظورها البنيوي الوظيفي والجمالي الذي مثّل مرحلة وسيطة بين اللسانيات والبنوية الأوروبية التي ستظهر في الستينيات. لذا سنستعرض أهم تلك المبادئ التي وُسمت بأنها بنيوية، لأنها على قدر من الأهمية والمرجعية الإستيمولوجية بالنسبة إلى البنيوية الشكلية محطّ دراستنا.

٣-١- المنظور البنيوي والوظيفي للغة:

تأتي أهمية حلقة براغ من كونها أول من تبنّى المفهوم البنيوي في دراسة نظام اللغة على نحو صريح ومحدّد اصطلاحاً ونظرياً، ذلك أن جاكوبسون استخدم لفظة "بنيوية" وحدّد المقصود بها بقوله: "إذا رغبتنا في التوفر على الفكرة الأساسية للعلم الراهن في معظم تجلياته المتنوعة، فإننا لا نكاد نجد اسماً أكثر ملاءمة من البنيوية Structuralism. فحين يدرس العلم المعاصر أية مجموعة من الظواهر، فهو لا يعالجها كتكتل آليّ، بل ككلّ بنيوي، والمهمة الأساسية هي الكشف عن القوانين الداخلية لهذا النظام سواء أكانت قوانين ثابتة أم متطورة"^(٧٤).

يتحدّث جاكوبسون هنا عن المناخ العلمي السائد آنذاك والذي يحتذي بالمنظور البنيوي في دراسة أية ظاهرة، لذا وجد أن تطبيقه في ميدان اللغة سيكون ناجعاً من حيث دراستها كنسق كليّ تحكم عناصره قواعد وقوانين محدّدة.

كما نظرت حلقة براغ إلى اللغة باعتبار الوظائف التي تؤدّيها في فعل التواصل الإنساني وفي الحياة الاجتماعية، فهي تنظر إليها على أنها نسق محكوم بوظيفة معيّنة عليه أن يؤدّيها، فهناك من شبه لغوي براغ بمن ينظر في محرّك محاولاً أن يفهم الوظائف التي تؤدّيها أجزاؤه، وكيف تتعالق تلك الأجزاء مع بعضها بعضاً،

(٧٣) للمزيد يُنظر: فضل (١٩٩٨-ب)، ص: ٧٤.

(٧٤) ياكوبسون، (٢٠٠٢)، ص: ١٣.

بحيث يحدّد موقع كلّ منها وطبيعته مواقع الأجزاء الأخرى وطبيعتها الكلية^(٧٥).

نادت أيضاً بضرورة مراعاة الدراستين الآتية التزامنية (Synchronic) والزمنية التعاقبية (Diachronic)، فكل تطور تاريخي هو تطور لنظام اللغة الداخلي وله قوانينه وبنيته، وكل نظام ثابت للغة هو مرحلة من مراحل تطورها، ما يعني أن من الصعوبة بمكان الفصل بين الدراستين^(٧٦).

٣-٢- المستوى الجمالي والسيميوطقي للأدب:

تجاوز لغويو براغ الحدود التي رسمها الشكلاونيون فيما يخصّ إغلاق الظاهرة الأدبية عما خارجها، وادعاء استقلالها عن مؤلفها ومجتمعها وسياقها الثقافي، حيث نظروا إلى العمل الأدبي بوصفه علامات جمالية تشتغل في إطار سيميائي رمزي، "ومن ثمّ فاللغة والأدب والفن أنساق نوعية تدرج تحت نسق الثقافة الإنسانية الشامل، ويقتضي درسها سيميوطيقاً طرائق ومناهج نوعية تناسب كل نسق منها"^(٧٧).

ما يعني أنهم تعاملوا مع أشكال التواصل الإنساني المختلفة، سواء أكانت لغوية أم أدبية أم فنية (الرسم والموسيقى وغيرها) من حيث موقعها ضمن الثقافة الإنسانية عامة، أي رفضوا عزلها وتجريدها من أبعادها الثقافية والاجتماعية والغائية، وأن كل خطاب لا بد أن يؤدّي وظيفة ما.

أما فيما يخصّ البنية الأدبية، كما تصورتها حلقة براغ، فإنها نموذج متعدد الطبقات، ويُقصد بذلك أنها تتألف من الطبقة اللفظية بمستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، والطبقة الثيماتية (Thematic أي الموضوعية وهي خارج نطاق اللغة). وهذه الطبقات اللغوية والثيماتية تمثّل مادة الأدب التي تتحوّل عن طريق الشكل أي الأدوات الفنية إلى بنية جمالية^(٧٨).

٣-٣- البنية الأدبية السردية، وبنية المعجم:

أسهمت حلقة براغ إسهامات مهمة في حقل السرد، ولا سيما دراسة فيليكس فوديكا، الذي انطلق من أن

(٧٥) للمزيد يُنظر: سامسون، (١٤١٧)، ص: ١٠٦.

(٧٦) للمزيد حول مبادئ حلقة براغ حول اللغة يُنظر: إفيتش (٢٠٠٠)، ص: ٢٤٨-٢٤٩.

(٧٧) يُنظر: دوليزيل (٢٠٠٦)، ص: ٧٠.

(٧٨) يُنظر: نفسه، ص: ٧٤-٧٥.

البنية تتبني على مستويين: المستوى اللفظي، والمستوى الثيماتي، وقد وضع خطة لدراسة البنية السردية التي تتألف من مستويات ثيماتية كبرى تتمثل في الحبكة والشخصيات والعالم الخارجي، وعلاقة هذه الثيمات بأشكال التعبير التي تصوغها وتمنحها الشكل السردى، لذا اشترط أن تُدرس أدوات الخطاب من خلال ثلاثة محاور، الأول يتناول السرد وكيفية خلق الشخصيات والوصف، والثاني يتناول كلام الراوي والشخصيات، والثالث يختص بالحوارات الداخلية (المناجاة) والحوارات بين الشخصيات^(٧٩). ومن المعلوم أن البنيويين، ولا سيما تزيغتيان وتودوروف (Tzvetan Todorov)^(٨٠)، وجيرار جينيت (Gerard Genette)^(٨١)، قد طوّروا خطة فوديكا إلى دراسات بنوية ناضجة حول تقنيات الخطاب السردى التي تنظر في مظهرات الزمن، والصيغ السردية، ووجهات النظر، وأصوات الراوي والشخصيات، ما يعني أن هذه الإسهامات التي اجترحتها حلقة براغ كانت نواة الدراسات البنوية اللاحقة ومرحلة جنينية بالنسبة إليها.

كما أولى لغويو براغ بنية المعجم في لغة ما اهتماماً كبيراً، لأنه "ليس القاموس مجموعة من الكلمات المنعزلة، بل هو نظام معقد تتناسق في داخله هذه الكلمات وتتعارض فيما بينها، بحيث لا يتحدد معنى كلمة إلا عن طريق علاقتها بكلمات أخرى من القاموس نفسه أي بموضعها في نظام المعجم، ولا يمكن معرفة هذا الموضع بدقة إلا بعد تحديد بنية هذا النظام"^(٨٢). مما يعني أنهم أكدوا أهمية مفهوم (الموقع)، ومفهوم (العلاقة) بين مفردات المعجم، ومفهوم (الاختلاف/التقابل) بينها، ودور ذلك كله في منحها معناها وقيمتها الدلالية.

٣-٤- علم الأصوات الوظيفي:

اشتهرت حلقة براغ بنظريتها التي قدّمتها حول علم الأصوات الوظيفي، الذي يُقصد به دراسة الفونيمات (Phonemes أي الأصوات المفردة) التي تتألف منها اللغة من خلال علاقة التقابل التي تضع كل صوت

(٧٩) يُنظر: دوليزيل (٢٠٠٦م)، ص: ٧٧-٧٨.

(٨٠) تزيغتيان وتودوروف (١٩٣٩-٢٠١٧): منظر وناقد أدبي فرنسي- بلغاري، يعد من أعلام البنوية السردية، وله جهود في تطوير النظرية الأدبية ونظرية الثقافة، من أشهر كتبه النقدية: "شعرية النثر"، و"مقدمة في الشعرية"، و"مدخل إلى الأدب العجائبي".

(٨١) جيرار جينيت (١٩٣٠-٢٠١٨): منظر وناقد أدبي فرنسي، أسهم إلى جانب بارت وتودوروف في توطيد أركان البنوية وعلم السرد، واقترح جملة من المصطلحات والتقنيات النقدية التي تحلل بنية النصوص الأدبية، بالإضافة إلى دراسته المهمة حول الموازيات النصية.

(٨٢) يُنظر: فضل (١٩٩٨-ب)، ص: ٧٧.

مقابل الأصوات الأخرى، بالإضافة إلى تحديد الوظيفة التي يؤديها كل فونيم في لغة من اللغات^(٨٣).

يعدُّ نيكولاي تروبتسكوي المنظر الأول لعلم الأصوات الوظيفي، حيث توصل إلى ملاحظات مهمة حول النظم الصوتية التي ترتبط فيها الأصوات في كلِّ منظم له قوانين وقواعد تحدّد العلاقة المتبادلة بين تلك الأصوات، وأن كل فونيم يؤدي وظيفة في تحديد معنى الكلمة، ما يعني أن استبدال فونيم بآخر يقود إلى تغيير معنى الكلمة.

كما ميّز تروبتسكوي بين اللغات من خلال تحديد جملة من التقابلات الثنائية بين أصواتها (مثل: مجهور/ مهموس - صامت/ صائت - لغة فيها نبر/ لغة خالية من النبر)، إذ تمثّل تلك السمات معايير تسم بنية النظام الصوتي في لغة ما، فسمات الأصوات تختلف من لغة إلى أخرى.

وقد أسهم جاكوبسون أيضاً في دراسة الأصوات دراسة وظيفية تقوم على البحث الآني والتاريخي معاً، من أجل رصد سمات الأصوات، وتقابلها مع الأصوات الأخرى، والوظيفة التي تؤديها، بالإضافة إلى تتبع التغيرات التي تلحق بتلك الأصوات وتفسيرها وفهم السياق الذي تغيّرت فيه^(٨٤).

وتوصل إلى وضع تنظيم فونولوجي كلي يحتوي على اثنتي عشرة سمة ثنائية سمعية صالحة لوصف النظام الفونولوجي في كل اللغات الإنسانية، فهذه السمات كلية، تختار اللغات على إثرها نظامها الفونولوجي، وتأخذ هذه السمات شكل (+) مثلاً (+ صوت)، وهذه السمات هي المتضادات التالية:

(مجهور/ مهموس)، (غليظ/ حاد)، (رخو/ شديد)، (مزيد/ غير مزيد)، (شفهي/ غني)، (متكثف/ منفش)، (صائت/ صائب)^(٨٥).

أما الآن فنستعرض بعض المدارس اللسانية التي لم تؤثر في البنوية تأثيراً مباشراً، كما لم تقاسمها ببيتها الجغرافية، بل ظهرت في بلدان أخرى غير فرنسا، لكن وجدنا من الجدير ذكرها والتعريف بأهم مبادئها التي نادى بها، لأن هناك قواسم مشتركة بينها وبين البنوية، مما يعكس دور تلك المدارس في خلق مناخ فكري

(٨٣) يُنظر: شنوقة (٢٠٠٨م)، ص: ٧٥.

(٨٤) يُنظر: فضل (١٩٩٨-ب)، ص: ٧٩ - ٨٠.

(٨٥) بوقرة (د. ت)، ص: ٩٨.

جديد في التعامل مع اللغة ودراساتها ودراسة الأدب عامة، إلى أن جاءت البنوية واختمرت في بوتقتها المنهجية تلك المبادئ والمفاهيم ضمن إطار نظري وتطبيقي متكامل.

٤ - مدرسة كوبنهاجن:

يعود تأسيس هذه المدرسة الدانماركية إلى كلٍّ من فيكو برونдал (Viggo Brondal)^(٨٦)، ولويس يلمسليف (Louis Hjelmslev)^(٨٧) عام ١٩٣٤م. سُمّيت بالغلوسيماتيك (Glosseematics) أيضاً انطلاقاً من الغلوسيم (Glossemes) المأخوذ من اليونانية والذي يعني: اللغة أو اللسان أو الكلام، أما يلمسليف فقصد به أصغر وحدة لسانية^(٨٨)، انصبَّ اهتمامه على وصف جهاز اللغة ونظامها بتحليلها إلى أصغر وحداتها ورصد كيفية انتظامها مع غيرها من الوحدات. من هنا يمكننا أن ننتقل إلى الآراء القيّمة التي طرحتها هذه المدرسة، وأولها أنها قصّرت موضوع اللسانيات على دراسة اللغة في ذاتها بمعزل عن الظواهر النفسية والاجتماعية والفيزيائية والمادية^(٨٩).

كما تميّزت هذه المدرسة بعلميتها نتيجة تبنيها المنهج التحليلي الاستنتاجي الذي يضع المقدمات التي تبحث عن إثبات وحدة النظام اللغوي في اللغات الإنسانية كافة، وصولاً إلى نتائج كلية وشاملة وبسيطة في الوقت نفسه. وقد اعتمد يلمسليف في تحليله الظاهرة اللغوية على استخدام الرموز والمعادلات الرياضية التي صبغت الدراسة اللسانية بصبغة علمية منطقية تجريدية^(٩٠).

اعتدّت هذه المدرسة بمفهوم العلاقة بين العناصر اللغوية بالدرجة الأولى، فليس مهماً في لغة ما المفردات المفردة ولا الحروف التي تكوّننها ولا سلسلة الأصوات بحد ذاتها، وإنما العلاقات المتبادلة بين تلك

(٨٦) فيكو برونдал (١٨٨٧ - ١٩٨٩): عالم لغوي دنماركي، وأستاذ اللغات الرومانسية وأدبها في جامعة كوبنهاجن، كان على اتصال وثيق ببنويي براغ، ثم أسّس حلقة

كوبنهاجن اللغوية، وبحث في العلاقة بين اللغة والفكر، ووحّد بين اللسانيات والمنطق وفق مبادئ علم اللغة البنويي الحديث، فوضع قواعد عالمية لذلك.

(٨٧) لويس يلمسليف (١٨٩٩ - ١٩٦٥): عالم لغوي دنماركي، أسّس حلقة كوبنهاجن اللغوية، وطوّر نظرية بنوية ومنطقية للغة عُرفت باسم الغلوسيماتيك التي أثّرت في

النظريات البنوية والسيمائية لاحقاً، وفي نظرية المعرفة عامة، من أشهر كتبه: "مقدمة في نظرية اللغة".

(٨٨) يُنظر: بوقرة (د.ت)، ص: ١٢٢.

(٨٩) يُنظر: نفسه، ص: ١١٩.

(٩٠) يُنظر: شنوقة (٢٠٠٨)، ص: ٧٨ - حتى ٨٠.

العناصر في إطار السلسلة الكلامية على نحوٍ يمنحها خصوصيتها وتميزها عن غيرها من اللغات^(٩١).

يمكن أن نستعرض أهم الثنائيات التي اقترحها يلمسليف على منوال ثنائيات سوسير على النحو الآتي:

٤-١- ثنائية النظام والعملية:

إذا كان سوسير قد وضع اللغة بمعناها الكلي الاجتماعي في مقابل الكلام بمعناه الفردي الخاص، فإن يلمسليف قد استبدل بهما مصطلحين جديدين يعبران عن الثنائية نفسها، حيث أطلق مصطلح "النظام" على اللغة، لأنها النظام الشامل والجامع لكل الاستعمالات والتحقيقات الفعلية، ومصطلح "العملية" على الاستعمالات الفردية المتنوعة لنظام اللغة، فيغدو كل نص عملية من عمليات النظام المتنوعة^(٩٢).

٤-٢- التقسيم الثلاثي للغة:

نظر يلمسليف إلى اللغة التي تقابل الكلام على أنها تمثّل ثلاث مراحل:

١- القاعدة: وهي اللغة باعتبارها شكلاً سورياً نموذجياً.

٢- الهيكل: وهو اللغة باعتبارها شكلاً مادياً يُستخدم للتكلم.

٣- الاستعمال: وهو اللغة باعتبارها مجموعة عادات وطرائق خاصة بجماعة معيّنة^(٩٣).

بالإضافة إلى الكلام: بالمعنى السوسيري نفسه، أي باعتباره تحقيقات فردية خاصة للغة.

ثم رأى اللسانيون أنه بالإمكان اختصار هذا التصنيف إلى ثنائية حقيقية من طرفين هما: (الهيكل والاستعمال)، فالهيكل يعبر عن اللغة بصورتها النموذجية، والاستعمال يشير إلى الكلام بطابعه الاجتماعي.

٤-٣- ثنائية التعبير والمحتوى، وثنائية الشكل والمادة:

من أهم التصنيفات التي اهتمت إليها يلمسليف هو تقسيمه الرسالة اللغوية إلى تعبير ومحتوى، على أن يدلّ الطرف الأول على الوسائل التي من خلالها يتم تحويل المحتوى إلى مصطلحات لغوية أي إلى لغة، وهو ما يقابل مصطلح "الدال" عند سوسير، في حين يدلّ الثاني على الواقع الحي أي موضوع الرسالة، وهو ما يقابل

(٩١) يُنظر: المرجع السابق نفسه، ص: ٨١.

(٩٢) يُنظر: بوقرة (د. ت)، ص: ١١٧.

(٩٣) يُنظر: شنوقة (٢٠٠٨)، ص: ٨٣.

مصطلح "المدلول" عند سوسير .

ثم ربط يلمسليف هذه الثنائية بثنائية أخرى هي: المادة والشكل، حيث رأى أن كل طرف من ثنائية التعبير والمحتوى لها شكل ولها مادة في الآن نفسه، مما يفترض وجود أربعة مستويات على النحو الآتي:

١- مادة المحتوى: وتشمل الواقع الحي من أشياء وأفكار وتفاصيل العالم الخارجي

قبل أن تدخل نظام اللغة.

٢- شكل المحتوى: ويُقصد به التصور النفسي لمادة المحتوى عبر اللغة، وبعبارة أخرى هو البنية المعجمية والنحوية التي تعبر عن مادة المحتوى.

٣- مادة التعبير: وتشمل البنية الصوتية الفيزيائية للغة، أي قبل أن تُنجز فعلياً.

٤- شكل التعبير: ويُقصد به التصور النفسي لمادة التعبير، وبعبارة أخرى هو التحقق الفعلي والخاص للغة^(٩٤).

لم يُعن يلمسليف بهذه المستويات كلها أثناء دراسته اللسانية، بل اختصرها إلى اثنين فقط هما: شكل المحتوى وشكل التعبير ودراسة العلاقة المتبادلة بينهما.

٤ - ٤ - ثنائية العلاقات الأفقية والعمودية:

ميّز يلمسليف بين حرفي العطف (الواو، أو)، فالواو تفيد التتابع بين شيئين متجاورين، أما (أو) فتفيد التخيير بين شيئين، ثم ربط هذا الاختلاف بمحوري التعاقب والاستبدال، فكل العناصر التي ترتبط ببعضها بعضاً بواسطة الواو تقع على المحور الأفقي التعاقبي، وتلك التي ترتبط ببعضها بواسطة "أو" تقع على المحور الرأسي الاستبدالي^(٩٥)، وهو بذلك يعتمد المحورين اللذين اقترحهما سوسير بداية، ثم طوّرها جاكوبسون فيما بعد.

في المجمل امتازت مدرسة كوينهاجن الغلوسيماتيكية بالعلمية، والمنهجية الاستنتاجية، ودراسة اللغة دراسة مستقلة عن الظواهر الأخرى غير اللغوية، كما رسّخت الكثير من المبادئ التي تبنتها البنيوية وأهمها: النظر إلى اللغة بوصفها شكلاً قائماً على جملة علاقات تُنظّم تعالق عناصره وتمنحه خصوصيته وتميزه عن

(٩٤) يُنظر: إفيتش (٢٠٠٠)، ص: ٣٢٧.

(٩٥) يُنظر: بوقرة (د. ت)، ص: ١١٧.

طرائق التواصل الأخرى، واستنتاجها مجموعة مبادئ مشتركة بين اللغات عامة، مما يُثبت وحدة النظام اللغوي وقابليته للتقعيد والتقنين، وإدخالها الرموز والمعادلات والأشكال الجبرية إلى ميدان اللسانيات مما أسهم في إسباغ العلمية على الظاهرة اللغوية.

٥- مدرسة لندن:

حظيت اللسانيات باهتمام كبير في بريطانيا، ولاسيما دراسة الصوتيات التي بدأت على يد هنري سويت (Henry Sweet)^(٩٦)، ودانييل جونز (Daniel Jones)^(٩٧)، لكن الرائد والمنظر الأشهر في مدرسة لندن هو فيرث (John Ropert Firth)^(٩٨) الذي أطلق العنان لدراسة اللسانيات دراسة علمية مثلما كان سائداً في البلدان الأخرى في تلك الحقبة.

امتازت هذه المدرسة بأنها لم تسع إلى استكشاف نظام عام وبنية شاملة للغات ككل، بقدر ما سعت إلى وصف طريقة تنظيم الجمل والتراكيب، لكن يُؤخذ عليها أنها افتقدت الوضوح والبناء النظري المتكامل والمتربط.

لقد تناولت هذه المدرسة اللغات الحية المنطوقة دون المنقرضة، وصبّت جلّ اهتمامها على علم الأصوات الوظيفي وعلم الدلالة^(٩٩).

كما قدّم فيرث نظرية حول التقطيع الصوتي والتحليل النغمي، ورأى أن التلاحم بين الصوت والمعنى أي بين الدال والمدلول قوي جداً بحيث لا يمكن الفصل بينهما، لأن اختيار المرء لصوت معين هو اختيار للمعنى الذي يصاحبه بالضرورة، ونظر إلى اللغة من خلال المحورين الأفقي والرأسي اللذين اقترحهما سوسير سابقاً، لكن بمنظور جديد، حيث رأى أن العناصر اللغوية تؤلّف على المحور الأول تراكيب نتيجة تجاورها في

(٩٦) هنري سويت (١٨٤٥-١٩١٢): عالم في فقه اللغة التاريخي والمقارن، ونحوي وعالم صوتيات إنجليزي، من أهم مؤلفاته: "الدراسة العملية للغات"، و"موجز في علم الأصوات"، "تاريخ اللغة".

(٩٧) دانييل جونز (١٨٨١-١٩٦٧): عالم صوتيات إنجليزي، شغل منصب رئيس قسم الصوتيات في جامعة لندن، ومنصب رئيس الجمعية الصوتية الدولية بين عامي (١٩٥٠-١٩٦٧)، من أشهر مؤلفاته: "قاموس نطق الإنجليزية".

(٩٨) جون روبرت فيرث (١٨٩٠-١٩٦٠): لغوي وأستاذ جامعي إنجليزي، أسهم في تطوير علم اللغة في بريطانيا خلال خمسينيات القرن العشرين.

(٩٩) يُنظر: سامسون (١٤١٧هـ)، ص: ٢٢٨.

نص أو جملة، وتنتج العلاقة التبادلية بينها على المستويين المعجمي والنحوي، أي من حيث ترابطها دلاليًا ونحويًا، وعلى المحور الثاني تُرتَّب العناصر في أنظمة، ويقصد بالأنظمة مجموعة من الاختيارات في سياق واحد محكومة بعلاقة ما^(١٠٠).

كما كانت هناك إسهامات لأعضاء آخرين مثل: برونسلاف مالينوفسكي (Bronislaw Malinowski)^(١٠١) الذي رأى أن اللغة ولا سيما في الثقافات البدائية هي فعل وليست قولاً^(١٠٢)، واشترط في فهم نصٍّ ما أو لغةٍ ما الوقوف على سياق الحال وسياق الثقافة لذلك النص ولتلك اللغة^(١٠٣).

ومايكل هاليداي (Michael Halliday)^(١٠٤) الذي قدَّم نظرية مهمة اشتهرت بعلم اللغة النظامي، وتميزت بأنها سارت على خطأ المدارس اللسانية التي تناولناها سابقاً، ولا سيما من حيث دراسة اللغة ووصف ماهيتها وكيفية عملها والمقارنة بين أنظمة اللغات، ومن حيث اعتمادها المنهج الوصفي، وإيمانها باستقلال اللغة عن العلوم النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية وإن كانت هناك علاقات وثيقة بينها جميعاً^(١٠٥).

٦- المدارس اللسانية الأمريكية:

شهدت الدراسات اللسانية الأمريكية تطوراً ملحوظاً وانقلاباً كبيراً في المنهج المعتمد منذ النصف الأول من القرن العشرين، حيث انقلبت على المنهج التقليدي المعياري والتاريخي، وكانت بداية التغيير على يد فرانز بواس (Franz Boas)^(١٠٦) الذي ألَّف كتاب "دليل اللغات الهندية الأمريكية"، وطبَّق المنهج الوصفي في دراسة

(١٠٠) يُنظر: نخلة (٢٠٠١)، ص: ١٩ - ٢٠.

(١٠١) برونسلاف مالينوفسكي (١٨٨٤ - ١٩٤٢): عالم بولندي في مجال الإنسانيات، من أهم رواد علم الإنسان التطبيقي في القرن العشرين، أسَّس الجمعية البولندية للآداب والعلوم في أمريكا

(١٠٢) يُنظر: سامسون (١٤١٧هـ)، ص: ٢٣٨.

(١٠٣) يُنظر: نفسه، ص: ٢٤٠ وما بعد.

(١٠٤) مايكل هاليداي (١٩٢٥ - ٢٠١٨): لغوي إنجليزي وأستاذ في جامعة لندن، له إسهامات مهمة في مجال اللسانيات، طوَّر النحو الوظيفي النظامي.

(١٠٥) يُنظر: نخلة (٢٠٠١)، ص: ٤٧ وما بعد.

(١٠٦) فرانز بواس (١٨٥٨ - ١٩٤٢): عالم أنثروبولوجي ألماني المولد أمريكي الجنسية، يُعدُّ من رواد علم الأنثروبولوجيا الحديث، أطلق عليه لقب «أبو الأنثروبولوجيا الأمريكية»، وارتبط عمله بحركة التاريخانية الأنثروبولوجية، تميَّز بأنه رفض الإيديولوجيات ذات الصبغة العنصرية، ورفض المقاربات التطورية في دراسة الحضارة، ونادى بمفهوم النسبية الثقافية.

الظواهر اللغوية وخصوصية كل لغة ونظامها النحوي، فكانت هذه أولى الخطوات الجريئة التي دعت إلى استقلال اللغة ومراعاة نظامها الداخلي^(١٠٧).

ثم ظهر على الساحة إدوارد سابير (Edward Sapir)^(١٠٨) الذي تبني المنهج الوصفي في دراسة اللغات، لكنه ربط بين الأنثروبولوجيا والأدب والفن والموسيقى، حيث نظر إلى اللغة في بعدها الإنساني والثقافي، وأكد ضرورة دراسة الأشكال اللغوية من جهة الوظائف التي تؤديها على أن تُدرس دراسة تحليلية تصنيفية توضّح بنية اللغة ومفرداتها والأنماط الخاصة بها^(١٠٩).

مثّلت هذه الجهود إرهابات للمدرسة الوصفية المشهورة في أمريكا، وهي المدرسة السلوكية أو التوزيعية (Distribution) التي أسسها ليونارد بلومفيلد (Leonard Bloomfield)^(١١٠)، الذي تأثر بالمذهب السلوكي في علم النفس، فنظر إلى اللغة بوصفها سلوكاً يكتسبه الإنسان من بيئته والثقافة المحيطة، وأنها ردّ فعل أو استجابة لمثير خارجي.. باختصار قام منهجه على "معالجة جميع المواقع التي يمكن أن تحتلها الوحدات في نظام لغة بعينها معالجةً مبنية على الملاحظة والوصف، أي على تحديد توزيع الوحدات اللغوية "

Distribution of Linguistic Units. (١١١)

بمعنى أنه يقصر اهتمامه على تصنيف الوحدات اللغوية وتحديد المواقع التي تشغلها، مع مراعاة موقعها ضمن السياق الذي تردّ فيه، فكلّ وحدة لغوية محكومة بما قبلها من وحدات وبما بعدها، ولا يتمّ مثل هذا التحديد إلا بفضل الملاحظة والوصف.

ولعلّ هذا المنهج أقرب إلى المنهج البنوي الشكلي، لأن الجملة بالنسبة إليه مؤلّفة من طبقات أو مستويات يتدرّج التحليل من الأكبر إلى الأصغر فالأصغر، حتى يصل إلى العناصر الأولية غير القابلة

(١٠٧) يُنظر: إفيتش (٢٠٠٠)، ص: ٢٧٤ - ٢٧٥.

(١٠٨) إدوارد سابير (١٨٨٤ - ١٩٣٩): عالم لغوي وإنساني أمريكي، بحث في العلاقة بين علم اللغة وعلم الإنسان، من أهم مساهماته في علم اللغة: تبويه للغات الأصلية لسكان الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، وتطوير الوحدات الصوتية كما أسهم في تطور فهم علم الأصوات، وقدم تصنيفاً رمزياً للغات سكان أمريكا الأصليين عام ١٩٢٩.

(١٠٩) يُنظر: شنوقة (٢٠٠٨)، ص: ٨٩ - ٩٠.

(١١٠) ليونارد بلومفيلد (١٨٨٧ - ١٩٤٩): عالم لغوي أمريكي، من رواد اللسانيات البنوية في أمريكا، ومؤسس المذهب السلوكي في دراسة اللغة، وكان أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية اللغوية الأمريكية عام ١٩٢٤، من أشهر مؤلفاته: كتاب "اللغة".

(١١١) يُنظر: إفيتش (٢٠٠٠)، ص: ٢٧٩.

للتحليل، مع مراعاة العلاقات بين عناصر اللغة على مختلف المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية^(١١٢).

تتبدى علمية منهج بلومفيلد باتباعه الطرائق التوضيحية في عملية تقطيع الوحدات اللغوية، ولاسيما

الاستعانة بالخطوط الرأسية، والأقواس، والتحليل المشجر^(١١٣).

استمرت حركة المدّ اللساني في أمريكا إلى أن توجّبت بظهور المدرسة التوليدية والتحويلية على يد نعوم

تشومسكي (Avram Noam Chomsky)^(١١٤) الذي استنّ منهجاً ذهنياً استنتاجياً يبحث عن نظام قواعد موحد

وشامل يستوعب اللغات كافة.

نظر تشومسكي إلى اللغة بوصفها "مجموعة (محدودة أو غير محدودة) من الجمل، كل جملة فيها

محدودة في طولها، قد أنشئت من مجموعة محدودة من العناصر"^(١١٥).

يقصد بذلك أن مفردات أية لغة وحروفها، على الرغم من تنوعها، محدودة، لكنها قادرة على إنتاج عدد

لا متناهٍ من الجمل. كما ميّز بين الكفاءة اللغوية (Competence) والأداء الكلامي (Performance)، وهذه

التنائية تذكّرنا بثنائية سوسير حول اللغة والكلام، إذ يُمكن تحديد معنى الكفاية اللغوية نقلاً عن تشومسكي بأنها

"قدرة المتكلم - المستمع المثالي على أن يجمع بين الأصوات اللغوية وبين المعاني، في تناسق وثيق مع

قواعد لغته"^(١١٦).

أما الأداء الكلامي فهو "الاستعمال الآني للغة ضمن سياق معين وفي الأداء الكلامي يعود متكلم

اللغة، بصورة طبيعية، إلى القواعد الكامنة ضمن كفايته اللغوية، كلما استعمل اللغة في مختلف ظروف

التكلم"^(١١٧).

يقصد بذلك أن الكفاءة تقابل مفهوم اللغة (المخزون الجماعي) عند سوسير، والأداء يقابل مفهوم الكلام

(١١٢) يُنظر: شنوقة (٢٠٠٨)، ص: ٩٧ وما بعد

(١١٣) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٦-١٠٧-١٠٨.

(١١٤) نعوم تشومسكي (ت: ١٩٢٨): عالم لغوي وفيلسوف أمريكي، وعالم في المنطق ومؤرخ وناقد وناشط سياسي، عمِل أستاذاً فخرياً للسانيات في معهد

ماساتشوستس (MIT)، يُعدّ مؤسس نظرية النحو التوليدي والتحويلي التي خرجت على المذهب السلوكي وأحدثت تحولاً كبيراً في دراسة اللغة، وعُرف عنه أيضاً

معارضته للسياسة الأمريكية.

(١١٥) جومسكي (١٩٨٧)، ص: ١٧.

(١١٦) زكريا (١٩٨٦)، ص: ٣٢.

(١١٧) نفسه، ص: ٣٣.

(الاستخدام الفردي). بناء على ذلك حدّد تشومسكي منطلقه في دراسة اللغة من خلال استنباط نظام القواعد الخاص بها، حيث "يكون نظام القواعد للغة (ل) وسيلة لتوليد جميع المتواليات القواعدية للغة (ل) وعدم توليد أية من المتواليات غير القواعدية"^(١١٨).

إذ حدّد وظيفة نظام القواعد في لغة ما بأنه مسؤول عن توليد جمل صحيحة وسليمة قواعدياً ونحوياً، وتمييز الجمل السليمة من غير السليمة نحوياً.

إن الجديد الذي جاء به تشومسكي وتفرّدت به نظريته اللسانية هو اقتراحه لثلاثة نماذج صورية تفسّر آلية عمل اللغة وإنتاج الإنسان للجمل على النحو الآتي:

١- النحو التوليدي (Generative grammar): وهو "نظام القواعد ذو الحالة المحدودة أبسط أنماط أنظمة القواعد التي تستطيع باستخدام كمية محدودة من الوسائل إنتاج عدد غير محدود من الجمل"^(١١٩).

فهذه القواعد محدودة لأنها تحدّد آلية الانتقال من مفردة إلى أخرى في سلسلة كلامية استناداً إلى مبدأ الاختيار، أي أن اختيار العنصر الأول يشترط نوع العنصر، الذي يليه في بناء جملة، بعد ذلك اقترح نموذجاً ثانياً أوسع من سابقه، وهو قواعد تركيب أركان الجملة، الذي يتمثل في تحليل أية جملة، أيّاً كان نمطها، إلى مكوناتها النحوية من خلال إعادة صياغتها بواسطة رموز تعبّر عنها^(١٢٠).

٢- النحو التحويلي (Transformational grammar): الذي اقترحه من أجل تتبّع أنظمة الجمل التي تتماثل في بنيتها العميقة لكنها تختلف في تمظهراتها السطحية، ذلك أن القواعد التحويلية "تولّد عدداً كبيراً من الجمل انطلاقاً من البنية العميقة نحو بنيات سطحية متعدّدة"^(١٢١).

٣- القواعد الصوتية الصرفية: اقترح تشومسكي هذه القواعد من أجل التدرّج في تحليل مكونات الجملة النحوية إلى مكوناتها الصرفية بواسطة الجانب الصوتي، وهو ما عُرف بنظام القواعد المورفوفونيمي (أي

(١١٨) جومسكي (١٩٨٧)، ص: ١٧.

(١١٩) نفسه، ص: ٣٢.

(١٢٠) يُنظر: نفسه، ص: ٣٧.

(١٢١) بوقرة (د. ت)، ص: ١٤٨.

الصرفي- الصوتي)، الذي يُقصد به إعادة كتابة المستوى الصرفي (المورفولوجي) كتابة صوتية (فونولوجية)^(١٢٢).

٧- النقد الجديد الأنجلو- أمريكي:

لا بد بداية أن نعترف بعدم تأثير النقد الجديد في نشأة البنوية بشكل مباشر، وانعدام قنوات الاتصال بين النقد الأمريكي والنقد الفرنسي، واختلافهما من حيث ظروف النشأة والخصوصية الثقافية التي أفرزتهما، وتباين أهداف مؤسسيهما وممارسيهما. لكننا آثرنا ذكره هنا وإلحاقه بالأصول المعرفية التي مهّدت للبنوية ونادت ببعض مبادئها، لأنه سبقها إلى بعض المبادئ التي نادت هي بها لاحقاً من ناحية، ولأنه شارك في تغيير مسار الدراسات النقدية واللغوية، التي تجاوزت المنهج التقليدي من ناحية أخرى، شأنه في ذلك شأن المدارس اللسانية التي استعرضناها سابقاً، مما يعني أنه يمثل جزءاً من المناخ النقدي العالمي الجديد.

ثمة من رصد القواسم المشتركة بين النقد الجديد والبنوية، وتوصل إلى أنه لا فرق بينهما من حيث المسلمات والنتائج، بل هما متكاملان، وإن كان النقد الجديد يحصر نفسه في إطار الدراسة التجريبية التي تقوم على الملاحظة المباشرة أثناء دراسة العمل الأدبي الفردي ومراعاة فرديته وخصوصيته، دون محاولة البحث عن السمات الكلية بين مجموعة أعمال أدبية عند كاتب ما أو عصر ما، بينما تقترح البنوية منهجاً استنباطياً ذهنياً عاماً^(١٢٣).

لا يهمنا في هذا المقام أن ندخل في تفاصيل هذا النقد ونشأته ومبادئه عامة، بقدر ما نسعى إلى إجمال المبادئ النقدية، التي يتقاطع فيها مع البنوية الشكلية. ذلك أنه طوى صفحاً عن ربط الأدب بسياقه التاريخي والاجتماعي، وعن اللهاث وراء المعنى الذي يحمل رؤية المؤلف ووجهة نظره، لينزع نزعة شكلية في دراسة الأدب، من خلال الاهتمام بلغته الأدبية التي تتفوق على لغة الخطابات الأخرى العلمية واليومية المؤسساتية. كما سعى إلى وضع الأعراف والقواعد التي تفسر السمات الأسلوبية وفعاليات الاستعارة والترميز، وتلك الوحدة العضوية التي تنظم العمل الأدبي على نحو يتحد فيه الشكل والمحتوى والمعنى، إذ رفض النقاد الجدد الفصل بين الشكل والمحتوى، ونظروا إلى النص الأدبي بوصفه بنية كلية معقدة تقوم على سمة المفارقة،

(١٢٢) جومسكي (١٩٨٧)، ص: ٧٨.

(١٢٣) يُنظر: عياد (١٩٨١)، ص: ١٩٠.

وعلى الوحدة الخيالية التي تمنع اختزال النص في مقولة تفسيرية مباشرة، فكان هدفهم النقدي اكتشاف كيف يقول النص ويعني؟ لا ماذا يقول ويعني؟^(١٢٤).

تقاطع النقد الجديد مع البنوية أيضاً في معارضته للنزعة الإنسانية والماركسية، حيث نادى بتجريد العمل الأدبي من تأثير مؤلفه ومن ذاتية ناقدته، لأنه يقوم على تحليل النص إلى بنائه اللغوي، الذي لا ينفصل فيه الشكل عن المضمون الذي يعبر عنه، مما يجعل المعنى ناتج تضافر عناصره وأجزائه وما بينها من علاقات داخلية، وعليه يغدو النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها عما خارجها ومستقلة عنه^(١٢٥).

تلك المبادئ التي تصب في الاتجاه الشكلي البنوي الذي يؤمن باستقلال الأدب عن مرجعه، ومحورية بنيته اللغوية، ووحدته العضوية، تمثل نقاط تقاطع واتفاق بين النقادين الجديد والبنوي، مما أسهم لا في نشأة البنوية، وإنما في توفير تربة خصبة لانتشارها عالمياً لاحقاً. والأمر نفسه ينطبق على المدارس والاتجاهات اللسانية والنقدية الأخرى التي وضعت اللبنة البنوية الأولية لكنها عجزت عن إكمال المشروع، فظهرت البنوية وأخذت على عاتقها وعائق رؤاها توظيف تلك المبادئ وقولبتها في نظرية متكاملة متماسكة البنيان من حيث المنطلق والهدف كما سنرى لاحقاً.

(١٢٤) يُنظر: الرويلي، والبازعي (٢٠٠٢)، ص: ٣١٥-٣١٦.

(١٢٥) للمزيد عن مبادئ النقد الجديد يُنظر: ميناند، بيتر، وريبي، (٢٠١٦)، مج: ٧، ص: ٣٩٨ حتى ٤١٥.

الفصل الثاني

البنوية بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبي - تأصيل نظري للبنوية الشكلية

كانت ولادة البنوية الحقيقية في ستينيات القرن العشرين في فرنسا، حيث ظهرت في لبوس منهج علمي ونشاط فكري يصلح لمختلف العلوم والمجالات المعرفية، لأنه يتبنّى مجموعة دعاوى منهجية جديدة ترجّح كفة الوصف، والدراسة التزامنية عوض التزمنية، والبحث عن البنيات الكلية، واستقلال العلوم عن بعضها البعض، وتحجيم دور الإنسان الفاعل لحساب البنى القبلية اللاشعورية التي تتحكّم به وتصنع تاريخ الشعوب والمجتمعات، بالإضافة إلى تجاهل حركة التاريخ لحساب النظام القارّ.

من هنا مثّلت البنوية دُرْجة فكرية جديدة لاقت شيوعاً وإقبالاً لدى مختلف الباحثين والمفكرين، فلا عجب أن ظهرت بنويات عدّة، أو بالأحرى تجليات عدة للبنوية في مجالات مختلفة، كما سنرى في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فسيُخصّص للبنوية الشكلية في مجال النقد الأدبي حصراً.

المبحث الأول: تجليات البنوية في العلوم الإنسانية:

إن نسبة البنوية من حيث المنشأ إلى فرنسا ليس إنكاراً لفضل المدارس اللسانية والنقدية التي أسهمت في زرع بذورها الأولى، وهيأت لها لحظة التجلي والتبلور، ولاسيما حلقة براغ اللغوية، وإنما من باب تحديد هوية النظرية والخصوصية الثقافية التي أنتجتها، ذلك أن الإسهامات اللسانية والنقدية التي سبقت البنوية لا تتعدّى نطاق التمهيد والتخمر الذي سبق لحظة ولادتها الحقيقية في هيئة نظرية متكاملة مؤطّرة بمنطلقات نظرية وإجراءات تطبيقية، وما كان ذلك إلا في فرنسا على يد نقّاد وفلاسفة وعلماء فرنسيين جعلوا منها مناخاً فكرياً ودُرْجة عامة، حتى غدت عدوى منهجية تبنّاها الأنثروبولوجيون وعلماء النفس والاجتماع واللسانيون ونقّاد الأدب والفلاسفة. من هنا كانت البنوية فرنسية المنشأ من جهة التأسيس والتطير والتطبيق قبل أن تنتقل إلى خارج حدودها، وتنتال قسماً كبيراً من الشهرة والإقبال في مختلف بلدان العالم، مثل البلاد الأوروبية الأخرى، وأمريكا، والبلاد العربية لاحقاً.

يمكننا في هذا السياق أن نُلقي الضوء على تجليات البنوية في العلوم الإنسانية المختلفة التي تبنّت منطلقاتها ومبادئها النظرية والتطبيقية، سواء أكان ذلك عن قصد وعلم منها، أم عن غير قصد، ولا

سيما أن مؤيديها تبوّها بإعجاب وقناعة، وآخرين تمثّلوها دون أن يعترفوا بذلك صراحة.

١ - البنيوية والأنثروبولوجيا (Anthropology):

من أولى العلوم الإنسانية التي تلقّفت المنهج البنيوي وطبّقت مبادئه وإجراءاته هي الأنثروبولوجيا، ولا سيما على يد كلود ليفي شتراوس، الذي أسهم في توطيد أركان البنيوية في مجموعة من مؤلفاته، مثل: (الأبنية الأولية للقرابة)، و(المدارات الحزينة)، و(الأنثروبولوجيا البنيوية)، و(الطوطمية في الوقت الحالي)، و(الفكر الوحشي)، و(النبيء والمطبوخ).

التقى شتراوس أثناء إقامته في أمريكا برومان جاكوبسون، وأفاد من محاضراته حول علم اللغة البنيوي وعلم الأصوات الوظيفي، ثم طبّق تلك المبادئ البنيوية في تحليل الظواهر الاجتماعية والإنسانية^(١٢٦). حيث امتدح علماء اللغة بأنهم يحتذون حذو العلوم الطبيعية والرياضية، لذا تساءل: "أفلا نستطيع نحن أيضاً أن نطبّق على مجال دراساتنا المعقّد -القرابة، والتنظيم الاجتماعي، والدين، والفولكلور، والفن - المناهج الدقيقة التي يثبت علم اللغة فعاليتها كل يوم؟"^(١٢٧).

ثم سوّغ إقباله على المناهج اللغوية، وتبنيه إياها في تحليل الظواهر الثقافية، بما توفّره من موضوعية وعلمية واستنباط لبني مجردة كليّة، بالإضافة إلى ملاحظته لأوجه الشبه بين بنية اللغة وبني المجتمع من حيث نظرية التواصل التي تتجلّى في ثلاثة مستويات، هي قواعد الزواج والقرابة التي تصلح لتأمين انتقال النساء بين الجماعات، كما تصلح القواعد الاقتصادية لتأمين انتقال الأموال، وكما تصلح القواعد اللغوية لتأمين انتقال المعاني^(١٢٨).

وقد "حقّق ليفي - شتراوس بلباقة مثلى تحويل النموذج الألسني، منتقلاً على هذا النحو من نظرية في اللغة إلى نظرية في القرابة، إلى نظرية في العقل، إلى نظرية في الأسطورة، وأخيراً إلى نظرية عامة في

(١٢٦) يُنظر: كريسويل (١٩٩٣)، ص: ٣٨ وما بعد.

(١٢٧) ستروس، (١٩٧٧)، ج: ١، ص: ٩١.

(١٢٨) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٧.

المجتمعات^(١٢٩).

ما يعني أن شتراوس هو أول من نقل النموذج البنوي من حقل اللسانيات إلى الحقول المعرفية الأخرى، مثل أنظمة القرابة وبنية المجتمعات الإنسانية البدائية والأساطير.

كما نجح في تحليل أساطير تلك المجتمعات بنيوياً من أجل اكتشاف البنية اللاشعورية الكامنة خلف الأساطير الإنسانية كلها، والتي تعكس البنية اللاشعورية للعقل الإنساني.

وَصَح شتراوس مفهومه للبنية بأنه "لا يستند إلى الواقع التجريبي، بل إلى النماذج الموضوعية بمقتضى هذا الواقع"^(١٣٠)، ما يعني أن البنية عند شتراوس هي من النمط الاستنباطي الذي يفترض نموذجاً ذهنياً مجرداً يفسّر الظاهرة المدروسة وغيرها من الظواهر الواقعية، وقد حدّد أربعة شروط للنموذج البنوي الاستنباطي كي يكون صحيحاً وصالحاً لتحليل الظواهر، وهي باختصار: أن يتسم بطابع المنظومة الكلية حيث يؤدي تغيير أحد عناصرها إلى تغيير عام يطال العناصر الأخرى كلها، وأن يتميز كل نموذج بمجموعة تحولات خاصة به تميزه عن النماذج الأخرى التي تتضمن تحولات مغايرة، وأن يمكن المحلل من توقع التغييرات التي يمكن أن تطرأ عند تغيير أحد العناصر، وأن يكون شاملاً صالحاً لتفسير جميع الوقائع الملحوظة^(١٣١).

نستخلص مما سبق أن شتراوس من رواد البنيوية الأوائل، وأحد أعلامها الذين اختبروا مفاهيمها، وهو أول من نقل المنهج البنوي من حقل اللغة إلى حقل علم الإنسان (الأنثروبولوجية).

٢- البنيوية والتحليل النفسي:

جاء التلاقح بين البنيوية والتحليل النفسي على يد جاك لاكان، الذي جمع في كتابه الشهير "كتابات" مجمل دراساته ومقالاته وأبحاثه حول التحليل النفسي من منظور علمي جديد، يتبنّى التحليل اللغوي البنوي، وإن كان يُنكر وصفه بالبنوي.

(١٢٩) غارودي (١٩٧٩)، ص: ٢٣.

(١٣٠) ستروس (١٩٧٧)، ج: ٤١، ص: ٣٢٧.

(١٣١) يُنظر: نفسه، ص: ٣٢٨.

رفع لاكان في دراساته النفسية شعار "العودة إلى فرويد" (Sigmund Freud)^(١٣٢)، أي وضع

نصب عينيه إعادة قراءة مؤلفاته بطريقة علمية جديدة، فانقد بشدة أتباع فرويد الأمريكيين الذين أسأوا فهمه، وحرّفوا نظريته في التحليل النفسي^(١٣٣)، وأخذ على عاتقه إحياء مدرسة فرويد من خلال دراسة اللاشعور/ اللاوعي الذي اكتشفه فرويد، ولكن هذه المرة بملاحظة الشبه بين بنية اللاشعور من جهة، وبنية اللغة من جهة أخرى. حيث رأى أن اللاشعور يهيمن على الإنسان ويتحكّم به وبسلوكاته، وأنه يتبدّى عبر اللغة في الأحلام وزلات اللسان وأحاديث المرضى النفسيين^(١٣٤)، لذا اتجه إلى تحليل لغة اللاشعور بالاستعانة بدراسة سوسير وثنائياته حول (الدال والمدلول)، و(اللغة والكلام)، وقد وضع الشكل الرياضي الآتي^(١٣٥):

S/s

إذ جعل الحرف الأول الكبير ممثلاً للدال، والحرف الصغير ممثلاً للمدلول، في إشارة منه إلى هيمنة الدال على المدلول، ذلك أن بنية اللاشعور قائمة على مجموعة دوال لها بنيتها الخاصة وقواعدها البلاغية الخاصة، ولاسيما ثنائية الاستعارة والكناية التي اقترحها بداية جاكوبسون، ثم أفاد منها لاكان ووظّفها في فهم لغة اللاشعور، حيث تأتي الاستعارة (Metaphor) على سبيل إحلال دال محلّ دال آخر أثناء التعبير عن رغبة مكبوتة معينة، أما الكناية (Metonymy) فتأتي حين يكون الدال مجرّد جزء يشير إلى الموضوع/ الكلّ، وهي من باب التحويل أو الإزاحة^(١٣٦)، وهو ما يتقاطع مع المنهج البنوي في تحليل اللغة.

من هنا حدّد لاكان مهمة المحلّ النفسي في إعادة بناء الحديث أو القول الذي ينطق به المريض

(١٣٢) سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩): طبيب نمساوي، ومؤسس علم التحليل النفسي، اشتهر بنظرياته حول اللاشعور واللاوعي والتقنيات العلاجية مثل: الممارسة السريرية والتداعي الحر وتكوين الجمعيات وحلقات العلاج النفسي، والتحول في العلاقة العلاجية وتفسير الأحلام وغير ذلك من النظريات التي أسهمت في تقدم التحليل النفسي.

(١٣٣) يُنظر: كريزويل (١٩٩٣)، ص: ٢٠٩ وما بعد.

(١٣٤) يُنظر: بوي (١٩٩٦)، ص: ١٣٩-١٤٠.

(١٣٥) نفسه، ص: ١٤٩.

(١٣٦) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٧٢.

على نحوٍ مجزأ أو مفكك أو مشفر، إذ يغدو التحليل النفسي شبيهاً بتحليل الخطاب الأدبي من حيث تحليل بنية الدوال وتتبع العلاقات بينها، من منطلق أن اللغة هي التي تصنع الإنسان وتكوّنه وليس العكس^(١٣٧). وقد اتُّهمَ لاكان بتهميش الإنسان لحساب بنية اللاشعور الرمزية التي تهيمن عليه وتتحكّم به.

خير مثال على جهود لاكان التحليلية تحليله لقصة "الرسالة المسروقة" لإدجار آلان بو (Edgar Allan Poe)^(١٣٨)، إذ نظر إليها بوصفها بنية مؤلّفة من دوالٍ تشتبك بعلاقة معينة دون أن يقيم وزناً للشخصيات، لأن هذه الدوال هي التي تتحكّم بدخول الذات إلى مسرح الأحداث وبأدوارها، فيغدو الدال هو بؤرة التحليل ومكمن المعنى والحقيقة^(١٣٩).

٣- البنوية والثقافة (أنساق الفكر):

قدّم ميشيل فوكو دراسات وأبحاثاً مهمة في مجال الثقافة الأوروبية وأنساق الفكر، لكنه أنكر انصوائه تحت المنهج البنوي، وإن كان قد استخدم مصطلحاته، وتقاطع مع المبادئ والمفاهيم والشعارات البنوية.

لكن بالرغم من إنكاره وجدنا معظم المؤلفات البنوية تُلقّقه بأعلام البنوية، وتتقصّى أوجه بنيويته، التي وصفها بياجيه بأنها بنيوية بغير بنيات^(١٤٠).

من مؤلفات فوكو: (تاريخ الجنون)، و(مولد العيادة)، و(الكلمات والأشياء)، و(أركيولوجيا العلوم الإنسانية)، و(نظام الأشياء)، و(تاريخ الجنس).

اقتربت مؤلفات فوكو الأولى من المنهج البنوي، نتيجة استعماله كلمة "بنوي"، وبعض المصطلحات الأخرى مثل: العلامة والدال والمدلول، كما تأثّر بسوسير في تحليله الخطاب في مختلف

(١٣٧) يُنظر: المرجع السابق نفسه، ص: ١٧٤ - ١٧٥.

(١٣٨) إدجار آلان بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩): شاعر ومؤلف ومحرّر أمريكي، بعدُ جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية، وواحداً من أقدم كتاب القصة القصيرة، وله الفضل في توطيد أركان ذلك النوع من قصص التحري والجريمة.

(١٣٩) يُنظر: بوي (١٩٩٦)، ص: ١٦٣ وما بعدها.

(١٤٠) يُنظر: بياجيه (١٩٨٥)، ص: ١٠٨.

الظواهر الإنسانية التي درسها مثل ظاهرة الجنون والمرض والجريمة وغير ذلك^(١٤١).

تمحورت دراسات فوكو حول استخلاص نماذج مثالية صورية تقبض على أصول التفكير الأوروبي، مستبعداً بذلك الإنسان والتاريخ والفلسفة، ومنتجهاً إلى اقتراح دراسة أثرية (Archeology) للعلوم الإنسانية، وهو لا يقصد بها دراسة تاريخ ظاهرة من الظواهر أو علم من العلوم، بل دراسة أرشيف كل عصر، والكشف عن المجال الإبيستيمولوجي الذي يكمن خلف تجاربه وظواهره ومعارفه، أي الكشف عن البنية القبلية الأولية والأساسات السفلية التي تجعل انبثاق العلوم أمراً ممكناً، ولا يكون ذلك إلا بدراسة اللغة: لغة المرض، ولغة الجنون، ولغة الطبيب وغير ذلك^(١٤٢).

تقاطع فوكو مع المنهج البنيوي في اهتمامه باللغة وبالمقال، لأنه رأى أن اللغة تنطق في كل مكان وكل زمان، وأنه لا بد من إعادة تركيب هذا العالم بالعودة إلى جذور اللغة، نتيجة تماهي اللغة والفكر^(١٤٣)، كما كانت لفوكو جهود في تحليل الخطاب حين بحث في أصل العلاقة بين الكلمات والأشياء التي تُحيل إليها، فميّز بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي للكلمات، ورأى أنها تعود في أصولها إلى الفضاء المجازي، حيث تكون حرة وليس هناك أية علاقة طبيعية أو ضرورية تربط بين الدال والمدلول، وهو يتفق في ذلك مع سوسير الذي قال باعتبارية العلاقة بينهما.

كما حدد أنواع العلاقة بين الرمز والشيء بأشكال بلاغية معروفة من قبل، وهي: الكناية والاستعارة والمجاز المرسل، وذهب إلى أنه لا بد أن يهيمن أحد هذه الأشكال على نمط الخطاب في عصر من العصور، وهذا الشكل يمكنه أن يحدّد ما يمكن أن يُرى في العالم، وما يمكن أن يُعرف عنه، لذا خلّص إلى أن الخطاب المجازي هو أساس النظام المعرفي في عصر من العصور، وهذا الخطاب هو الذي يمدّه بوسيلة لوصف النظم المعرفية، وهذا ما فعله هو في تحليل ظاهرة الجنون والمرض والعلوم الإنسانية استناداً إلى خطاباتها^(١٤٤).

(١٤١) أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٢٣٤.

(١٤٢) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١١٩.

(١٤٣) يُنظر: نفسه، ص: ١١٨.

(١٤٤) يُنظر: وايت (١٩٩٦)، ص: ١١١.

تقاطع فوكو مع البنوية أيضاً حين نادى بموت الإنسان، كما نادى نيتشه (Friedrich Nietzsche)^(١٤٥) بموت الإله، فدراسته للنسق الأركيولوجي، وللبنية القبلية الأولية، وللغة، كان على حساب الإنسان وفاعليته، ولاسيما أنه أخرج الدراسات الإنسانية من دائرة العلوم، ووصفها بأنها متطفلة تستعير مناهجها من العلوم^(١٤٦).

تتكرّر فوكو للتاريخ في دراساته، فلم يبحث عن ترتيب أحداث الماضي وربطها بالحاضر، بل بحث في الأسباب والدوافع الخفية التي قادت إلى أحداث بعينها، لذا اعتمد المنهج التاريخي حين قسم الثقافة الأوروبية والمنظومة المعرفية فيها إلى ثلاثة حقوب منفصلة وكأنها لقطات أو مشاهد ثابتة لا رابط بينها: عصر النهضة، والعصر الكلاسيكي، وعصر القرن التاسع عشر، وقد تناول تلك الحقوب من حيث المجال الإبستمولوجي الخاص بكل حقبة على حدة، والذي يعلن اختلافه نهاية حقبة وبداية حقبة جديدة^(١٤٧).

٤ - البنوية والماركسية:

تغلغلت البنوية إلى ميدان الفلسفة حتى أثّرت في طريقة تفكير الفلاسفة والمفكرين على اختلاف اتجاهاتهم ومجالاتهم، ونخصّ بالذكر هنا لوي ألتوسير الذي لمع نجمه في الفلسفة الماركسية، وبالرغم من أنه نفى عن نفسه الانضواء تحت راية البنوية، إلا أننا لا نعدم ملامح التفاعل والتأثر بمبادئها في قراءته النقدية لفكر ماركس (Karl Marx)^(١٤٨).

من أشهر مؤلفاته: (دفاعاً عن ماركس)، و(قراءة رأس المال). وقد رفع شعار العودة إلى ماركس، فـ "كانت قراءة ألتوسير الجديدة تنطوي على وعد بإحياء الماركسية. ويقوم هذا الإحياء على أطراح هيجلية

(١٤٥) فريدريك نيتشه (١٨٨٤ - ١٩٠٠): فيلسوف ألماني، وناقد ثقافي، وشاعر وملحن وموسيقي ولغوي وباحث في اللغات اللاتينية واليونانية والعبرية والفرنسية، كان لجهوده تأثير كبير في الفلسفة الغربية وتاريخ الفكر الحديث عامة، كما يعدّ ملهماً لفلسفات القرن العشرين مثل: الوجودية وما بعد الحداثة في مجالي الفلسفة والأدب.

(١٤٦) يُنظَر: بياجيه (١٩٨٥)، ص: ١٠٤ وما بعد.

(١٤٧) انظر، أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٢٤٥ وما بعد.

(١٤٨) كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣): فيلسوف ألماني، وباحث في مجال الاقتصاد وعلم الاجتماع، وصحفي واشتراكي ثوري، يعدّ أحد الثلاثة المؤسسين للعلوم الاجتماعية الحديثة إلى جانب إميل دوركهايم وماكس فيبر، ولاسيما بفلسفته التي عُرفت بالماركسية والتي نادى بحتمية الاشتراكية في بناء المجتمع.

ماركس، واكتشاف ماركس "العلمي" من أعماله المتأخرة، كما يقوم على قراءة ماركس من منظور بنيوي^(١٤٩).

ذلك أن التوسير استلهم مفهوم القطيعة الإيستيمولوجية من غاستون باشلار (Gaston Bachelard)^(١٥٠)، وقسم فكر ماركس إلى مرحلتين رئيسيتين هما:

١- المرحلة الإيديولوجية حتى سنة ١٨٤٥م.

٢- المرحلة العلمية اللاحقة للقطيعة أي بعد ١٨٤٥م^(١٥١).

أما عن أوجه التقارب بين ماركسية التوسير والبنوية، فإن أول ما نلمحه هو بحثه عن الأبنية اللاواعية في خطاب ماركس، مثله في ذلك مثل شتراوس ولاكان وفوكو، إذ نجده يقرأ ما بين السطور، ويستخلص المعنى من ضمن السياق، معتمداً في ذلك على مفهوم المقدرة اللغوية التي يمتلكها القارئ، والتي تأتي من الخبرة والمعارف حتى تجعل منه قارئاً ممتازاً، إذ رأى في نفسه ذلك القارئ الذي يتحمل مسؤولية تنظيم نظرية ماركس من جديد، وإخراجها مخرجاً جديداً أكثر علمية ودقة وترابطاً^(١٥٢).

لعل أبرز مبدأ بنيوي تمثله التوسير في قراءته، هو النظر إلى الواقع الاجتماعي بوصفه بنيات فوقية وأخرى تحتية، ف "البنية الفوقية في مفهومه هي الأيديولوجيا والدين والسياسة والثقافة والقانون، أما البنية التحتية أو القاعدة فهي القوى الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات المتغيرة بينهما، من صراع طبقي مستمر بين قوى مهيمنة (رأس المال) وقوى مطحونة مقهورة (الطبقة العاملة)"^(١٥٣). هذا الكل الاجتماعي يتضمن مجموعة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والإيديولوجية والنظرية التي تنتظم داخل منظومة كلية، لكنها في الوقت نفسه تمتلك بنيتها الخاصة، مما يجعل كل ممارسة محكومة بعلاقتها

(١٤٩) كريزويل (١٩٩٣)، ص: ٦٧.

(١٥٠) غاستون باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢): فيلسوف وأستاذ جامعي ومنظر أدبي فرنسي من أتباع الفلسفة الظاهرية، ابتكر مفاهيم مهمة في دراسته لفلسفة العلوم والإيستيمولوجيا مثل: العقبة المعرفية، والقطيعة المعرفية، والجدلية المعرفية، والتاريخ التراجعي، بالإضافة إلى دراساته حول فلسفة الجمال والفن.

(١٥١) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٢٠١.

(١٥٢) يُنظر: كريزويل (١٩٩٣)، ص: ٧٢-٧٣.

(١٥٣) حمودة (١٩٩٨)، ص: ١٦٧.

بغيرها من الممارسات من ناحية، وبالكامل الاجتماعي من ناحية أخرى^(١٥٤).

ثم جعل الممارسة الاقتصادية هي المتحكِّمة بالممارسات الأخرى، وأطلق عليها مصطلح العليّة البنوية الاقتصادية، من قبيل جعلها العنصر المهيمن على الممارسات الأخرى.

تقاطع ألتوسير مع المبادئ والشعارات البنوية أيضاً، حين رفض النزعة الإنسانية والتاريخية في الفلسفة الماركسية، حيث حلّ الممارسة الاقتصادية لا من حيث الذوات الحقيقية، بل من حيث المواقع وعلاقات الإنتاج داخل البنية الاقتصادية^(١٥٥)، بالإضافة إلى استبعاد الإنسان من عملية التطور وصناعة التاريخ، محتجاً بما ذهب إليه ماركس من أن محرّك التاريخ ليس الإنسان، وإنما هو صراع الطبقات، ما يعني أنه نظر إلى التاريخ كبنية خاضعة لتحوّلات ذاتية بفعل عناصرها (أي الطبقات)، وليس بفعل أفراد محدّدين^(١٥٦).

٥- البنوية والنقد الأدبي:

إن انتشار اللسانيات البنوية ونجاعة منهجها البنوي في القبض على أسرار الظاهرة اللغوية أغرى النقد الأدبي بأن يتبنّى هذا المنهج، ويفيد منه في فهم الظاهرة الأدبية، لذا نالت البنوية في مجال النقد الأدبي حظوة كبيرة ومكانة عليّة أسهمت في توطيد مبادئها وذيوع صيتها وتنامي نظرياتها. حيث ظهر في البداية الاتجاه البنوي الشكلي، الذي غيّر من مفاهيم الأدب وطبيعته ووظيفته، لأنه وضع حداً للدراسات النقدية التي تُحيله إلى عالمه الخارجي تارة، وإلى عبقرية مؤلّفه تارة أخرى، واقتصر على دراسة البنية التي تصنعه وتتحكّم به^(١٥٧).

كما نظر النقد الشكلي إلى العمل الأدبي بوصفه نصّاً قائماً بذاته، دون أية افتراضات مسبقة، مركزاً على مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، وما بين تلك المستويات والعناصر من علاقات ضمن النسق الكلي للنص، بالإضافة إلى مبدأ استقلالية العمل الأدبي اشترط على الناقد أن

(١٥٤) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٢٠٥-٢٠٦.

(١٥٥) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠٨.

(١٥٦) يُنظر: نفسه، ص: ٢٢٦-٢٢٧.

(١٥٧) يُنظر: الرويلي، والبازعي (٢٠٠٢)، ص: ٧٤.

يكتفي بمهمة وصف بنية العمل الأدبي السطحية (Surface Structure) والعميقة (Deep Structure)

دون إطلاق أحكام قيمة، ودون البحث عن المعنى أو الدلالة التي يحملها النص.

لن نطيل الحديث عن الاتجاه البنيوي الشكلي هنا، لأننا سنخصّص الفقرة اللاحقة لاستعراض

رواده ومبادئه ونظريته على نحو مفصّل ومستقل.

أما الاتجاه البنيوي الثاني الذي جاء رُباً وترميماً للاتجاه الأول، فهو الاتجاه البنيوي التوليدي (Genetic

Structuralism) الذي ظهر على يد جورج لوكاتش (George Lukac)^(١٥٨)، ولوسيان

غولدمان (Lucien Goldmann)^(١٥٩).

إذ ظهر هذا الاتجاه نتيجة الشعور بقصور الاتجاه البنيوي الشكلي الذي يدرس النص الأدبي باستقلال عن

مبدعه وعن بيئته وعصره ومجتمعه، لذا سعى رواد هذا الاتجاه إلى الجمع بين هذين الطرفين في دراسة

نقدية واحدة تمكّن من الإحاطة ببنية النص الأدبي الداخلية والخارجية على حد سواء.

يشترط المنهج البنيوي التكويني أن يقوم الناقد بتحليل بنيوي لسانی لبنية النص الأدبي، من حيث

مستوياتها المختلفة، من أجل القبض على البنية السطحية الداخلية، ثم ينتقل إلى دراسة البنية العميقة التي

تمثّل (رؤية العالم) التي يتبناها النص ويمثّلها، ثم الانتقال إلى بنية أوسع وأشمل من بنية النص، وهي

البنية الاجتماعية والثقافية الكبرى^(١٦٠).

بالإضافة إلى ذلك هناك مجموعة مبادئ بنى غولدمان ونظريته التوليدية عليها يمكن أن نُجملها بما يأتي:

نزوعها إلى رؤية العمل الأدبي من حيث هو وسيط بين الوعي الجماعي من جهة، والعالم المتخيّل الذي

يُبدعه المؤلّف من جهة أخرى.

(١٥٨) جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١): فيلسوف وكاتب وناقد ووزير مجري ماركسي، يعدّ مؤسس الماركسية الغربية في مقابل ماركسية الاتحاد السوفيتي، طرح مفاهيم مهمة مثل: "النشئ" و"الوعي الطبقي" التي تندرج تحت الفلسفة الماركسية، كان نقده الأدبي مؤثراً في الاتجاه الواقعي الأدبي وفي فن الرواية من خلال كتابه "نظرية الرواية"، كما يعدّ من أبرز مؤسسي البنيوية التوليدية.

(١٥٩) لوسيان غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠): فيلسوف وعالم اجتماع ومنظر ماركسي فرنسي من أصل روماني، يعدّ مؤسس البنيوية التوليدية، من مؤلفاته: "الإله الخفي"، و"من أجل سوسيولوجيا للرواية".

(١٦٠) يُنظر: غولدمان. ل، باسكاوي. ي، لينهارت. ج، دوبوا. ج، دوفينو. ج، هيندلس. ر (١٩٨٦)، ص: ٤٤ وما بعد.

وطرحها لمفهوم رؤية العالم، ذلك أن الإبداع ليس حصيلة تجربة الفرد المحدودة، وإنما هو حصيلة رؤية الجماعة التي يعبر عنها المؤلف بواسطة عمل فني جمالي.

وهذا المفهوم يقود إلى مفهوم آخر هو التماثل بين الوعي الجماعي وعالم الإبداع حتى في نمط القصص الخرافي. كما دعت هذه البنوية إلى عدم التمييز بين الأعمال الأدبية الراقية والأخرى المتوسطة، لأنه لا يهّمها التقييم بل إدراك الوحدة الشاملة والرؤية الكلية للعمل الأدبي أياً كان مستواه من خلال الاهتمام بالجانب الجمالي والجانب الإيديولوجي على حد سواء^(١٦١).

في المجمل يمكن القول: إن الاتجاه التوليدي مزج بين الطروحات البنوية والماركسية من أجل فهم بنية العمل الأدبي بالدرجة الأولى، ثم وضعه في سياقه الاجتماعي والثقافي بالدرجة الثانية، حتى يتمكن الناقد من تفسير الأدب وفهم معناه في إطار رؤية العالم التي ينطق بها ويمثل من خلالها الوعي الجماعي لأهل العصر أو الطبقة التي يعبر عنها المؤلف، فيغدو هذا الاتجاه أشمل من الاتجاه الشكلي.

المبحث الثاني: مهاده نظري للبنوية الشكلية في النقد الأدبي:

بعد هذا الاستعراض الوافي لظروف نشأة البنوية وأصولها المعرفية التي مهّدت لظهورها وأسهمت في توطيد مبادئها، والتعريف بالعلوم الإنسانية، التي أقيمت عليها، وتبيّنت مبادئها بقصد وغير قصد، لا بد أن ننتقل الآن إلى تفصيل الحديث حول محور بحثنا ألا وهو البنوية الأدبية الشكلية، من حيث معمارها النظري وجهازها المفاهيمي والاصطلاحي بشيء من التطوير المفصل والمعّمّق.

قامت البنوية الشكلية في النقد الأدبي على استعارة النموذج اللساني البنوي من حقل اللغة إلى حقل الأدب اهتداء باستعارة شتراوس لهذا النموذج، وقد شجّع النقّاد على ذلك خصوبة هذا المنهج ونجاح تطبيقه على يد شتراوس من ناحية، بالإضافة إلى أن موضوع الأدب الرئيس هو اللغة، واللغة جذع مشترك بين مختلف العلوم الإنسانية وعلى رأسها الأدب من ناحية ثانية^(١٦٢).

إن تضافر الإسهامات الفكرية واللسانية والنقدية التي سبقت ظهور البنوية أوحى إلى البنويين بضرورة الاعتناء بمادة الأدب الخام ألا وهي اللغة، ولا سيما أنهم اتكؤوا على الميراث الشكلي الروسي الذي نظر إلى الأدب من جهة أدبيته فقط، أي من جهة الاستعمالات اللغوية الخاصة والمنحرفة عما هو سائد ودارج في الاستعمال اليومي، لذا اختمرت لدى هؤلاء النقّاد مبادئ منهجهم التي تنصبّ على بنية الأدب اللغوية من حيث عناصرها والعلاقة بينها ضمن إطار مغلق ومستقل عن خارجه.

لا بد من التذكير بأن البنويين لم يقترحوا منهجهم النقدي من عدم، بل بنّوه على خطأ المدارس اللسانية والشكلانية الروسية وحلقة براغ والنقد الجديد، حيث اتكؤوا على تلك الإسهامات، التي طرحت مفهوم البنية، والعلاقة بين الوحدات، التي يتألّف منها الكلّ، واستقلال الظاهرة المدروسة، والدراسة التزامنية الآنية، فوظّفوا هذه المفاهيم في سبيل إرساء أسس منهجهم البنوي الأدبي الذي تتامى على يد رواد كُثر

(١٦٢) يُنظَر: غارودي (١٩٧٩)، ص: ٣٠.

أشهرهم: فلاديمير بروب (Vladimir Propp)^(١٦٣)، ورولان بارت، ورومان جاكوبسون، وجيرار جينيت، وتزيفتيان تودوروف، وألجيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Griemas)^(١٦٤)، وآخرون.

سنتطرق في هذا الحيز إلى مجموعة المبادئ النظرية والإجراءات التطبيقية التي اقترحتها البنيوية الشكلية من أجل تحليل السرد والشعر كلاً على حدة.

١ - البنيوية الشكلية والسرد:

لعلّ أولى الدراسات البنيوية المبكرة في حقل الأدب هي دراسة فلاديمير بروب التي وضعها بعنوان "مورفولوجيا القصة" سنة ١٩٢٨م، حول مئة حكاية عجيبة روسية، وقد احتذى فيها بدراسة النّبات مورفولوجياً، التي "تنطوي على دراسة الأجزاء المكوّنة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع. وبشكل آخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة"^(١٦٥).

لمح بروب أوجه التشابه بين دراسة أشكال النّبات، وإمكانية دراسة القصص الشعبية والفولكلورية بالطريقة نفسها، أي أنه وضع الخطوط العريضة لدراسة القصص دراسة بنيوية شكلية.

أثمرت هذه الدراسة عن اكتشاف البنية العامة، التي تتبثق منها مختلف القصص العجيبة وفق نموذج يفترض مجموعة نقاط، أولها أن الشخصيات وأسماءها وسماتها تتغيّر في مقابل الوظائف التي تمثّل الأجزاء الأساسية والثابتة المكوّنة للقصة، وأن عدد هذه الوظائف محدود، وأن تواليها ثابت على الدوام بالرغم من أنه ليس بالضرورة أن تحتوي كل القصص على كل الوظائف، وذلك يفضي إلى أن كل القصص العجيبة تنتمي إلى النمط نفسه من حيث هذه البنية وليس من حيث الموضوع^(١٦٦).

(١٦٣) فلاديمير بروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠): ناقد أدبي وباحث وأستاذ جامعي روسي مختص بدراسة الفلكلور والأدب الشعبي، يعدّ من رواد البنيوية الأوائل نتيجة تحليله لبنية مئة حكاية روسية، واستخلاصه لخطاطة عامة تحوّد مفاصل تلك البنية وعناصرها وطريقة بنائها.

(١٦٤) ألجيرداس جوليان غريماس (١٩١٧ - ١٩٩٢): لغوي وناقد أدبي روسي من أصل ليتواني، يعدّ مؤسس السيميائية البنيوية وأبرز منظريها انطلاقاً من كتابه: "علم الدلالة البنيوي"، كما يعدّ مؤسس سيميائية الأهواء إلى جانب جاك فونتان.

(١٦٥) يُنظر: بروب، (١٩٩٦)، ص: ١٥.

(١٦٦) يُنظر: نفسه، ص: ٣٨ - ٣٩ - ٤٠.

ثم استخلص إحدى وثلاثين وظيفة ثابتة تقوم عليها تلك الحكايات المئة^(١٦٧)، بعد ذلك نظر إلى كيفية توزيع الوظائف بين الشخصيات، فوجد أن هناك سبعة حقول ينتظم وفقها عمل الشخصيات كالآتي^(١٦٨):

حقل عمل الشرير، والمانح، والمساعد، والشخصية موضع البحث (كالأميرة أو أبيها)، والطالب، والبطل، والبطل المزيّف.

وهناك، حسب بروب، ثلاثة مظاهر لعلاقة الشخصية بالحقل، فقد تشغل الشخصية الواحدة حقل عمل واحد، وقد تشغل حقولاً عدة، وقد يشغل الحقل الواحد شخصيات عدة.

إن هذه الخطاطة التي اقترحها بروب واختبرها على مدار مئة حكاية يمكن أن تُعدّ الخطوة البنوية الباكّة في ميدان الأدب.

بعد ذلك بقرابة ثلاثة عقود جاءت المحاولة الأشهر والأنضج على يد ليفي شتراوس، حين طبّق النموذج البنوي اللغوي في تحليلاته الاجتماعية التي سعت إلى استكشاف البنية الكلية للمجتمعات البدائية، ونظم القرابة فيها، والأساطير، فكانت دراساته بمنزلة الانطلاقة الرسمية والعلنية للبنوية الشكلية.

سبق وتوقّفنا مع شتراوس وفضله في توطيد أركان المنهج البنوي في تحليل الأدب، لذلك لن نكرّر ما سلف ذكره، بل سنقصر حديثنا على تحليله البنوي لأسطورة أوديب في كتابه "الأنثروبولوجيا البنوية"، والذي أثبت بحق جدوى هذا المنهج في تحليل الأدب السردي.

ذلك أنه كما ميّز سوسير بين اللغة والكلام، ميّز شتراوس في الأسطورة (Myth) نظامها المزدوج، حيث تستند الأسطورة إلى أحداث ماضية، تعود إلى ما قبل خلق العالم أو إلى العصور الأولى من الخليقة، لكنها في المقابل تمتلك بنيتها الدائمة التي تصلح لكل زمان فتغدو معبّرة عن الماضي والحاضر والمستقبل، فهي تاريخية وغير تاريخية في آن.

من هنا توصّل إلى أن "جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو، بل في الحكاية التي رويت فيها. الأسطورة لسان، بل لسان، يعمل على مستوى رفيع جداً، يتوصل المعنى فيه

(١٦٧) يُنظر: بروب، (١٩٩٦)، ص: ٤٣ وما بعد.

(١٦٨) يُنظر: نفسه، ص: ٩٧ - ٩٨.

إلى الانفصال عن الأساس اللغوي التي بدأت سيرها منه^(١٦٩).

وهو يخالف في ذلك النقاد البنيويين، الذين طرحوا مسألة المعنى والمضمون أرضاً، واعتنوا كل العناية بالأسلوب ونحو السرد، لكننا نسوّغ هذه المخالفة بأن طبيعة الأسطورة فرضت عليه ذلك، لأنه وجد أن معناها مشترك وعام بين جميع الحضارات والأمم في العالم، وأن أسلوب العرض هو الذي يختلف، لذا قرّر دراسة ما هو ثابت ومشترك على حساب المتنوع والمختلف، أما النقاد البنيويون فقد بحثوا عن البنية الشكلية التي تتّظّم صياغة الأنواع الأدبية الأخرى التي تتقيّد بتقاليد وأعراف محدّدة وثابتة شيئاً ما (أي بنية الخطاب).

بيّن شتراوس أن قراءة الأسطورة تشبه إلى حدّ كبير قراءة النوتة الموسيقية، أي تجوز قراءتها من اليسار إلى اليمين، ومن الأعلى إلى الأسفل، وقد طبّق هذه المبادئ النظرية على أسطورة أوديب، إذ قسّمها إلى وحدات أو ميثيمات (Mythemes) الوحدات الصغرى من الأسطورة، ثم رتبها في أربعة أعمدة، يجمع كل عمود منها الميثيمات التي تشترك في علاقة ما أو سمة ما، فالعمود الأول مثلاً يجمع الوحدات التي تتحدّث عن صلة القرابة المبالغ فيها، والثاني يجمع الوحدات التي تكون فيها علاقات القرابة منقوصة، فهذان العمودان بينهما علاقة تناقض، والعمود الثالث يجمع الوحدات، التي تصف تدمير الوحوش وتعكس رفض موطن الإنسان الأصلي، أما الرابع فيجمع الوحدات التي تدور حول استمرار موطن البشر الأصلي وما ينتج عن ذلك من تشوّه جسدي للناس، مما يفضي إلى أن بين العمودين الأخيرين علاقة تناقض أيضاً^(١٧٠).

هذا التحليل البنيوي لبنية الأسطورة يكشف النظريتين المتقابلتين في العقل البشري البدائي حول أصل الإنسان، الأولى تردّه إلى أصل واحد (مثل النبات يخرج من باطن الأرض)، والثانية تردّه إلى أصل مزدوج نتيجة جماع أم وأب، ما يعني أنه بحث خلف النسخ الكثيرة للأسطورة عن البنية المشتركة التي توضّح طريقة تفكير الإنسان من خلال تلك الأساطير.

(١٦٩) ستروس (١٩٧٧)، ج: ١، ص: ٢٤٨.

(١٧٠) يُنظَر: نفسه، ص: ٢٥٢ وما بعد.

تكثفت بعد تجربتي بروب وشتراوس جهود النقاد البنيويين من أجل طرح أعمال تنظيرية وتطبيقية تؤسس البنوية الشكلية في حقل النقد الأدبي، الذي يدرس الأنواع الأدبية المختلفة وليس فقط الأساطير والحكايات الخرافية. على رأس أعلام البنيوية، الذين طوّروا أساسها النظري رولان بارت الذي حدّد الهدف الأساسي للتحليل البنيوي بـ "بناء نظرية شاملة، ولغة (بالمعنى الذي أعطاه دي سوسير لهذه الكلمة)، أو نحوٍ عام، لذلك كانت النصوص المفردة العينية مجرد أمثلة أو "متن" يتأسس عليه، وانطلاقاً منه، التشييد النظري، اعتماداً على منهج افتراضي- استنباطي" (١٧١).

يقوم منهج بارت البنيوي الاستنتاجي على افتراض المحلّ بداية لنموذج ذهني وفق معايير وخطوات محدّدة، ثم ما يلبث أن يختبره على النصوص السردية الفردية، كي يُثبت صحته وجدواه في اكتشاف بنيتها وتنظيمها. يعود اختياره للمنهج الاستنتاجي إلى أنه واجه كثرة كثيرة من المحكيّات التي يستحيل اتباع منهج استقرائي معها من أجل استخلاص البنية الكلية التي تحكمها وتنظّمها، فما كان منه إلا أن اختار اللسانيات البنيوية نموذجاً صائباً للتحليل السردية (١٧٢).

لم يكتفِ بارت باستعارة المبادئ المنهجية من اللسانيات، والثنائيات السوسيرية فحسب، بل تبعها في موضوعها، وهو دراسة اللغة، ذلك أنه لما كانت " البنيوية ناتجة عن اللسانيات، فإنها تجد في الأدب موضوعاً ناتجاً عن اللغة. وإذا كان هذا هكذا، فإننا نفهم أن البنيوية تستطيع أن ترغب في تأسيس علم للأدب، أو في تأسيس لسانيات للخطاب بصورة أدق. ويكون موضوع هذا العلم "لغة" الأشكال الأدبية، أي الأشكال التي تم الوقوف عليها في مستويات عديدة" (١٧٣).

تنظر البنيوية إلى الأدب، إذن، من جهة بنيته اللغوية، وكما أن هناك لسانيات للجملة، أرادت البنيوية أن توسّع مجالها ليشمل لسانيات الخطاب عامة من خلال تحليل أشكال الأعمال الأدبية وطريقة تنظيمها وهيكلها الفني المجرّد.

(١٧١) يُنظر: بارت (٢٠٠٩)، ص: ١٢.

(١٧٢) يُنظر: بارت، وجينيت، (٢٠٠١)، ص: ١٥-١٦.

(١٧٣) بارت (١٩٩٩)، ص: ١٨.

من هنا أبعد بارت شبح المعنى وضرورة مطاردته والقبض عليه لصالح الشكل، ذلك "أن التحليل البنيوي للسرد هو في أساسه وتكوينه تحليل مقارن: إنه يبحث عن أشكال، لا عن مضمون. حينما سأحدث عن نص أعمال الرسل، لن يكون ذلك لشرح هذا النص، بل لمواجهة ذلك النص مثل باحث يجمع مواداً لتشديد قواعد نحوية؛ ولهذه الغاية، يكون عالم اللسانيات مضطراً لجمع جمل، متن من الجمل. ولتحليل السرد المهمة ذاتها، فعليه أن يجمع محكيات، متناً من المحكيات، ويحاول أن يستنبط منها بنية"^(١٧٤).

لا يسعى المحلل البنيوي إلى تقرير المعنى الذي يحمله العمل الأدبي، وإنما يتوجّب عليه أن يستخرج القواعد البنيوية التي تحكم بنيته. وكثيراً ما نجد بارت يشبّه عمل المحلل البنيوي باللغوي، فكما أن الأخير يبحث عن القواعد النحوية التي تحكم الجملة (هي أكبر وحدة تدرسها اللسانيات)، كذلك يبحث المحلل البنيوي في الخطاب بوصفه جملة كبيرة عن قواعده.

من هنا اقترح بارت نموذج البنيوي الذي يصف المستويات التي تتألف منه بنية العمل السردى على النحو الآتي:

هناك ثلاثة مستويات لا بد من تحليلها كلاً على حدة، ثم من حيث تعالّقها مع بعضها بعضاً، لأن كل مستوى يندمج في مستوى أعلى حتى تكوّن جميعها بنية، وهذه المستويات هي: مستوى الوظائف (Functions) بمعنى الوظيفة كما هي عند بروب)، ومستوى الأفعال (Actions) الذي يماثل مستوى العوامل (Actants) عند غريماس)، ومستوى السرد (narration) الذي يماثل معنى الخطاب (Discourse) عند تودوروف وجينيت)^(١٧٥).

يمكننا أن نفصّل الحديث حول هذه المستويات، والبدائية بمستوى الوظائف^(١٧٦)، إذ يقترح بارت تقسيم العمل السردى إلى وحدات سردية ذات سمة وظيفية، ويقصد بذلك تلك الوحدات التي تزرع بذرة

(١٧٤) بارت (٢٠٠٩)، ص: ٢٧.

(١٧٥) يُنظر: بارت، وجينيت (٢٠٠١)، ص: ٢١.

(١٧٦) للتوسع حول مستوى الوظائف يُنظر: نفسه، ص: ٢٢ حتى ٣٦.

(على صعيد الأحداث وتطورها) بانتظار أن تتضح وتكتمل على مدار السرد. إن هذا التقسيم يَنكِّرنا بمفهوم توماشفسكي حول الأغراض، إذ رأى أن العمل الأدبي يتميز بغرض يحقِّق له الوحدة الكلية، وهذا الغرض الكلي مؤلَّف من أجزاء غرضية صغيرة موزَّعة على جمل العمل، مما قاده إلى ضرورة تقسيم العمل الأدبي إلى أصغر وحداته الغرضية، مثل (مات البطل)، أو (وصلت الرسالة). هذه الوحدة الغرضية الجزئية أطلق عليها توماشفسكي اسم الحافز (Motif)، من هنا غدا العمل الأدبي مجموعة حوافز تختلف من حيث نوعها ووظيفتها ودورها. هناك حوافز لا يجوز تجاهلها أو إسقاط أحدها من بنية السرد، وهي الحوافز المشتركة، أما تلك التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يلحق بالسرد أي ضرر، فقد أسماها توماشفسكي بالحرّة، ثم ميّز في تلك المشتركة بين نوعين: الحوافز الدينامية المسؤولة عن الانتقال من وضعية إلى أخرى، وهي التي تمثِّل المفاصل الرئيسة في العمل الأدبي، والحوافز القارة التي لا تغيّر شيئاً بل تتعلّق بالوصف، مثل أوصاف الشخصيات والطبيعة والمكان^(١٧٧).

استوحى بارت من توماشفسكي هذه التقسيمات للحوافز، وقسّم الوحدات الوظيفية التي توفّر بنية النص إلى طبقتين: طبقة الوظائف التوزيعية التي تتسم بأنها وظيفية، أي تتقاطع مع مفهوم الفعل/ الدور الذي تؤدّيه الشخصية)، وطبقة الوظائف الاندماجية التي ترسم تصوّراً موسّعاً حول الشخصية أو المعنى العام للحكاية، وقد رأى أن الطبقة الأولى تفترض علاقات كنائية، أما الثانية فتفترض علاقات استعارية. كما ميّز في طبقة الوظائف التوزيعية بين نوعين من الوظائف، أحدها الذي يمثِّل مفاصل الحكاية الأساسية (تقابل الحوافز المشتركة الدينامية)، ولحظات الخطر فيها، وهو ما يُعرف بالوظائف الرئيسة أو المركزية، وثانيها تلك الوظائف التكميلية التي تملأ الفراغات بين الأحداث والتمفصلات الكبرى، وقد سُمّيت تحضيرية (تقابل الحوافز المشتركة القارة).

ثم نظر إلى علاقة هذه الوظائف ببعضها على مدار السرد من خلال تضافرها ضمن متواليات سردية، فكل متوالية منغلقة على نفسها تضم مجموعة وظائف تتدرج تحت عنوان معيّن يحدّد له بدايتها

(١٧٧) يُنظَر: توماشفسكي (١٩٨٢)، ص: ١٨٠ حتى ١٨٦.

ونهايتها، ويمثّل توالي هذه المتواليات وتداخلها أحياناً تماسك بنية العمل السردى ومتانته.

يندرج مستوى الوظائف بتفرعاته ضمن مستوى أعلى منه، وهو الخاص بالأفعال^(١٧٨)، حيث يقصد بارت بهذا المستوى تحديد الوضع البنيوي للشخصيات، إذ يتناول فيه مفهوم الشخصية بوصفها فاعلاً مشاركاً/ عاملاً وممثلةً لمتواليات الأفعال الخاصة بها مثل الخداع أو الإغراء أو غير ذلك.

ما يعني أنه لا ينظر إلى الشخصية من حيث هي كائن لها وجودها الواقعي والنفسي والاجتماعي الحقيقي، بل يؤكد ضرورة تعريف الشخصية من خلال مشاركتها في دائرة الأفعال، وهذه الدوائر قليلة، ونموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا نسمي مستوى الوصف الثاني هنا، وإن كان مستوى الشخصيات، مستوى الأفعال^(١٧٩). لا يعتد بارت بالشخصيات المتنوعة والمختلفة بما لا حصر لها إلا من جهة واحدة، هي الفعل المنوط بها، الذي تؤدّيه في لعبة السرد، مما جعل الأفعال محدودة العدد في المحكيات، ومن ثم يمكن تحديدها ودراسة الشخصيات من خلالها.

هذه الحاجة إلى تصنيف الشخصيات ضمن دائرة أفعالها حرّضت غريماس على انتقاد نموذج بروب الوظائفى الفضايف، واقتراح بديل أكثر تجريداً وعمومية ودقة، وهو النموذج العاملى (Actantial model) الذي يشمل ستة عوامل تتوزع على ثلاثة محاور دلالية كالآتى^(١٨٠):

(الذات)(Subject) - الموضوع (Object) () على محور الرغبة (Desire) .

(المرسل)(Sender) - المرسل إليه (Receiver) () على محور التواصل (Communication) .

(المساعد)(Helper) - المعارض (Opponent) () على محور الصراع (Conflict) .

يصنّف هذا النموذج شخصيات أية حكاية من حيث الدور العاملى الذي تشغله، فقد تشغل الشخصية الواحدة دوراً واحداً، وقد تشغل أكثر من دور، وقد يقوم بالدور الواحد أكثر من شخصية. لكن لا يخفى على القارئ أن هذا التصنيف يراعى الجانب الوظيفى للشخصية فقط بغض النظر عن سماتها

(١٧٨) للتوسع حول مستوى الأفعال يُنظر: بارت (٢٠٠١)، ص: ٣٧ حتى ٤١.

(١٧٩) نفسه، ص: ٣٩.

(١٨٠) للتوسع حول النموذج العاملى كنظام وكإجراء يُنظر: كورتيس (٢٠٠٧)، ص: ١٠٥ وما بعد.

الخاصة وأوصافها ومشاعرها وحالتها النفسية.

لا يهمننا في هذا السياق أن نستعرض جوانب نظرية غريماس السيميائية، لأنها تمثل نظرية مستقلة ومتطورة عن البنيوية، فهو الذي اقترح تقسيم العمل الأدبي إلى ثلاث بنى: عميقة وسطحية وخطابية، واقترح لكل بنية نموذجاً يدرسها من خلاله، ليكشف عن المضمون الدلالي للنص، وكيفية تظاهرة وتجليه عبر المستويين السطحي والخطابي. مما يعني أنه يتجاوز البنيوية الشكلية بأشواط، ويتفّرّع عنها، وإن كانت نظريته قد انطلقت من مبادئها لكنها في الوقت نفسه خرجت عن عباؤها.

نعود إلى المستوى الثالث من نموذج بارت البنيوي، وهو مستوى السرد، يرى بارت في هذا الحيز أن الأدب يفترض بالضرورة وجود مرسل أي مؤلف، ووجود مرسل إليه أي قارئ، لكن هذا لا يعني أن نخلط بين مؤلف الحكاية الحقيقي وبين السارد الوهمي، لذا عبّر عن وجهة نظره بأن الشخصيات والسارد هم كائنات من ورق وليست حقيقية، أي لا تطابق شخصيات موجودة في الواقع الخارجي. من هنا رأى السرد خطاباً مغلقاً له بنيته الخاصة، وأنظمتها، ولغته التي تلائم كل نظام، وأن السرد يقوم على نظامين من العلامات اللغوية التي تدل على هوية السارد هما: النظام الشخصي بواسطة العلامات اللغوية المتعلقة بال (أنا)، والنظام اللاشخصي بواسطة العلامات اللغوية الخاصة ب(الهو).

كما يجوز أن يتناوب هذان النظامان على حكاية واحدة ويتداخل، كما في الروايات البوليسية والنفسية.

يمكننا أن نتوسّع في مستوى السرد الذي طرحه بارت إلى ذكر جهود تودوروف وجينيت في دراسة الخطاب السردى بمختلف مستوياته.

تبني تودوروف شعار جاكوبسون حول موضوع علم الأدب أو ما عُرف بالشعرية، حين حدّد خارطة عمله بأنه "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يُعتبر إلا تجلياً لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن،

وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فُرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية^(١٨١). مما يعني أن تودوروف وضع نصب عينيه في التحليل الأدبي بؤرة الأدبية فقط، فلا يعنيه تأويل العمل الأدبي، ولا شرحه، ولا تفسيره، وإنما استكشاف سماته النوعية والخاصة التي بها يغدو أدباً، ومن خلالها يتميّز عن الخطابات الأخرى. من هنا حدّد مستويات التحليل الأدبي بثلاثة هي: المظهر الدلالي، واللفظي، والتركيبى. وهو ليس مجرّداً في هذه التقسيمات وإنما يسير فيها على خطّ سابقه^(١٨٢).

لم يُعر تودوروف اهتمامه للجانب الدلالي المسؤول عن تأويلات الأعمال الأدبية، لأنها لا تنطلق من منظور الشعرية، لذا اكتفى بالجانبين اللفظي والتركيبى، لأنه لما كان الأدب مصنوعاً من الكلمات- أي من اللغة-، ولما كانت الاستخدامات اللغوية المختلفة هي المسؤولة عن فُرادة هذا الخطاب الأدبي، فإنّ جلّ الاهتمام يجب أن يصبّ على المظهر اللفظي بالدرجة الأولى، حيث جعله عماد التحليل البنيوي السردى، وميّز فيه أربع مقولات هي: مقولة الصيغة (Mode)، ومقولة الزمن (Time)، ومقولة وجهة النظر (View point)، ومقولة الصوت (Voice)، وإن كان بالإمكان دمج المقولتين الأخيرتين في مقولة واحدة.

ففي مستوى الصيغة نستكشف درجة حضور الأحداث في السرد، وفي مستوى الزمن نعاين العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وفي مستوى وجهة النظر ننتيّن زاوية النظر التي قُيّمت من منظورها أحداث القصة، ودرجتها من حيث الصواب أو الخطأ، ومن حيث الجزئية أو الكلية، وفي مستوى الصوت نحدّد أنواع التلفظ وأصوات الراوي والشخصيات^(١٨٣).

يمكننا أن نوضّح بالتفصيل هذه المقولات وإجراءات تحليلها كما اقترحتها تودوروف وجينيت.

١-١ - مقولة الصيغة:

تتناول هذه المقولة كيفية تنظيم الخبر السردى والأسلوب الذي تُثقل عبره الأحداث إلينا، وتدلّ

(١٨١) تودوروف (١٩٩٠)، ص: ٢٣.

(١٨٢) يُنظر: نفسه، ص: ٣١.

(١٨٣) يُنظر: نفسه، ص: ٤٥ - ٤٦.

على درجة الأمانة في نقل الخبر ودرجة قربه أو بعده عن مصدره.

حدّد جينيت أن الخطاب السردى يتضمّن نوعين من الحكاية: حكاية الأحداث، وحكاية الأقوال،

أما الأولى فتتقل ما هو غير لفظي، وأما الثانية فتتقل كلام الشخصيات.

ثم ميّز بين ثلاثة حالات من صيغ الخطاب السردى^(١٨٤):

١-١-١-١-الخطاب المسرود(Narratized discourse): وهو الذي يكون فيه السارد على

مسافة بعيدة مما يروي، يتعرّض فيه الخبر إلى الاختزال والتغيير التامّ على لسان السارد، الذي لا

يُبقى من كلام الشخصية شيئاً سوى مضمون الخبر، ربما يعود ذلك إلى أنه لا ينقل الخبر من قلب

الحدث، وإنما من ذهنه ومخيّلاته.

١-١-٢-الخطاب المحوّل بأسلوب غير مباشر(Tagged indirect discourse): هنا يكون

الأسلوب أقرب إلى المحاكاة من سابقه، ولكنه أقلّ أمانة في نقل الخبر نتيجة تدخل السارد في صياغة

الخبر وإقحامه ضمن خطابه، مما يؤدّي إلى اختلاط الأمر على القارئ الذي يصعب عليه التمييز بين

خطاب الشخصية وخطاب السارد.

وهناك خطاب محوّل من نمط الأسلوب غير المباشر الحرّ(indirect discourse Free): الذي

يمائل سابقه مع فارق أن للسارد حرية تامة في التصرف بنقل الخبر، ويخلو تماماً من الأفعال التصريحية

التي تبتدئ الكلام المنقول وتنسبه لصاحبه مثل: (قال- سأل- أجاب).

١-١-٣-الخطاب المنقول المباشر(Reported discourse): وهو أكثر الصيغ السردية تمثيلاً

للمحاكاة، لأنه يأتي على لسان الشخصيات نفسها ولا سيما في الحوارات الداخلية، وكأنّ القارئ هنا على

صلة مباشرة بما تفكّر به الشخصية وبما تقوله وبما تفعله بمعزل عن الوساطة التي يلعبها السارد، يكثر

هذا الخطاب في المشهد الروائي.

١-٢-٢- مقولة الزمن:

(١٨٤) يُنظَر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ١٨٥ حتى ١٨٧.

لقد ميّز كلّ من تودوروف وجينيت بين زمن القصة (الأحداث الحقيقية)، وزمن الحكاية (كما سُردت في الخطاب السردى).

هذا التمييز يوضّح درجات الاختلاف بين هذين الزمنين، ذلك أن زمن القصة متشعّب، إذ تحدث في لحظة واحدة أحداث عدة، بينما زمن الحكاية أحادي يسير في سلسلة متلاحقة، لاستحالة أن يُروى حدثان في اللحظة نفسها. من هنا رُصدت مظاهر العلاقة بين هذين الزمنين في الأشكال الآتية:

١-٢-١- علاقة الترتيب (Order):

"تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ..."^(١٨٥).

هذه المقارنة بين ترتيب الأحداث في القصة (Story) والخطاب (Discourse) تُفضي إلى ثلاثة احتمالات، إما أن هناك حالة اتفاق تام، وهذه حالة افتراضية أكثر مما هي حقيقية، وإما أن هناك مفارقة زمنية (Anachrony) بينهما، وهذه المفارقة تتجلى في حالتين: حالة الاسترجاع (Flash back)، أي حين تعود الحكاية إلى الوراء وتسرد ما سبق حدوثه في الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة في السرد، وحالة الاستباق (Flash forward) التي تذكر حدثاً سيقع في المستقبل، أو تنتبأ بحدوثه قبل أوانه.

وقد تكون تلك الاسترجاعات والاستباقات ذاتية إذا جاءت على لسان الشخصية نفسها التي تروي أفكارها الحالية، وقد تكون موضوعية إذا جاءت على لسان السارد لا الشخصية^(١٨٦).

كما ميّز جينيت سمات أخرى تحدّد طبيعة الاستباقات والاسترجاعات من خلال طرحه ثنائية المدى (Reach) والسعة (Extent)، أما المدى فهو أن تبتعد المفارقة الزمنية عن اللحظة الحاضرة في السرد إلى الماضي أو المستقبل كثيراً أو قليلاً، وأما السعة فهي أن تشمل المفارقة الزمنية مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً^(١٨٧). من خلال هذه الثنائية حدّد سمات للاستباقات والاسترجاعات كأن تكون خارجية

(١٨٥) جينيت (١٩٩٧)، ص: ٤٧.

(١٨٦) يُنظر: نفسه، ص: ٥٠-٥١.

(١٨٧) يُنظر: نفسه، ص: ٥٩.

عندما تكون سعتها كلها خارج سعة الحكاية الأولى، أو داخلية عندما تكون سعتها ضمن سعة الحكاية الأولى، أو مختلطة عندما تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها. كما أن الاستباقات والاسترجاعات تتفرّع إلى غيرية إذا كانت تتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، أو مثلية إذا كانت تشارك في مضمون الحكاية الأولى نفسها، والمثلية بدورها تتفرّع إلى فئتين: تكميلية إذا وردت لتسدّ فجوة سابقة في الحكاية، أو نقصان إذا حُجبت تفصيلاً معيناً على سبيل الحذف الجانبي، وتكرارية/ تذكيرات حين تُكرّر بعض التفاصيل أكثر من مرة وإن كانت على سبيل التلميحات التي تفضي إلى شيء من الحشو^(١٨٨).

١-٢-٢-علاقة المدة (Duration):

تتجه هذه العلاقة في الأصل إلى المقارنة بين الزمن الذي يمتدّ فيه الخطاب السردى، والزمن الذي تستغرقه عملية القراءة، لكن اختلاف زمن القراءة بين شخص وآخر جعل المسألة صعبة. مما دفع البنيويين إلى قياس سرعة الزمن في أحداث القصة من جهة، وسرعة عرضها وسردها في الخطاب من جهة ثانية، لذا حدّدوا أربعة أشكال للسرعة الزمنية كالآتي^(١٨٩):

الحذف (Ellipsis) حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدّة ما من القصة، إذ يتم تجاهل مرحلة معينة من القصة فلا يأتي السرد على ذكرها.

والتلخيص (Summary) حيث تُختصر أحداث من القصة أو حقب زمنية طويلة ببضع جمل أو سطور، وهذا الشكل يتّسم بالمرونة لأن السارد حرٌّ في نسبة الاختصار سواء أكانت بسيطة أم كبيرة.

والمشهد (Scene) حيث يكون هناك توافق تام وتساوٍ بين الزمنين، كما في الحوارات.

والوقفة (Pause) حين يتوقّف زمن القصة ويستمر زمن الخطاب بالوصف أو التعليق أو الخواطر.

١-٢-٣-علاقة التواتر (Frequency):

في هذه العلاقة يرصد البنيويون مظاهر تكرار الحدث في الخطاب السردى، وذلك يكون وفق

(١٨٨) يُنظر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٦٠ حتى ٦٥.

(١٨٩) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٨ - ١٠٩.

أربعة أنماط حدّدها جينيت بما يأتي:

"وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيًا كانت، يُمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"^(١٩٠).

مما يعني أنه يجوز للروائي أن يختار بين القص المفرد (النمط الأول)، وبين القص المكرّر (النمطين الثاني والثالث)، وبين القص المؤلّف (النمط الرابع) حين يروي مرة واحدة أحداثاً عدة متشابهة^(١٩١).

١-٣-٣- مقولة التبئير (Focalization):

تتفرّع هذه المقولة إلى محورين مستقلين لكن متكاملين ومتراپطين هما: وجهة النظر والصوت السردى، وقد انتبه جينيت إلى الخلط، الذي يسود مؤلفات سابقه حولهما، لذا ميّز بين السؤالين الآتيين: "من الشخصية التي تُوجّه وجهه نظرها المنظور السردى؟ وهذا السؤال المختلف تماماً: من السارد؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلّم؟"^(١٩٢).

لذا يمكننا تفصيل الحديث حول وجهة النظر في البداية، ثم حول الصوت، ذلك أن أحداث القصة أو بالأحرى عالمها الكلي لا يقدّم إلى القارئ بصورة خام ومستقلة، بل يمر عبر مصفاة وجهة نظر السارد أو إحدى الشخصيات. من هنا تتالت الدراسات السردية التي تناولت هذه المقولة، وأبرزها دراسة جينيت الذي ميّز بين ثلاثة أنواع للتبئير على النحو الآتي^(١٩٣):

١-٣-٣-١- التبئير الصفر (Zero focalization): أو ما يُعرّف بالحكاية ذات السارد العليم، أو الرؤية من خلف، أو السارد < الشخصية. إذ يعرف السارد في هذا النمط أكثر مما تعرف الشخصيات عن نفسها، لأنه يراها من الداخل ومن الخارج ويدخل إلى عقلها فيعلم بما تفكّر وبما تشعر.

١-٣-٣-٢- التبئير الداخلي (Internal focalization): أو ما يُعرّف بالرؤية مع، أو السارد =

(١٩٠) المصدر السابق نفسه، ص: ١٣٠.

(١٩١) يُنظر: طودوروف (١٩٩٠)، ص: ٤٩.

(١٩٢) جينيت (١٩٩٧)، ص: ١٩٨.

(١٩٣) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠١.

الشخصية. إذ تتساوى معرفة السارد بما تعرفه الشخصيات، فلا يعرف عنها سوى ما تقوله وما يصدر عنها من أفعال، مما يجعل رؤيته هنا مقيّدة، وهذا النمط قد يكون وحيداً وثابتاً (أي من وجهة نظر شخصية واحدة طوال السرد)، أو متغيّراً (حين تتغيّر وجهة النظر من شخصية إلى أخرى)، أو متعدّداً (إذا عُرض الحدث الواحد من أكثر من وجهة نظر لشخصيات متنوعة).

١-٣-٣- التّبئير الخارجيّ (External focalization): أو ما يُعرّف بالرؤية الخارجية، أو السارد >

الشخصية. فالسارد هنا يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات، لأنه مجرد مراقب أو مشاهد من بعيد.

هذه التقسيمات تجمع بين رؤى كلّ من جان بويون وتودوروف وجينيت، حيث تتفق جميعها في تحديد أنواع الرؤية، لكن الاختلاف يكمن في التسمية والمصطلح ليس أكثر، ولعلّ أشمل مصطلح وأقربهم إلى التجريد هو مصطلح (التّبئير) الذي اقترحه جنيت والذي اعتمدناه هنا.

إلى جانب ذلك التقسيم الذي يراعي امتداد وجهة النظر، وجد تودوروف أن هناك جملة سمات يمكن أن تحدّد طبيعة وجهة النظر في أي عمل أدبي مثل أن تكون ذاتية إذا وقع التّبئير على المبئّر، وموضوعية إذا وقع التّبئير على المبأّر، وواحدة إذا هيمنت وجهة نظر واحدة فقط طوال السرد، ومتعددة إذا تنوعت وجهات النظر بتنوع الشخصيات، وثابتة إذا اعتمد السرد على نمط واحد وثابت من أنماط وجهة النظر سواء أكانت داخلية أم خارجية أم من الخلف، ومتحوّلة إذا وظّف السرد الأنماط السابقة المختلفة، وقد تتبدّى وجهة النظر في لبوس التّقييم (Evaluation) الذي يقدّمه المبئّر على نحو يعكس موقفه من الحدث أو الخبر أو شخصية ما^(١٩٤).

أما مقولة الصوت فقد آثرنا عرضها _مثل تودوروف_ ضمن مقولة الرؤية نظراً للصلة الوثيقة بين من يوجّه القصة ومن يتكلّم. بيّن تودوروف دور السارد أو الراوي (Narrator) المهم في قيادة دفّة الحكاية، والإفصاح عن الأحداث والأقوال والأخبار، "فالسارد هو الذي يجسّد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره

"النفسية"، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المَحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد" (١٩٥).

يحدّد تودوروف هنا المهام المنوطة بالسارد الذي تُلقى على عاتقه مسؤولية اختيار الممكنات السردية المتاحة على مستوى الزمن والصيغة والرؤية، كما ينقل إلينا الأحداث والأقوال على نحوٍ معيّن حسب موقعه من السرد، مما يجعل دوره أساسياً ومهماً.

يشغل السارد حسب موقعه أحد احتمالين: إما أن يكون خارج القصة، أو داخلها. وحسب علاقته بما يروي: إما أن يكون غائباً عن القصة التي يرويها، وهنا تكون القصة من النمط الغيري، وإما أن يكون حاضراً في القصة التي يرويها، فتكون من النمط المثلي. ميّز جينيت بين صنفين من النمط مثلي القصة، فإما أن يكون السارد مشاركاً فيها بصفته بطلاً، وإما أن تقتصر مشاركته في القصة على دور شخصية ثانوية، مثلما هي حال المشاهد ليس أكثر (١٩٦). ينتج عن ذلك أربعة أنماط تحدّد موقع السارد من القصة وعلاقته بالسرد ضمن الجدول الآتي (١٩٧):

خارج القصة	غيري القصة	سارد من الدرجة الأولى - يروي قصة هو غائب عنها
خارج القصة	مثلي القصة	سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة
داخل القصة	غيري القصة	سارد من الدرجة الثانية - يروي قصة هو غائب عنها

(١٩٥) المصدر السابق نفسه، ص: ٥٦.

(١٩٦) يُنظر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٢٥٥.

(١٩٧) الجدول من رسم الباحثة لكنه مستوحى من تصنيف جينيت يُنظر: نفسه، ص: ٢٥٨.

داخل القصة	مثلي القصة	سارد من الدرجة الثانية يروى قصته الخاصة
------------	------------	--

بعد تحليل وضع السارد في الخطاب السردى لا بد أن نفطن إلى مُرافقه أي المسرود له، وهو ليس القارئ الحقيقي كما أن السارد ليس الكاتب الحقيقي. من الملحوظ أن هناك علاقة توافق بين السارد والمسرود له من حيث موقعهما من السرد، حيث رأى جينيت أن السارد الذي يكون داخل القصة لا بد أن يتوجّه بسرده إلى مسرود له داخلي، بينما يتوجّه السارد الخارجي إلى مسرود له خارجي^(١٩٨).

في المجمل لا بد أن نشير إلى أن الدراسات النقدية البنوية التي تناولت السرد الأدبي كثيرة ومتشعبة وعميقة، لذا لا يسعنا أن نستعرضها جميعاً، وإنما حاولنا، في الفقرة السابقة، أن نتوقف عند أشهر أعلامها، وعلى رأسهم بروب وبارت وغريماس وتودوروف وجينيت، واستعرضنا أنضج دراساتهم التي اختطّت مساراً جديداً في دراسة السرديات، وأغرت النقاد باتباعها وتبني منهجها النقدي في أعمالهم النقدية. أما المظهر التركيبي فلا يقل أهمية عن سابقه (المظهر اللفظي) بالنسبة إلى تودوروف، وقد استند في دراسته إلى دراسات بارت والشكلانيين الروس في هذا المجال ولاسيما بروب وتوماشفسكي. إذ تناول هذا المظهر من حيث تقسيم النص الأدبي إلى وحدات غرضية صغرى، وتحديد نظام العلاقات الذي ينظم توالي هذه الوحدات: أهو نظام زمني ومنطقي، أم هو نظام مكاني (كما في الشعر)، وكيفية انتظام تلك الوحدات التي تشترك في غرضٍ ما ضمن متوالية سردية لا تلبث أن تتعالق هي الأخرى مع متواليات أخرى يشملها النص وفق نظام التسلسل أو التناوب أو التداخل. لن نخوض في تفاصيل دراسة تودوروف لهذا المظهر نظراً لأننا تطرّقنا إلى مثل هذه الخطوات التحليلية لدى النقاد الآخرين الشكلانيين والبنويين أعلاه.

(١٩٨) يُنظر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩. وانظر أيضاً: تودوروف (١٩٩٠)، ص: ٥٨.

٢-١ البنية الشكلية والشعر:

واجهت الدراسات الشكلية والبنوية الشعر بمنهج جديد مغاير لما كان سائداً، وبتحليلات تقارب روح العلمية والملاحظة مبتعدة في ذلك كله عن تقديم شروحات وتفسيرات تحاصر المعنى والدلالة التي تتجاوز حدود الشعر وبنيته الداخلية، فلم تعد هذه الدراسات تقيم وزناً للمعاني الجاهزة، ولا لعلاقة الشعر بالمرجع الذي يُحيل إليه، ولا لعلاقته بانفعالات صاحبه وحالته النفسية والوجدانية.

يعود الفضل في رسم حدود المنهج البنيوي في تحليل الشعر إلى دراسات الشكلايين الروس، ولا سيما جاكوبسون وشكلوفسكي، كما مرّ معنا ذلك سابقاً، بالإضافة إلى شتراوس الذي شارك جاكوبسون في تحليل قصيدة "القطط" لشارل بودلير (Charles Baudelaire)^(١٩٩). ثم أخذ يتضح شيئاً فشيئاً منهج البنية في دراسة الشعر بوصفه واقعةً كغيرها من الوقائع قابلة للملاحظة والدراسة العلمية، ما يعني أنهم أسقطوا عنه هالة القدسية التي كانت تحول بينه وبين القارئ الذي يهاب استكشاف آلياته وطرائقه الفنية الخاصة التي تميّزه عن غيره من الخطابات^(٢٠٠).

إن هدف البنية الأساسية من وراء تبني المنهج العلمي في تحليل الخطابات الأدبية عامة، والشعر خاصة، هو إثبات قابلية مختلف النشاطات والظواهر الإنسانية للتحديد والتحليل مثلها في ذلك مثل الظواهر الطبيعية والفيزيائية.

إن أول منطلق انطلقت منه البنية في تحليل الشعر هو بنيته اللغوية، لأن الشعر فن لغوي بامتياز، يختلف عن الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية من حيث التقنيات اللغوية والأسلوبية الخاصة التي تتجلى في جميع مستويات بنيته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية على حدٍ سواء. من هنا رأى البنيويون أن "الشعر ليس علماً بل هو فن، والفن شكل، وليس شيئاً آخر غير الشكل. ولا شيء يمنع الشاعر من الإعلان عن حقائق جديدة، غير أننا نؤكد، مرة أخرى، أن ليس مرد شاعريته إلى ذلك.

(١٩٩) شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧): شاعر فرنسي، من أبرز شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم، جدد في طرائق نظم الشعر وفي موضوعاته، ديوانه الشهير: "أزهار الشر".

(٢٠٠) كوهن (١٩٨٦)، ص: ٢٤.

والنثر هو، بالتحديد، اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن، أي أنه لغة مصنوعة^(٢٠١).

معنى ذلك أن الشعر قد ينضح بدلالات وحقائق فكرية جديدة ومهمة، لكن ذلك ليس مسؤولاً عن انتمائه إلى طراز الشعر، وإنما مردُّ خصوصيته وفرادته إلى أنه فن لفظي مصنوع وفق شكل خاص من اللغة التي تتعدد بدرجات متفاوتة عن اللغة العادية واليومية، حيث تُنسج هذه اللغة بأشكال وقوانين تمنحها طاقة التعقيد والكثافة والقدرة على خلق عالم شعري ودلالي في الآن نفسه.

يمكن الآن تفصيل الحديث حول تلك القوانين التي تخلق لغة شعرية، وعلى رأسها قانون الانزياح (Divergence)، إذ عدّه البنيويون شرطاً ضرورياً وأكيداً لكل شعر^(٢٠٢). يحمل الانزياح قيمة سلبية لأنه انزياح عن معيار محدّد، أي خطأ يُرتكب بحقّ المعايير والأعراف اللغوية السائدة، وخرقٌ لنظام لغةٍ ما، حيث يقوم الشعر على عدد من الانزياحات والانحرافات عما هو سائد من أجل مفاجأة المتلقي بما هو جديد، ومن أجل اعتصار إمكانات اللغة المتاحة واستثمار طاقاتها على نحو فريد. لعلّ هذا المفهوم الذي طرحه البنيويون يوافق مبدأ مفهوم التغريب/ كسر الألفة (Defamiliarization) الذي اقترحه الشكلاونيون الروس من قبل، فها هو ذا جاكوبسون يرى "أن الشعر هو الذي يحمينا ضد الأتمتة والصدأ الذي يهدّد تصورنا للحب والكراهية والتمرد والتصالح والإيمان والحدود"^(٢٠٣).

بمعنى أن الشعر الذي يبنّي على كسر الألفة وتغريب الصياغة اللغوية يوقظ حساسية الناس تجاه العالم والمفاهيم، ويقدمهما برؤية جديدة ناجمة عن الشكل الجديد.

إن مفهوم الانزياح الذي يطبع لغة الشعر ساعد البنيويين على التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر على نحو واضح يقطع الشكّ باليقين، ذلك أن الفرق الجوهرى بينهما كمّي لا نوعي، بمعنى أن كليهما يستخدم الانزياح ويفيد من إحياءاته، لكن الشعر يفوق النثر في عدد الانزياحات، إلى درجة قد تكون القصيدة برمتها انزياحاً. شبّه البنيويون الفرق بين اللغتين بأنه "يمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم

(٢٠١) المرجع السابق نفسه، ص: ٤٦.

(٢٠٢) يُنظر: نفسه، ص: ١٥ وما بعد.

(٢٠٣) ياكوبسون (١٩٨٨)، ص: ٢٠.

يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة... " (٢٠٤).

تتميز لغة الشعر، إذن، بانبنائها على الانزياحات التي لا تقتصر على جانب واحد، بل تطل مختلف المستويات، فقد يكون الانزياح نحوياً، حين يتلاعب الشاعر في ترتيب الجملة من حيث التقديم أو التأخير أو الحذف أو الوصل، وقد يكون صرفياً حين يأتي الشاعر بصيغ صرفية شاذة، وقد يكون صوتياً حين يخرج عن ضوابط الإيقاع والوزن والقافية، وقد يكون معجمياً ودلالياً حين يجمع بين معانٍ متباعدة على سبيل الكناية أو الاستعارة أو المجاز.

كما يُنظر في المنهج البنيوي إلى بنية الشعر بكليتها، أي بدراسة كل مستوى على حدة، ثم النظر إلى تعالقاتها مع بعضها بعضاً، لأن الشعر مجموعٌ مركّب ومتعالق على نحو تُعقد بين مستوياته البنائية علاقات تبادل أو توازٍ وتناسب أو تضاد (٢٠٥).

من هنا اشتُرط دراسة اللغة الشعرية من حيث مستواها الصوتي والدلالي على حدٍ سواء، نتيجة تفاعلها وتضافرها على نحو لا يجوز فيه إضفاء أهمية على أحدهما بمعزل عن الآخر.

يدلُّ المستوى الصوتي على مقومات النظم من إيقاع ووزن وقافية، ويدلُّ المستوى الدلالي على تقنيات بلاغية تُسهم في خلق المعنى، مثل الصور والمحسّنات البديعية التي تغيّرت وجهة النظر حولها، "فالصور البلاغية ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكوّن جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفكّ إسرار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه" (٢٠٦).

بعبارة أخرى لم تعد الصور في نظر البنيويين مجرد عنصر توضيحي أو تزييني أو ثانوي يمكن الاستغناء عنه دون الإخلال بوحدة القصيدة ودلالاتها، بل على العكس، غدت عنصراً جوهرياً يؤدي وظيفته في بناء المستوى الدلالي، ومسؤولة عن خاصية الشعر وفرادته عن النثر والخطابات الأخرى.

(٢٠٤) كوهن (١٩٨٦)، ص: ٢٣-٢٤.

(٢٠٥) ياكسون (١٩٨٨)، ص: ٧٩.

(٢٠٦) كوهن (١٩٨٦)، ص: ٤٦.

قد يعترض معترض أن البلاغة القديمة قد سبقت إلى استخراج الصور والتشابه والمحسّنات ودراستها، فما الجديد الذي طرحته البنوية؟. يأتي الجواب أن البلاغة القديمة اكتفت باستخراج كل صورة ودراستها على حدة من حيث نوعها ومعناها فقط، أما البنوية فتناولت تلك الصور من حيث علاقتها ببعضها ووظيفتها في بناء القصيدة وتأثيرها على المستويات النحوية والصوتية، أي درستّها ضمن سياق البنية الكلية.

من الجدير بالذكر أن الصور تشمل الاستعارة، والكناية، والتشبيه، والمجاز، ولعلّ أكثر عنصر يلعب دوراً كبيراً في بناء الشعر هو الاستعارة، التي تحمل لواء الانزياح دوماً، لأنها تنتقل من معنى معروف وقريب من ذهن المتلقي إلى معنى جديد مُوحى به، وعليه لا يشير الدال إلى مدلوله المعروف بل إلى مدلول جديد عن طريق الإيحاء، وهو ما يحقق انزياحاً أو كسراً للألفة^(٢٠٧).

من هنا وجد البنيويون أن هناك علاقة وثقى بين عناصر البنية الشعرية، فكما أن كل عنصر يعمل لحسابه الخاص ويبثُّ أثراً جمالياً، كذلك يندمج مع العناصر الأخرى التي تنتج جميعها الأثر نفسه، لذا ربطوا بين مستويات البنية، وخير مثال على هذه الوحدة ما توصّل إليه تحليل جاكوبسون وشتراوس لقصيدة "القطط"، حيث اعترفا بقوة العلاقة بين ترتيب القوافي من جهة واختيار الأنماط النحوية من جهة أخرى في بناء هذه السونيّة^(٢٠٨).

هناك مفهوم آخر أثبت جدواه في تحديد أشكال تنظيم مستويات البنية الشعرية وترتيبها، ألا وهو مفهوم التوازي (Parallelism)، الذي ينظّم مقاطع القصيدة حسب ما بينها من علاقة تناظر وتمائل، أو على العكس، علاقة تقابل وتضاد، سواء أكان ذلك على المستوى النحوي، أم الصوتي، أم المعجمي^(٢٠٩). إذ لاحظ جاكوبسون أن ترتيب المقاطع في أية قصيدة لا يأتي عفواً الخاطر أو على نحو فوضوي، وإنما هناك ثلاثة مبادئ تحدّد طبيعة التنظيم والعلاقة المتبادلة بين تلك المقاطع على الصعيدين

(٢٠٧) للمزيد حول الاستعارة في الشعر يُنظر: كوهن (١٩٨٦)، ص: ٢٠٥ وما بعد.

(٢٠٨) يُنظر: جاكوبسون، وشتراوس (٢٠٠٦)، ص: ٩٥.

(٢٠٩) يُنظر: ياكوبسون (١٩٨٨)، ص: ٨٣ وما بعد.

النحوي والصوتي، "ذلك أن هذه التعالقات الثلاثة بين المقاطع الشعرية مشابهة لتوزيعات القوافي، فهي تتأسس على التعاقب (انظر القوافي المزدوجة: أ أ ب ب)، وعلى التناوب (انظر القوافي المتقاطعة: أ ب أ ب)، وعلى الإدماج (انظر القوافي المتعاقبة: أ ب ب أ)" (٢١٠).

يطرح جاكوبسون طرائق الوحدة أو التكرار التي تحكم بنية الشعر، فإما أن تَرِد المقاطع متعاقبة ومنتالية، وإما متناوبة وتكرارية، وإما متداخلة ومندمجة ببعضها بعضاً.

لعلّ أهم مفهوم ابتدعه جاكوبسون وأسس به أسس الدراسة البنيوية للأدب، بالإضافة إلى مفهومي الانزياح والتوازي، هو مفهوم الوظيفة الشعرية، حيث سبق وذكرنا أنه قسّم الحدث الكلامي أو فعل التواصل اللفظي إلى ستة عناصر (مرسل - مرسل إليه - رسالة - سياق - اتصال - سنن)، وربط كل عنصر منها بالوظيفة التي يؤديها، ما يعني أنه استخرج ست وظائف تقابل على التوالي العناصر السابقة: (انفعالية - إلهامية - شعرية - مرجعية - انتباهية - شارحة) (٢١١).

إن الوظيفة المحورية التي توقّف عندها هي الوظيفة الشعرية التي تسم الخطاب الأدبي عامة، والشعر خاصة، وتهيمن على وظائف اللغة الأخرى، بمعنى أنها ليست الوحيدة التي تظهر في خطاب شعري، وإنما هي التي تنظّمه وتتحكّم بعمل الوظائف الأخرى.

يرتبط مفهوم الوظيفة الشعرية بمحوري التوزيع والاستبدال، حيث تتجلى تلك الوظيفة بإسقاط محور الاستبدال على محور التوزيع (٢١٢).

يفيدنا هذا الإسقاط في اختبار اختيار المفردات ومواقعها وطاقاتها التي تنطق بها دون غيرها من المفردات الأخرى، ذلك أن محور التوزيع يجمع بين المفردات المتجاورة التي تجمع بينها علاقة دلالية ونحوية وصرفية وصوتية، بينما يجمع محور الاستبدال بين مفردات حاضرة على المحور الأول وأخرى غائبة يستحضرها الذهن على سبيل الترادف مع تلك الحاضرة أو التقابل أو التشابه صرفياً وصوتياً. مما يعني

(٢١٠) ياكوبسون، (١٩٨٨)، ص: ٨٤.

(٢١١) يُنظَر: نفسه، ص: ٢٧ وما بعد.

(٢١٢) يُنظَر: نفسه، ص: ٣٣.

أن الوظيفة الشعرية تنتج عن العلاقة المنعقدة بين عناصر لغوية حاضرة وأخرى غائبة، وبين العناصر الحاضرة نفسها.

هناك ، إذن، مجموعة مفاهيم اقترحتها الشكلية والبنوية، حدّدت فيها الخطوات الإجرائية وآليات تحليل لغة الشعر ومختلف مستويات بنيته من حيث تعالقها وتضافرها في خلق الأثر الجمالي وتمييز الشعر عن غيره من الخطابات الأخرى.

المبحث الثالث: ملحوظات تقييمية حول البنية الشكلية:

نجحت البنية الشكلية في توطيد مجموعة مبادئ وضعتها نصب عينيها منذ انطلاقتها، وعلى رأسها مبدأ استقلال الأدب عن العوامل الخارجية، التي تتطّل عليه وتسترعي اهتمام القراء والنقاد على حساب بنيته الداخلية وسماته الأدبية، وكذلك مبدأ الموضوعية والعلمية في التحليل النقدي، من خلال إجراءاتها المنهجية الصارمة ولغتها الشارحة التي تقترب من الصياغة الرياضية والمعادلات والرسوم البيانية والأشكال التوضيحية، وكأنها حقّقت بذلك هدف علمنة النقد الذي كان حلمًا صعب المنال. بالإضافة إلى تحديد مهمتها بتحليل الخطاب الأدبي إلى هيكله الخفي المسؤول عن كيفية بنائه وتكوينه، مما يمكّن القارئ من الاطلاع على بنية الأدب السطحية والعميقة وعلى أسرار البناء الفني.

إن هذه الحسنات والإيجابيات من وجهة نظر أعلام البنية عدّها بعض خصومها نقاط ضعف وثغرات في الآن نفسه، ولا سيما حين بالغت في علميتها وموضوعيتها ونظرتها التجريدية أثناء تعاملها مع الأدب ذلك النشاط الإنساني الإبداعي الذي يُجافي روح العلمية والتقنين والاختزال والتجريد. انطلاقاً مما سبق سنحاول استخلاص أبرز المآخذ التي أخذت عليها كالاتي:

- ١- أول ما نواجهه في البنية الشكلية هو افتقادها لوصف دقيق يحدّد طبيعتها وماهيتها، إذ ليس هناك إجماع أو اتفاق لدى روادها وممثليها على صفتها: أهي فلسفة، أم منهج علمي، أم طريقة في التفكير؟ فقد عدّها رولان بارت^(٢١٣) علماً، وجان بياجيه^(٢١٤) نشاطاً عقلياً، وعدّها كلٌّ من ليفي شتراوس^(٢١٥) وتيري إغلتن^(٢١٦) منهجاً علمياً، أما روجيه غارودي (Roger Garaudy)^(٢١٧) فقد تأرجح بين كونها فلسفة

(٢١٣) يُنظر: بارت (٢٠٠٩)، ص: ٢٥.

وانظر أيضاً: بارت (١٩٩٩)، ص: ١٧.

(٢١٤) يُنظر: بياجيه (١٩٨٥)، ص: ١١١.

(٢١٥) يُنظر: ستروس (١٩٧٧)، ج: ١، ص: ٣٢٧-٣٢٨.

(٢١٦) يُنظر: إغلتن (١٩٩٥)، ص: ١٧٥.

(٢١٧) روجيه غارودي (١٩١٣-٢٠١٢): فيلسوف وكاتب فرنسي، مسيحي وشتيوعي، أسّس مركز الدراسات والبحوث الماركسية وتسلم إدارته لمدة عشر سنوات، ثم

حين اعتبرها فلسفة تنادي بموت الإنسان، وبين كونها منهجاً^(٢١٨). لا يسعنا حصر مواقف النقّاد والمفكرين الغربيين هنا نظراً لكثرتهم واختلاف وجهات نظرهم حول البنوية.

كذلك نجد مثل هذا التشويش والاضطراب في البيئة النقدية العربية، التي احتارت في تعريفها وتحديداتها، يمكننا أن نذكر على سبيل المثال أيضاً أن هناك من عدّها فلسفة مثل شكري عياد^(٢١٩)، وآخر عدّها طريقة في التفكير ومنهجاً علمياً مثل كمال أبو ديب^(٢٢٠)، وآخر عدّها مناخاً فكرياً عاماً مثل زكريا إبراهيم^(٢٢١)، وآخر عدّها نظرية مثل صلاح فضل في كتابه: (نظرية البنائية في النقد الأدبي)، أما نحن فنرى أن وصفها بالمنهج العلمي هو الوصف الأدق والأقرب إلى حقيقتها.

بناء على ذلك نلاحظ أنها أثارت حيرة الرّواد والأعلام منذ نشأتها، فكانت موضع خلاف وتباين حولها، بدل أن تجمعهم وتوحد مواقفهم ومنهجهم سواء في بلاد المنشأ أم في البلاد الأخرى التي استقبلتها.

٢- قصرت البنوية الشكلية اهتمامها على أدبية الأدب، وتحليل بنيته اللغوية إلى عناصرها واكتشاف ما بين تلك العناصر من علاقات، بغض النظر عن الوظيفة المنوطة بالأدب والدلالة التي يحملها ويهدف إلى إيصالها إلى القارئ، مما يعني أنها اعتنت بالبنية على حساب المعنى والوظيفة، مما جعل البعض يرى فيها مجرد خطوة تحليلية أولية لا بد من إتباعها بقراءة نقدية تأويلية تعتمد على التحليل البنوي، وأنها لا تكفي وحدها من أجل ممارسة نقدية مثمرة حول الأعمال الأدبية الخلقة.

٣- اعتمدت في تحليلاتها على اللغة العلمية الشارحة التي ترتقي إلى مرتبة الإبداع الأدبي من حيث علوّ مستواها، فاقصرت تلك التحليلات على القارئ المثقف والخبير الذي يستطيع التواصل معها وفهمها^(٢٢٢). صحيح أن ذلك يمثل سمة إيجابية لأنها تعكس المنظور العلمي للبنوية، وتترجم النصوص إلى صيغ رياضية وإحصاءات دقيقة تُفضي إلى نتائج أكيدة وموضوعية، لكنها في الوقت نفسه تحمل طابعاً سلبياً،

(٢١٨) يُنظر: غارودي (١٩٧٩): وصف البنوية في العنوان بأنّها فلسفة، أما في متن الكتاب فوصفها بالمنهج، ص: ١٧.

(٢١٩) يُنظر: عياد (١٩٨١)، ص: ١٨٨.

(٢٢٠) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٧.

(٢٢١) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٢٧-٢٨.

(٢٢٢) يُنظر: حمودة (١٩٩٨)، ص: ٢٥٠-٢٥١.

لأنها تختزل روح الأدب وجوهره وتتجاهل عبقرية مؤلفه، وكأن تلك الأعمال الخلاقة نماذج من برادات حديد أنتجتها قوة خفية^(٢٢٣).

٤- بالغت البنوية الشكلية في تبني مبدأ استقلال الأدب وانفصاله عن واقعه الخارجي، إذ كان همُّها إثبات صحة النظرية التي تقترحها على حساب الاقتراب من الواقع الحقيقي وتمثيل الأدب له، حيث مالت إلى تبني شعار العقلاني "إنقاذ النظرية" بأن توفّر نموذجاً موضوعياً لا تناقض فيه، بدل شعار التجريبية "إنقاذ المظاهر"^(٢٢٤).

٥- من المآخذ التي لا تُغتفر للبنوية أنها رفعت شعار "موت المؤلف"، من أجل وضع حدٍّ للدراسات النفسية التي تحلّل العمل الأدبي وكأنه انعكاس لحياة مبدعه أو تعبير عن وجهة نظره، فجاءت هي وعدته محكوماً لبُنى لا شعورية قبلية تسيره وتتحكّم بمصيره وبنشاطاته^(٢٢٥).

٦- كما ألغت مكوّن التاريخ من حسابها، حيث اختارت لمنهجها نمط الدراسة التزامنية الآنية، فما كان هدفها سوى دراسة العمل الأدبي دراسة آنية مغلقة بمعزل عن التحولات التاريخية والظروف الاجتماعية المحيطة به، وبمعزل عن علاقته بتطور التقاليد الفنية الخاصة بالنوع الأدبي.

٧- طرحت البنوية أيضاً فكرة النظام الكليّ الذي ينظّم الأعمال الفردية الخاصة مما أفضى إلى حرمان تلك الأعمال من خصوصيتها الإبداعية وفردانيتها لحساب البنية الكلية المجردة التي تسترعي وحدها اهتمام الناقد البنيوي، مما حكم على التحليل البنيوي بضيق الأفق والقصور عن الإحاطة بكل إمكانيات العمل الأدبي^(٢٢٦).

في المجمل نجد أن الآراء والمناقشات والانتقادات على تنوعها واختلافها قد ثارت ثائرتها على البنوية الشكلية، لما اعترها من نقاط ضعف في تحليلاتها التي تتولّى قطباً واحداً من أقطاب العمل الأدبي (أي الشكل)، ولما أثارته من إشكاليات حول مبادئها عن موت المؤلف، وتجاوز التاريخ، لكنها في

(٢٢٣) للمزيد حول سلبيات البنوية يُنظر: سلدن (١٩٩٨)، ص: ١٠٨.

(٢٢٤) يُنظر: كلارك (٢٠١٥)، ص: ١٠٠-١٠١.

(٢٢٥) يُنظر: غارودي (١٩٧٩)، ص: ٢٩-٣٠.

(٢٢٦) جوف (٢٠٠٤)، ص: ٣٣-٣٤.

مقابل ذلك سعت إلى البحث عما يوجّد التنوّع والفوضى التي يعيشها الإنسان المعاصر في شكل بُنى كلية تجمع شتات الظواهر والنشاطات الإنسانية، كي تمنح شعوراً بالانتظام والاتساق والوحدة، مما يخفّف من مشاعر القلق والضياغ، التي هيمنت على تفكير الإنسان منذ بداية القرن العشرين نتيجة التحولات المتلاحقة والمتسارعة في مختلف الميادين.

كما نخلّص إلى أن البنيوية شأنها شأن غيرها من الحركات الفكرية الرئيسة التي عرفت الحضارة الإنسانية، فيها عوامل جذب وقوة وشهرة، وفيها، في مقابل ذلك، عوامل خلل ونقص وقصور، لكن ذلك لا يقلّل من أهميتها ولا سيما أنها تفوقت على غيرها من حيث قوة تأثيرها في طرائق التفكير العلمي والفلسفي والنقدي والأدبي على حد سواء، واتساع مساحة تأثيرها التي تغلغت في النظريات النقدية التي خلّفتها مثل السيميائية والتفكيكية، التي وُسمت بنظريات ما بعد البنيوية، ما يعني أن البنيوية علامة فارقة في تاريخ النقد الأدبي المعاصر، ولحظة تحول في الفكر الإنساني بين ما قبلها وما بعدها. كما لا يجوز لنا أن نغفل عن سمة إيجابية قلّما توقّرت لغيرها من المناهج، وهي صلاحية تبنيها وتطبيقها في مختلف العلوم الإنسانية والرياضية على حد سواء، إذ حقّقت نتائج مثمرة في مختلف المجالات حتى غدت أقرب إلى ثورة فكرية ومنهجية عامة. مما يشفع لها أيضاً أنها حظيت باهتمام النقاد والمفكرين على مستوى العالم حتى بعد انطفاء جذوتها في موطنها، فما هم أولاء النقاد العرب قد أقبلوا عليها، وأثروا المكتبة النقدية العربية بعدد كبير من المؤلفات البنيوية، على الرغم من معرفتهم بنهاية موضتها في أوروبا، ومن إدراكهم لنقاط ضعفها وأوجه قصورها، لكن ذلك لم يحلّ دون ترجمة مؤلفات روادها وأعلامها، وتعريف القارئ العربي بها وبمنطلقاتها وبإجراءاتها التطبيقية. سنتناول في الفصول اللاحقة النقد العربي البنيوي من حيث التنظير والتطبيق في مشرق الوطن العربي ومغربه، من أجل استكشاف كيفية تفاعل

الشكلية، بإيجابياتها وسلبياتها، ورصد معالم هذا التفاعل واتجاهاته.

الجزء الثاني التطبيقي

الفصل الأول

التنظير للبنوية في النقد العربي المعاصر

عُدَّت البنوية منهجاً فكرياً لأنها تمكّن الباحث من تحليل أية ظاهرة تحليلًا علمياً وتجريدياً دقيقاً، من خلال ما اقترحته من قوانين مثل: الاكتفاء ببنية الظاهرة بمعزل عن علاقتها بما هو خارجها، وتحليلها تحليلاً أنياً في لحظة زمنية ثابتة بمعزل عن تحولاتها عبر التاريخ، وترجيح مفهوم العلاقة بين مكوناتها على المكونات نفسها، مما يحقّق رتبة عالية من العلمية والموضوعية للدراسات الإنسانية على مثال تلك العلمية التي تحقّقها الدراسات الرياضية والعلمية والطبيعية.

ولمّا كانت منهجاً عاماً قبل أن تكون منهجاً نقدياً للأدب، فإنه لا عجب أن يُقبل عليها المفكّرون والباحثون العرب في العلوم الإنسانية المختلفة، كالفلسفة وعلم الاجتماع والنقد الأدبي، وإن كان مجال النقد الأدبي هو الأوسع رصيماً على مستوى التنظير والتطبيق، بينما اكتفت المجالات الأخرى بالتنظير للبنوية والتعريف بها دون تطبيقها على دراساتها وتحليلاتها العملية، لذا لا نجد بنوية نفسية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية أو رياضية، وإنما بنوية نقدية فقط.

تجدر الإشارة هنا إلى أن البنوية لم تجذب النقاد العرب وتستريح اهتمامهم في زمن مبكر، بل تأخّر ذلك كثيراً قياساً إلى حضورها في النقد الغربي، إذ لم يسمع النقد العربي بالضجّة التي أحدثتها، ولم يفتن إلى أهميتها وشهرتها إلا عقب انطفاء جذوتها في بلادها، وبعد تصفيتها على يد نظريات جديدة انطلقت منها إلى آفاق أخرى أكثر جدّة وأهمية وتخصصاً، حينها شرّع النقد العربي أبوابه أمام البنوية منبهاً بها وبما تدعيه من علمية وصرامة منهجية، ليمسك بها ويتعهّدها بالرعاية من جديد في موطن غير موطنها، وقد اعترف عارف منمنمة وبشير أوبري مترجماً كتاب (البنوية) لجان بياجيه، بأنه: "إذا تصفحنا الكتب الجديدة عن البنوية التي تصدر في اللغات الأجنبية (والفرنسية خاصة)، نلاحظ أن أول ما يشير إليه المؤلفون هو كون السنة العامة بدأت تتناقل الكلام عن البنوية أينما كان، وبعبارة أخرى يسود البنيويين، والفلاسفة بشكل عام، جو من الانزعاج بسبب "الموضة" التي بدأت تلقاها البنوية في الغرب، في حين أن الوطن العربي لم يسمع حتى الآن بهذا العلم سوى في بعض الميادين الثقافية

النادرة" (٢٢٧).

لكن بالرغم من تأخر ظهورها إلا أن ذلك لم يحل دون انتشارها، وتهافت النقاد عليها، فقد ازدحمت المكتبة العربية بالمؤلفات التي تدور في فلك البنوية، ما بين ترجمة وتنظير وتأصيل وتطبيق وتبني. لكن لا يخفى على من يقوم بمسح عام لتلك المؤلفات غلبة المؤلفات التطبيقية على حساب المؤلفات التنظيرية، إذ لم نقع، أثناء بحثنا، إلا على قلة قليلة من الكتب التي اختصت بالجانب التنظيري للبنوية الشكلية وحدها، واقتصرت على التعريف بالبناء النظري وجهود البنيويين واقتراحاتهم، وما لحق بتلك الاقتراحات من تعديلات وتنقيحات صنعت، في نهاية المطاف، المنهج البنيوي بصورته المكتملة.

لاحظنا خلال بحثنا أن معظم الباحثين الذين اختاروا وجهة التنظير والتأصيل للبنوية، هم من مصر دون البلدان العربية الأخرى، بالرغم من تفوق البلدان الأخرى في الجانب التطبيقي، لكن ذلك يثير لدينا الدهشة وي طرح علينا السؤال التالي:

لماذا حمل المفكرون المصريون على عاتقهم مسؤولية التنظير لمنهج البنوية، قبل أن يتجهوا إلى تبنيها في أعمالهم النقدية التطبيقية؟

لا نقدّم تعليلاً مؤكداً لذلك، بقدر ما هو وجهة نظر حول الدور الريادي للمصريين في ميدان النقد الأدبي، بدليل ما عُرف عنهم منذ بداية القرن العشرين، من تسلّم راية الريادة في النهضة النقدية العربية الحديثة، فلو عدنا إلى أولى بواعث التفاعل العربي الغربي لطالعتنا أسماء شخصيات مصرية^(٢٢٨)، بدءاً بأحمد ضيف، ومروراً بأحمد أمين، وأمين الخولي، وأحمد الشايب، بالإضافة إلى جهود طه حسين^(٢٢٩)، والجهود النقدية التجديدية التي أطلقتها مدرسة الديوان ممثلة بأصحابها: عباس محمود العقاد، وإبراهيم

(٢٢٧) ياجيه (١٩٨٥)، ص: ٥.

(٢٢٨) يُنظر: الرويلي، والبازي (٢٠٠٢)، ص: ٣٥٧-٣٦٩.

(٢٢٩) له مؤلفات كثيرة، لعل أهمها على الصعيد النقدي:

- في الشعر الجاهلي، في الأدب الجاهلي، حديث الأرباء، مع المتنبي.

المازني، وعبد الرحمن شكري^(٢٣٠)، وجماعة أبوللو التي أسّسها أحمد زكي أبو شادي، ومحمد مندور^(٢٣١)، وسيد قطب^(٢٣٢)، وشكري عياد^(٢٣٣)، وجابر عصفور^(٢٣٤)، وصلاح فضل^(٢٣٥)، وغيرهم من النقاد الذين لمع نجمهم في مصر على إثر انفتاحهم على النقد الغربي، وإيمانهم بضرورة التفاعل مع النظريات والاتجاهات النقدية العالمية في سبيل تحقيق نهضة في النقد العربي، وذلك من خلال إمداده برؤى فكرية جديدة.

إن استعراضنا لأسماء أولئك النقاد وأشهر كتبهم النقدية، هو من باب إلقاء الضوء على دور مصر الفاعل، منذ بداية القرن العشرين، في نهضة الحركة النقدية العربية، سواء على صعيد التنظير أم على صعيد الممارسة النقدية، أم على صعيد الترجمة.

سننوقف في هذا الفصل عند مجموعة من الكتب النقدية، التي اتخذت البنويّة هدفاً لها، وعلى الرغم من قلة المؤلفات النقدية التي قدّمت تنظيراً للبنويّة، إلا أن هناك بعض الكتب التي ألفت في كنف البنويّة، وتشبّعت بروحها، واغتنت بمبادئها ومفاهيمها، مما أوجب علينا أن نستعرض تلك الكتب، ونتمعّن في مضمونها حتى نتبيّن منظومتها الاصطلاحية، وبناءها المنهجي، ومدى التزامها بالمصادر الغربية التأسيسية، ومعرفة المنطلقات التي انطلق منها كل ناقد أثناء تنظيره، ومن أي زاوية نظر إليها وعرّف بها، وهل كان موقفهم منها موقف الناقد المتفاعل مع ما ينقل، أم موقفاً حيادياً مكتفياً بالنقل الجامد؟.

(٢٣٠) يُنظَر: العقاد، والمازني (٢٠١٧).

(٢٣١) من أهم مؤلفاته:

- في الأدب والنقد، وفي الميزان الجديد.

(٢٣٢) له كتاب بعنوان: النقد الأدبي أصوله ومنهجه.

(٢٣٣) من أهم مؤلفاته النقدية:

-مدخل إلى علم الأسلوب، والمذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين.

(٢٣٤) له مؤلفات نقدية كثيرة لعلّ أهمها:

-نظريات معاصرة، وقراءة التراث النقدي، والمرآة المتجاوزة-دراسة في نقد طه حسين، وعصر البنويّة.

(٢٣٥) له كتب نقدية عدة، يمكن ذكر أهمها:

-مناهج النقد المعاصر، ونظرية البنائية في النقد الأدبي، وبلاغة الخطاب وعلم النص، وعلم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته.

لا بد للإجابة عن هذه الأسئلة من قراءة أهم الكتب النقدية العربية التي نظرت للبنوية، وهذه

الكتب هي:

١-نظرية البنائية في النقد الأدبي، تأليف: صلاح فضل.

٢-مشكلة البنية ضمن سلسلة مشكلات فلسفية، تأليف زكريا إبراهيم.

٣-قضية البنية- دراسة ونماذج، تأليف عبد السلام المسدي.

هناك كتاب آخر على قدر من الأهمية على الصعيد النظري، هو "المدخل إلى البنائية"، تأليف الباحث المصري أحمد أبو زيد، لكننا لم ندرجه ضمن قائمة الكتب التي انتقيناها للقراءة النقدية، لأنه لا ينظر للبنوية الشكلية في ميدان النقد الأدبي، بل يتخذ وجهة أخرى هي الأنثروبولوجيا الاجتماعية والتعريف بدراسات كلود ليفي شتراوس البنوية، حيث دارت فصول كتابه حول الأنثروبولوجيا البريطانية والفرنسية والفرق بينهما^(٢٣٦)، بالإضافة إلى التوقف عند الأصول اللغوية للبنوية على يد سوسير وتأثيرها في دراسات شتراوس^(٢٣٧)، ولا سيما في دراسة الأساطير والطوطمية وعلاقات القرابة من خلال النسق الرمزي^(٢٣٨). وصحيح أنه خصص جزءاً من كتابه للتعريف ببعض أعلام البنوية، مثل رولان بارت وميشيل فوكو فقط، لأنهما يخدمان موضوع بحثه الذي يبحث في أساطير المجتمعات والتحليل الرمزي وأنساق الفكر البشري عامة، ما يعني أنه اختار من البنوية ما يلائم غرض بحثه البنيوي الاجتماعي، مستثنياً بذلك الدراسات النفسية والفلسفية والماركسية الأخرى التي تبنت البنوية.

كما خصص فصلاً للدراسات ما بعد البنوية، ولا سيما التفكيكية التي جاء بها جاك دريدا، لما أضافته نظريته من مفاهيم جديدة من أجل دراسة الفكر الغربي والخطاب الفلسفي والنقدي، وما أفادته العلوم الاجتماعية والإنسانية من تلك المفاهيم، مما يجعل هذا الكتاب بعيداً بعض الشيء عن موضوع بحثنا وغايتنا النقدية.

(٢٣٦) يُنظر: أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٢٣ وما بعد.

(٢٣٧) يُنظر: نفسه، ص: ٦٧ وما بعد.

(٢٣٨) يُنظر: نفسه، ص: ١٢١ وما بعد.

المبحث الأول: قراءة في كتاب: "نظرية البنائية في النقد الأدبي" لصلاح فضل.

يُعدُّ صلاح فضل من أشهر النقاد العرب الذين أوتوا حظاً وافراً في الانفتاح على المناهج النقدية الغربية، ونادى في مواضع كثيرة من كتبه^(٢٣٩)، بضرورة التفاعل مع حضارات الأمم الأخرى، والإفادة من مستحدثاتهم العلمية في سبيل النهوض بأممتنا ومسايرة تلك الأمم المتقدّمة. لذا تطالعنا مجموعة من كتبه^(٢٤٠)، التي تتبنّى مناهج نقدية تُعنى بدراسة النصوص الأدبية في ذاتها ولذاتها، وقد كان للبنويّة نصيب من تلك الكتب، ولاسيما كتابه الموسوم بـ "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، حيث ابتغينا الوقوف عند هذا الكتاب، تحديداً، لأنه يعدُّ مرجعاً مهماً في التنظير للبنويّة الشكليّة، فكان لابد من قراءته واستنطاقه ومتابعته من حيث مصطلحاته النقدية، ومراجعته المعتمدة، ومنهجه في التنظير والشرح والتعريف، مما يسمح لنا بمقارنته بغيره من الكتب النظرية في مكتبتنا العربية.

البداية بعنوان الكتاب محطّ الدراسة، "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، الذي يضع القارئ مباشرة أمام نظرية محدّدة، هي البنويّة عامّة، باتجاهاتها المختلفة، الشكليّة والتوليديّة والفلسفيّة والنفسية والأنثروبولوجية، لكن بعد النظر في مضمون الكتاب نلاحظ أنه يخصّص كتابه للبنويّة الشكليّة فقط، في مقابل التعريف السريع بالاتجاهات البنويّة الأخرى، ولا سيما البنويّة التوليديّة.

لذا كان الأجدى أن يحدّد منذ العنوان أية بنيويّة سيتناول، كما حدّد مجال دراسته وهو النقد الأدبي، ذلك أن العلوم الإنسانية التي أفادت من البنويّة وطبّقته في دراساتٍها وتحليلاتها كثيرة، مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الإنسان والفلسفة، لكنه قصر عنايته على النقد الأدبي، مما جعل العنوان

(٢٣٩) يقول فضل: "مع أن هذا التلاحم العلمي من أهم الضروورات الحيويّة التي تعد من دلائل النضج والتقدم ومن خصائص عصور الازدهار"، يُنظر: فضل (١٩٩٨-أ)، ص: ٦.

ويقول أيضاً: "لكن ما ينبغي أن نستحضره دائماً إنما هو ضرورة الاستحصاء المنهجي، والتذرع بأدوات التحليل العلمي، التي تصبح بمجرد الاهتمام إليها في لغة من اللغات ملكاً للإنسانية بأكملها، ووسيلة من وسائل رقيها وتقدمها، ولا ينبغي في شيء أن نعي عنها أو نتجاهلها بدعوى الوفاء لتراثنا، لأننا حينئذ نجني أول ما نجني عليه، إذ نعجز عن إحيائه وإثرائه واستنقاذه من التقلص والضمور". يُنظر: نفسه، ص: ٧.

(٢٤٠) سبق أن عرّفنا بكتبه في مستهل هذا الفصل.

الرئيس ينطبق على الجزء الأخير من الكتاب فقط، فقد تناول الناقد البنيويّة على مدار ثلثي كتابه، من حيث أصولها ونشأتها وتطبيقاتها في العلوم الإنسانيّة المختلفة، ثم خصّص الثلث الأخير فقط للتعريف بآليات البنيويّة الشكليّة دون التوليدية في مجال النقد الأدبي، ما يعني أن العنوان لم يأتِ مُلماً بمحاور الكتاب كلها، وغلب عليه التعميم من حيث إطلاق لفظ البنيويّة دون تخصيص، وكان الأجدي أن يلتزم الدقة العلميّة والمنهجية في إطلاق العنوان، الذي يمثّل أولى العتبات التي تواجه القارئ وتستقطبه إلى فضاء الكتاب.

يستوقفنا، في العنوان أيضاً، أن الناقد لا يبيّن منظومته الاصطلاحيّة بناءً دقيقاً يراعي خصوصيّة المنهج الذي يتبنّاه، كما لا يُراعي المصطلحات المستخدمة في المكتبة العربيّة، بل يشقُّ لنفسه طريقاً خاصاً به من خلال مظهرين: أولهما: إطلاق صفة "نظريّة" على البنيويّة، بالرغم من استبعاد أصحابها لمثل هذه الصفة، وقد تطرّق فضل نفسه في موضع لاحق من الكتاب إلى حيرة النقاد والمفكرين إزاء توصيفها بأنها مذهب علمي أو فلسفة أو نظرية، ليقرّ ختاماً: "وعلى هذا فإنهم ينتهون إلى أن البنائيّة بالنسبة لجميع من يمارسونها إنما هي نشاط قبل أي شيء آخر، أي تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة".^(٢٤١)

فهو، إذن، منهج عقلي يمكن اتباعه واعتماده في المجالات الإنسانيّة المختلفة، سواء أكانت علميّة أم فلسفيّة أم أدبيّة أم فنيّة. من هنا وجب على الناقد أن يُحدّد منذ العنوان صفة المنهج دون النظريّة مراعاة لما ورد في المتن.

وثانيهما: إطلاقه اسم "البنائيّة" بدل البنيويّة معيّلاً اختياره بسلامة هذا اللفظ وقرب مخرجه على عكس لفظ البنيويّة^(٢٤٢). ما يثبت أنه يتخيّر تسميات ينفرد بها عن غيره من النقاد، ولا يتقيّد بما هو شائع، وعليه يغدو مشاركاً في خلق مشكلة فوضى المصطلح في النقد العربي الحديث والمعاصر، بالرغم من أنه يناشد في مقدّمة كتابه بضرورة توحيد المصطلح النقدي، وحلّ مشكلة تعدّد المصطلحات وانفراد كل ناقد

(٢٤١) فضل (١٩٩٨- ب)، ص: ١٤٠.

(٢٤٢) يُنظَر: نفسه، ص: ١٣.

بجهاز اصطلاحى خاصّ به^(٢٤٣). سنفضّل الحديث، أثناء متابعة فصول الكتاب، حول مشكلة إطلاق المصطلح لدى فضل.

نلمح في مقدّمة الطبعة الأولى للكتاب (١٩٩٨)، حماس فضل للبنويّة وإشادته بسعة انتشارها وتفوقها على غيرها من المناهج النقدية الأخرى، وضرورة تبنيها في العمل النقدي، معلّلاً ذلك بـ "أن أهم ما يتميز به هذا النوع من الدراسة هو إعادة صياغة المشاكل الفنية والجمالية على أسس قياسية علمية، وأنه يضع موضع التنفيذ حلماً طالما أرّق الباحثين وهو ترأسل العلوم الإنسانية والعثور على قاعدة منهجية صلبة تجمعها"^(٢٤٤).

أي أن ما يجذب الناقد إلى البنويّة هو طابع العلمية والدراسة المنهجية الدقيقة، التي أصبح بالإمكان تطبيقها على العلوم الإنسانية بعد أن كانت حكراً على العلوم الطبيعية والرياضية فقط.

أما في مقدمة الطبعة الثانية (٢٠٠٠)، فقد استدرك فضل ضرورة التعريف بأهم الدراسات البنويّة العربية التي سبقت مؤلّفه، مثل تجارب عبد السلام المسدي، وكمال أبو ديب، وزكريا إبراهيم، لكنه لا يكتفي بالتعريف بتلك التجارب بقدر ما يمارس قراءة نقدية لها، حيث وضع ملاحظات قيّمة حول تلك المؤلّفات وكيفية تناولها للمبادئ البنويّة وكيفية تطبيقها. لكن لا ندري ما الذي يجعله يتوقف عند المسدي، بالرغم من تمحور أعمال الأخير حول علم الأسلوب، باستثناء كتاب واحد فقط خاص بالبنويّة، هو "قضية البنويّة دراسة ونماذج"، الذي لم يُشر إليه البتة، بل أشار إلى الكتب الأخرى التي تدور حول علم الأسلوب، أفلا يمثّل ذلك خطأً بين اتجاهين نقديين مختلفين، وتجاهلاً للحدود الفاصلة بين منطلقاتهما؟

لا يخلو الأمر من اشتباه على الناقد، ظناً منه أن استناد كليهما إلى علم اللغة الحديث، واعتمادهما التحليل الداخلي المحايث، يجعلهما اتجاهاً واحداً، لكن الحقيقة أن البنويّة تتجاوز الحدود التي يكتفي علم الأسلوب بالوقوف عندها، أي الجانب اللغوي للنص فقط، ما يعني أن هناك فرقاً نظرياً

(٢٤٣) يُنظر: فضل (١٩٩٨ - ب)، ص: ١٠-١١.

(٢٤٤) نفسه، ص: ١٤.

وتطبيقاً بينهما.

لكن يُحسب للناقد أنه يجمع بين التنظير للمنهج النقدي، وممارسة نقد النقد للكتب النقدية التي تتبناه، وهو جهد نقدي مزدوج، لأنه يتطّلع إلى المصادر الغربية، وإلى المؤلفات العربية على حدّ سواء، ويقارن بينهما مقارنة تعزّز في ذهن القارئ العربي الأساس النظري السليم للمنهج النقدي.

يمكننا أن نقع أثناء متابعة فضل في كتابه على بعض المبادئ والمنطلقات الفكرية التي يؤمن بها وينطلق منها في التنظير، كالإيمان بعالمية الأفكار والنظريات، مما يجعل الانفتاح على الإنجازات العالمية ضرورة لا بد منها ولا ضير فيها^(٢٤٥)، دون أن نلمح حذراً منه في استقبال النظريات النقدية الغربية مثلما هي الحال لدى بعض النقاد العرب.

فلا نجد لديه شعوراً بالنقص أو الحاجة إلى الدفاع عن نقدنا العربي القديم والتذكير به، بل على العكس تُفاجئنا رؤيته المنفتحة والمرنة التي تتجلّى في مواضع كثيرة من الكتاب.

لو تقحّصنا موقف فضل لوجدناه سليماً ولشاطرناه الرأي نفسه، لأن انفتاحنا على الإنجاز النقدي الغربي، هو الذي ساعد على نهضة النقد العربي منذ بدايات القرن العشرين، ونقل آثار التيارات والمدارس والاتجاهات الفلسفية والفكرية والنقدية التي كانت سائدة هناك إلى منطقتنا العربية، فكيف لنا أن ننكر الجانب المضيء للانفتاح والتأثر والتفاعل الذي حصل بيننا وبين الغرب.

نعود إلى متن الكتاب، فنجد أن الناقد قد قسّم كتابه إلى قسمين متدرّجاً من العام إلى الخاص، حيث جعل القسم الأول عاماً يستقصي البنوية بمفهومها العام، من حيث أصولها التي أسست لنشأتها، ومفهومها اللغوي والاصطلاحي، وتطبيقاتها في العلوم الإنسانية، وقد استغرق ذلك ثلثي الكتاب تقريباً.

أما القسم الثاني، فقد خصّصه للبنوية في مجال محدّد، هو تطبيقها في النقد الأدبي، ليستغرق ذلك ثلث الكتاب فقط، بالرغم من أنه محور عنوان الكتاب وبيت قصيده.

لكن لمّا كانت البنوية منهجاً منبسط الآفاق، كان لا بد أن يعير اهتمامه جيداً إلى المدارس

والعلوم التي سبقتها ومهدت لتأسيسها، ثم للعلوم والاتجاهات المختلفة التي استقت منها بعد انتشارها طرائقها ومبادئها، مما جعل الإحاطة النظرية بالبنوية تفرض على الناقد الإمام بكل تلك الجوانب، واستعراضها جميعاً، وإن كان هدفه الأساسي تلك البنوية المسخرة في مجال النقد الأدبي فقط، بما تقترحه من توصيات وخطوات ومفاهيم تنال من عفوية الأدب وغموض الإبداع الفني.

إن أولى مشكلات الكتاب التي تواجه القارئ هي مشكلة استخدام المصطلح واختياره، إذ تُفاجئنا مجموعة من الاستخدامات التي يتفرد بها فضل وحده، ولا نكاد نجد لها لدى غيره من النقاد العرب، وتخلق لديه مشكلة مصطلحية، بالرغم من مناقشته هذه القضية في مقامة الطبعة الثانية، حيث أخذ على النقاد العرب تورطهم في مشكلة تعدد تسميات المفهوم الواحد، والتفرد كل ناقد في مفاهيمه على حدة دون مراعاة استخدام المصطلحات المتعارف عليها تسهيلاً للفهم وتوضيحاً للمقصود، لكنه ارتكب الخطأ نفسه الذي حرّمها على غيره من النقاد.

يمكننا استعراض تلك الاستخدامات التي تفرد بها فضل على النحو الآتي:

يقول: " فقامت على وجه التحديد لتسترد المنظور الذي تُطلق عليه "الرؤية المنبثقة" والذي يقوم على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها."^(٢٤٦)، يقصد بذلك الرؤية المحايدة الداخلية، التي تكفي بدراسة العمل الأدبي دراسة داخلية مغلقة بمعزل عن ربطه بمؤلفه ومحيطه وعوامل أخرى خارجية عنه.

كذلك مصطلح "ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور"^(٢٤٧)، يقصد بذلك محور الدراسة الآنية التزامنية الثابتة، والدراسة التعاقبية المتطورة.

كذلك قوله: "العلاقات السياقية والإيحائية"^(٢٤٨)، إن لفظ السياقية دارج، ودقيق لأنه يعبر عن أن العلاقة التي تربط بين المفردات في هذا المحور هي العلاقة المحكومة بالسياق المكاني والدلالي الذي ترد

(٢٤٦) فضل (١٩٩٨ - ب)، ص: ١٨.

(٢٤٧) نفسه، ص: ٢٠.

(٢٤٨) نفسه، ص: ٢٦.

فيه المفردات، أما لفظ الإيحائية فلا هو شائع، ولا هو دقيق، يعبر تعبيراً واضحاً عن نمط العلاقة في هذا المحور، ذلك أن المفردات لا تحلّ محل بعضها بعضاً من جهة أن ما هو حاضر منها يوحي بما هو غائب، ولا سيما أن الإيحاء يكون للمثيل أو النظير فقط، أما العلاقة هنا فهي أوسع وأكثر تنوعاً، إذ يمكن استبدال المفردة بغيرها من جهة الترادف تارة، والتضاد تارة أخرى، والتشابه الصرفي أو الصوتي تارة ثالثة. كما نجد في مواضع أخرى بعض التسميات الغريبة لدى فضل، منها قوله: "مشكلة الزمن المقالّي والتاريخي"^(٢٤٩)، إذ يقصد بالمقالّي: النسبة إلى القول الأدبي، أي زمن القول الأدبي في علاقته بزمن الحكاية التاريخي الحقيقي.

كما نجد مظهراً آخر من مظاهر فوضى المصطلحات، وهو تعدّد التسميات التي تعبّر عن المفهوم نفسه، منها قوله: "فإن تصنيفهم يتم طبقاً لمحاوّر دلالية مثل: الرغبة - التواصل - التجربة"^(٢٥٠)، ثم يقول: "فهناك بعض النماذج التي تحصرها في ثلاث هي الرغبة والتواصل والمشاركة"^(٢٥١).

تارة يستخدم لفظ التجربة، وتارة أخرى المشاركة، أي أنه يكتفي بمجرد الإشارة إلى مشاركة كلّ من المساعد والمعيق في عملية بحث الفاعل عن موضوعه، لكن المعنى الدقيق للعلاقة التي يدخلان فيها تلك العملية هو الصراع بين المساعد الذي يعين الفاعل على تحقيق هدفه والحصول على موضوعه الذي يرغب فيه، وبين المعيق أو المعارض الذي يحول دون ذلك، لذا فالمقصود ليس مجرد المشاركة أو خوض التجربة، بل لا بد من توضيح كيفية خوضها وطبيعة العلاقة بينهما ، أي الصراع^(٢٥٢).

يجانب الناقد أيضاً الدقة في إطلاق المصطلحات حين يستعيز عن مصطلح "وجهة النظر أو زاوية الرؤية أو التبئير"^(٢٥٣)، بمصطلح "مظاهر القصة"^(٢٥٤)، ثم يستعرض الرؤيات الثلاثة التي حدّدها

(٢٤٩) فضل (١٩٩٨ - ب)، ص: ٢٨٢.

(٢٥٠) نفسه، ص: ٢٨٦.

(٢٥١) نفسه، ص: ٢٨٧.

(٢٥٢) يُنظَر: بنكراد، (٢٠٠١)، ص: ٧٧.

(٢٥٣) يُنظَر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٢٠١.

(٢٥٤) يُنظَر: فضل (١٩٩٨ - ب)، ص: ٢٩١.

تودوروف بصيغ رياضية معتمداً إشارات ($> = <$)، ليسمّيها فضل: بالرؤية المجاوزة للأولى، والرؤية المصاحبة للثانية، والرؤية الخارجية للثالثة^(٢٥٥)، وقد شاع تسمية الأولى بالرؤية العلمية بكل شيء أو الرؤية من خلف، والثانية بالرؤية مع، والثالثة خارجية كما سمّاها فضل.

نلاحظ أيضاً الحيرة في اختيار المصطلح حين يتعرّض فضل لمصطلح "السيمولوجية"^(٢٥٦) الذي يفضّله على المصطلح الشائع بين النقاد العرب، وهو السيميائية أو علم العلامات، لاعتقاده أن نقل المصطلح الأجنبي كما هو أولى من الاشتقاق، بالرغم من أننا نرى عكس ذلك هنا، لأن معنى السيميائية في المعجم العربي يوافق المعنى المقصود باللفظ الأجنبي.

تتضح، إذن، غلبة المصطلحات الخاصة بالنقاد، وعدم مراعاته لما هو شائع ومتعارف عليه في أوساط النقد العربي الحديث، إضافة إلى اختلاط بعض المفاهيم في ذهنه، مما دفعه إلى التعبير في كثير من الأحيان عن المفهوم الواحد بمصطلحات عدّة.

كما نلمح محافظته على خصوصية المنهج الغربي، ورغبته في الوفاء له كما هو في نسخته الأصلية، من خلال نقل المصطلحات الأجنبية إلى العربية كما هي، بدلاً من ترجمتها، مثل السيمولوجية. أما فيما يخصّ المادة النظرية التي يعرضها الكتاب، فإننا نلمح اعتماد الناقد أسلوب تلخيص مضامين المصادر الأجنبية، إذ ابتدأ باستعراض أهم أفكار كتاب فرديناند دي سوسور: "دروس في علم اللغة"، ولا سيما ثنائياته المشهورة حول اللغة والكلام، والمحورين التزامني الآني والتعاقبي، والعلاقات السياقية والاستبدالية وغيرها.

فيبدو فضل محافظاً على روح تلك الأفكار كما وردت في مصدرها الأصلي، فالمُطَّلَع على كتاب سوسير يلحظ مدى الالتزام بمضمونه. لكننا نلاحظ، أحياناً، مشاركة فضل في مناقشة تلك الأفكار مناقشة نقدية تتفق أو تتعارض مع ما جاء على لسان أولئك المؤسسين.

يتجلى ذلك، مثلاً، حين شرح فضل فكرة اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول على رأي سوسير،

(٢٥٥) المرجع السابق نفسه، ص: ٢٩١-٢٩٢.

(٢٥٦) يُنظَر: نفسه، ص: ٢٩٧.

وزعم أنه من التناقض إطلاق لفظة "الرمز" على الدال لأنها تنفي الاعتبارية وتوحي بالقصدية في إطلاق الدال على المدلول، ثم أورد على سبيل المحاوره النقدية رأي كلود ليفي شتراوس، الذي خالف سوسير ورأى "أن الرمز اللغوي إذا كان اعتبارياً مسبقاً فإنه لا يظل كذلك مؤخراً"^(٢٥٧).

معنى ذلك أن حالة الاعتبارية مؤقتة، إذ سرعان ما تقتك بها القصدية أثناء الاستعمال، وإزاء هذين الرأيين المتقابلين وقف فضل مؤيداً لستراوس، بدليل أنه استخدم لفظة الرمز بدل "الدليل" التي استخدمها سوسير، مؤكداً بذلك أن العلامة اللغوية ترتقي إلى رتبة الرمز.

إن فضل، وإن كان ينقل المادة النظرية بأمانة علمية، يضمن كتابه رؤيته النقدية وموقفه من تلك الافكار والآراء التي يعرضها، مما يصبغ كتابه بصبغة الانتقاء والتمحيص والتلقي الواعي، الذي يخضع لغربة نقدية وفكرية.

لكن لو تمعنا في مبدأ الاعتبارية الذي طرحه سوسير، لوجدنا أنه يتجانس مع السياق الذي يرد فيه، ولا سيما أن سوسير قصر اهتمامه في كتابه على ألسنية اللغة وحدها^(٢٥٨)، أي ينظر إلى الدليل اللغوي في المخزون الجمعي أي في مادته الخام، قبل أن تتفنن به الاستعمالات الفردية الخاصة، التي تثقله بالدلالات الرمزية المقصودة، لذا نرى أن سوسير محق بأن العلاقة بين الدال والمدلول في عالم اللغة العام هي علاقة اعتبارية غير مسوغة أو قصدية، أما حين ننتقل إلى ألسنية اللفظ فبالإمكان الحديث عن الرمز وما اكتسبه خلال رحلة الاستعمالات الفردية المتنوعة من دلالات رمزية مسوغة.

توقف فضل أيضاً عند ميراث الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية، لكننا نلاحظ عنايته بالنشأة التاريخية والظروف المحيطة بهما قبل أن يستعرض الجهود النقدية لكلٍ منهما، علماً أن هذه الإحاطة التاريخية والاجتماعية والسياسية تفيض عن حاجة التنظير البنيوي من جهة، وتحالف مبادئ البنيوية التي لا تُعنى بما هو خارج الظاهرة المدروسة من جهة أخرى. لكن ذلك يفيد القارئ العربي في رسم صورة واضحة للبيئة المكانية والزمنية والتاريخية، التي نشأت وسطها تلك المدارس النقدية والعوامل، التي دفعت

(٢٥٧) فضل (١٩٩٨ - ب)، ص: ٣٠.

(٢٥٨) يُنظر: دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ٤٢.

بها إلى التشكل والانتشار والتحول.

إن متابعة الناقد في استعراضه مبادئ الشكلية الروسية حول الإيقاع، وتفريقها بين الشعر والنثر، ومقولاتها حول الصورة والخيال، والتطورات التي أضافها شلوفسكي حين اعترف بالعلاقة الوطيدة بين الأدب والمجتمع، ثم استعراضه دراسات حلقة براغ للبنية الصوتية، وللمعجم، وآراء رومان جاكوبسون حول استقلالية الأدب لا انعزاله، إن تلك المتابعة تعكس سعي الناقد إلى تقديم المادة النظرية ضمن تطوراتها المتعاقبة ومراعاة التحولات التي لحقت بها على يد مجموعة من النقاد والمنظرين، وهذا جهد يُحسب له لما فيه من استقصاء لمختلف الآراء والاقتراحات، ومواكبة لكيفية تطوّر تلك الاتجاهات النقدية.

استقصى فضل بذور البنيوية لدى فلاديمير بروب، وإيتيان سوريو (Etienne Sauriau)^(٢٥٩)، وألجيرداس غريماس، وقدم تنظيراً مفصلاً حول الإضافات التي قدّمها كلّ من هؤلاء المنظرين في دراسة السرد.

ثم انتقل إلى الحديث عن تأثير علم اللغة الحديث أي المدارس اللسانية الحديثة في البنيوية، كما توقّف عند السيميائية وأهم الاقتراحات التي جاء بها غريماس حول كيفية دراسة بنية النص السردية، لكننا نطرح هنا قضية شكّلت مثار جدل بين النقاد، ولم ينتبه فضل إلى إثارتها وتوضيحها، وهي الحدود الفاصلة والواصلة بين البنيوية والسيميائية، التي سبق أن انتبه إليها جوناثان كولر، الذي رأى أنه "ليس من السهل التمييز بين البنيوية والسيموطيقا، علم العلامات العام الذي يرجع بأصله إلى سوسير والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس. ومع ذلك فإن السيموطيقا حركة عالمية سعت إلى دمج الدراسة العلمية للسلوك والتواصل، متفادية في أغلب الأحيان التفكير الفلسفي والنقد الثقافي الفاحص الذي ميّز البنيوية بطبعاتها الفرنسية وما ارتبط بها من طبعات".^(٢٦٠)

إن كالر يخصّ البنيوية بفرنسا، ويمنح السيميائية صفة العالمية، كما يصف الأخيرة بالدراسة العلمية المجردة من تأثير الفلسفة والارتباطات الثقافية، دون أن يفصل بينهما منهجياً أو زمنياً، لكننا نرى

(٢٥٩) إيتيان سوريو (١٨٩٢ - ١٩٧٩): فيلسوف وأستاذ جامعي فرنسي، وباحث في علم الجمال، ورئيس تحرير مجلة: "Revue d'esthétique".

(٢٦٠) كالر (٢٠٠٤)، ص: ١٤٩.

أن الإضافات والتتقيحات والبناء المنهجي المتكامل الذي طرحته السيميائية جعل منها فرعاً مستقلاً عن جذع البنيوية، لذا كان الأجدى أن يتحدّث فضل عن السيميائية بوصفها فرعاً من الفروع التي انشقت عن البنيوية لا بوصفها أصلاً من أصولها وجزءاً منها، بدليل أن السيميائية تمثّل إحدى نظريات ما بعد البنيوية.

إن أهمية تجربة فضل النظرية لا تنبع من أنها على رأس المصادر النظرية القليلة التي اهتمت بالبنوية في المكتبة العربية فحسب، بل لأنها تجمع بين التنظير النقدي ونقد النقد للمؤلفات العربية التي دارت في فلك البنيوية.

حيث لاحظنا في مقدمة الكتاب قراءة نقدية لأعمال كلٍّ من كمال أبو ديب، وزكريا إبراهيم، وعبد السلام المسدي، ثم عاد وتوقف في القسم الأول من الكتاب مع تمام حسان، صاحب كتاب "اللغة العربية: معناها ومبناها"^(٢٦١)، بالرغم من أنه لم يكن صريحاً في تبني البنيوية إلا أن عمله تشبّع بروحها، مما اضطر فضل إلى إلقاء نظرة نقدية سريعة شيئاً ما على نقاط القوة والضعف في هذا العمل، ولا سيما سمة الأخذ من معين البنيوية دون الإحالة إلى أصحابها ورؤاها، بالإضافة إلى الاكتفاء بالمبادئ البنيوية الأولية دون أن يُكتب له حظ متابعة التطورات النقدية التي أضافتها مدرسة براغ وسيميائية غريماس.

لا ندري لماذا ورّع فضل قراءاته النقدية للمؤلفات العربية هنا وهناك ضمن كتابه، بالرغم من إمكانية تقسيم الكتاب إلى قسمين، أحدهما خاص بالتنظير، والثاني خاص بنقد الأعمال البنيوية العربية.

إن ما قدّمه فضل حتى الآن لا يتعدّى حدّ تعريف القارئ بالممّهّدات والوسط النقدي العام، الذي ظهرت فيه البنيوية، ثم معاينتها نفسها، من حيث تناول جهازها الاصطلاحي ومبادئها وسماتها ومجالاتها المتنوعة.

كما أن منهجه في تنظيم محاور الكتاب وتسلسل موضوعاته، يحاول أن يحقّق فائدة الاستقصاء المعرفي والنظري لكل ما يتعلق بالبنيوية.

فقد بذل الناقد جهده في متابعة المعنى المعجمي لكلمة "البنية" في معاجم اللغات الأوروبية والعربية، وأقرّ بتشابه دلالتها في تلك المعاجم على اختلافها، لكنه حين انتقل إلى تعريف البنية تعريفاً نقدياً من منظور البنوية، انحاز إلى البنية بمفهوم التجريبي الواقعي، حيث أورد: "وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكلّ ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه، ... وربما كان تعريف البنية عموماً بأنها كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كلّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم في تحليل خصائصه الاصطلاحية"^(٢٦٢).

يعرّف فضل البنية من حيث هي واقعة مادية تُكتشف في الظاهرة المدروسة، وهذا المفهوم هو الذي تبنته اللسانيات والعلوم اللغوية، مما يعكس انطلاق الناقد في نظريته للبنوية من منطلق اختصاصه كناقذ أدبي.

مما استوقفنا أيضاً طرح فضل للسؤال المحير حول البنوية، أي نظرية أم فلسفة أم منهج أم مذهب فكري؟^(٢٦٣).

إن نجده يكتفي بعبارة (بعض الباحثين) في عرض قضية الاختلاف حول تحديد كنه البنوية^(٢٦٤)، دون أن يسوق بالتفصيل موقف كل ناقد ورأيه، ولا سيما أننا نجد تفصيلاً وافياً حول تعدد مواقف الباحثين من طبيعة البنوية، ولا سيما لدى زكريا إبراهيم^(٢٦٥)، الذي عرض موقف كلّ من شتراوس وبياجييه المؤيدين لفكرة المنهج، وموقف فرنسوا شاتليه (Francois Chatelet)^(٢٦٦) الذي رآها حالة ذهنية مشتركة تلتزم حدود العلمية التامة، وغيرهم ممن عدّها أيديولوجيا أو أقرب إلى الفلسفة.

(٢٦٢) فضل (١٩٩٨-ب)، ص: ١٢١.

(٢٦٣) يُنظر: نفسه، ص: ١٣٩.

(٢٦٤) يُنظر: نفسه، ص: ١٣٩-١٤٠.

(٢٦٥) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٢١ حتى ١٢٧.

(٢٦٦) فرانسوا شاتليه (١٩٢٥-١٩٨٥): فيلسوف ومفكر ومؤرخ فرنسي، زوج الفيلسوفة نويل شاتليه، من مؤلفاته: "تاريخ الأيديولوجيات".

فكان أجدى أن يستعرض فضل ذلك بالتفصيل، وأن يزود القارئ بمثل تلك النقاشات والآراء

المتنوعة.

بالإضافة إلى ذلك نجد فضل قد انتهى إلى الإقرار بأن البنوية نشاط عقلي ومنهج فكري يتبعه الإنسان في تحليل شتى ظواهر الحياة والنشاطات الإنسانية، حسب إجماع معظم النقاد البنيويين، لكنه خالف هذا الرأي عند اختيار عنوان كتابه الذي حمل صفة النظرية بدل "المنهج"، كما ذكرنا سابقاً، مما يكشف أن هناك رؤية خاصة يتبناها فضل حول البنوية، لا تتوافق دائماً مع ما نادى به رؤاها المؤسسون، وأنه لم يلتزم مئة بالمئة بما أقره أولئك المؤسسون، بل يحتكم في النهاية إلى رؤيته النقدية الخاصة.

يُحسب للنقاد إمعانه في استقصاء كل ما يتعلّق بالبنوية، حتى وصل به الأمر إلى تخصيص فقرة لتعريف القارئ العربي بـ "أهم مراكز البنائية"^(٢٦٧)، من الناحية الجغرافية، حيث نجده يتحدث عن البلاد التي كان لها الفضل في نشأة البنوية، من باب الاستقصاء المعرفي وإيفائها حقها من الإحاطة بأدق التفاصيل التي تخصّها.

ثم عرّف فضل تعريفاً عجولاً بالعلوم التي طبّقت مبادئ البنوية وأفادت منها، كالرياضيات، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وصولاً إلى طرح المشكلة الكبرى في تاريخ البنوية، وهي علاقتها بالتاريخ، ومعارضتها للماركسية، ليصل الناقد من خلال استعراض تلك الخلافات إلى نتيجة مؤداها ضرورة التكامل بين علم التاريخ والبنية، بدليل ولادة البنوية التوليدية على يد غولدمان، الذي بنى رؤيته على أساس الإفادة من البنوية والتاريخ معاً، ما يعني أنه لا يركّز على عيوب البنوية، المتمثلة بتجاهل الدراسة التاريخية والتعاقبية، وعزل البنية المدروسة عما هو خارجها من سياق اجتماعي وحضاري، بقدر ما يسعى إلى إدراج الآراء والاتجاهات التي طوّرت المبادئ البنوية ورمّمت ثغراتها التي أخذت عليها. بناء على ذلك يؤكد فضل تكامل البنوية مع العلوم الإنسانية الأخرى، وانفتاحها عليها، كما

(٢٦٧) يُنظر: فضل (١٩٩٨-ب)، ص: ١٤٢.

ينفي العداء المزعوم بين البنية والتاريخ. مما يضعنا أمام بنويّة بنسخة محدّثة ومنقّحة ومتصالحة مع العلوم الإنسانيّة الأخرى التي ناصبتها العداء في بداياتها، وهو بذلك يتخذ الموقف نفسه الذي اتخذه معظم النقاد العرب، من حيث الإيمان بضرورة تطعيم البنيويّة بمناهج واتجاهات ومدارس نقدية أخرى، أو لنقل بتفوق البنيويّة التوليدية على تلك الشكليّة في الساحة العربيّة على وجه الدقة.

كما يُحسب للناقد أنه قبل الخوض في خطوات التحليل البنيوي، يجيب القارئ عن تساؤلات قد تخطر في باله حول الفرق بين البنيويّة والمناهج، التي تحلّل النص في ذاته كعلم الأسلوب، كي يرسم الحدود الدقيقة للبنيويّة.

ذلك أن علم الأسلوب يقتصر على تحليل النسيج اللغوي للنص، أما البنيويّة فصلاحياتها أوسع، لأنها تتناول تركيب النص في مجموعه^(٢٦٨).

يختبر الناقد بعد ذلك البنيويّة من حيث هي منهج نقدي، ومدى موافقتها لأصول النقد، ومدى اختلافها عنها، وكأنه يمرّر للقارئ رسائل ضمنية لا صريحة عن نواقص البنيويّة وعيوبها بشكل غير مباشر، ولا سيما حين يستهلّ حديثه عن دور النقد في استخلاص حقيقة النص الأدبي، واستكشاف الحقائق المخبوءة، وخروجه بحقيقة دلالية ما.

فبيّن وجهة نظره بأن "ما يمكن أن يقوم به النقد إنما هو توليد معنى معين اشتقاقاً من الشكل الذي هو الأثر الأدبي نفسه، فالنقد يحلّ المعاني المزدوجة ويجعل نوعاً من اللغة يسبح فوق اللغة الأولى للنص اعتماداً على ضرورة تماسك الرموز بينهما..."^(٢٦٩).

وكانه يُلح من خلال هذه المقدّمة إلى افتقاد البنيويّة لوظيفتها النقدية الاستكشافية، وعجزها عن استنطاق النص الأدبي، مما يقوده ذلك إلى نتيجة مؤداها أن النقد البنيوي يمثّل خطوة تحليلية أولية، لا بد أن نشفعها بخطوة لاحقة تعيد النص إلى الحياة من خلال وضعه في سياقه الاجتماعي وعلاقته بمؤلفه

(٢٦٨) يُنظر: فضل (١٩٩٨- ب)، ص: ١٩٨.

(٢٦٩) نفسه، ص: ٢١٨.

وبيئته الخاصة^(٢٧٠).

إن فضل في موقفه السابق يتجاوز الحدود النظرية للبنوية، ويدعو إلى النهوض بالتحليل البنيوي إلى مراتب التأويل وعدم الاكتفاء بجموده وشح نتائجه، يثبت ذلك عودته، مرة أخرى، إلى استعراض مبادئ البنيوية التوليدية التي زاوجت بين التحليل البنيوي الشكلي والتأويل الدلالي، لنستنتج من ذلك إيمان فضل بمبادئ البنيوية التوليدية أكثر من إيمانه بالبنوية الشكلية، التي تقترب من النقد العلمي على حساب النقد التأويلي الحر.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما الذي جعل معظم النقاد العرب يؤمنون بأفضلية البنيوية التوليدية، التي تجمع بين تحليل البنية الشكلية البحتة، وبين البنية الإيديولوجية التي تفرضها البنية الاجتماعية والحضارية الخارجية للنص الأدبي؟

يمكننا الإجابة بأنهم أقبلوا عليها لأنها توافقت قناعاتهم بعلاقة النص الأدبي الوطيدة ببيئته الاجتماعية الخارجية، وإيمانهم بضرورة استهداف النقد لاستكشاف الدلالات والحقائق والمعاني التي يختزنها النص من ناحية.

ولأنهم تأثروا بالبيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية العربية التي كانت سائدة منذ منتصف القرن العشرين، حيث غلب عليهم الالتزام بقضايا المجتمع العربي، وربط الأدب بقضاياهم وواقعهم المعيشي البائس تحت تأثير الفكر السياسي اليساري آنذاك، من هنا كان انحيازهم إلى الاتجاهات النقدية التي تحلل الأدب من منظور حملته الدلالية وعلاقته ببيئته المنتجة وموقعه ضمن سياقه الثقافي والاجتماعي.

ينتقل الناقد بعد هذه الاستفاضة، إلى شرح خطوات التحليل البنيوي لكل من الشعر والسرد، وهو مصيب في هذا التقسيم، ذلك أن المستويات البنيوية التي نجدها في الشعر تختلف عن تلك المستويات التي يُبنى عليها السرد، وإن كانت مبادئ التحليل نفسها.

أنشاء مناقشة فضل لأهم مكوّنات الشعر وهو الاستعارة أو الصورة بمعناها العام، تطرّق لواقع

(٢٧٠) يُنظر: المرجع السابق نفسه، ص: ٢٢١ - ٢٢٢.

النقاد العرب الذين انقسموا قسمين: قسماً تقوقع على تعاليم النقد القديم والبلاغة العربية ووجل من الانفتاح على النقد الحديث، وقسماً انفتح على النظريات النقدية الحديثة معرضاً تمام الإعراض عن التراث العربي النقدي، ما يعني أننا أمام قطبين متقابلين متطرفين، أما فضل فقد اختار الموقف الوسطي والتوفيق بين معطيات النقد العربي القديم وإنجازات النظريات الحديثة من منطلق أنه لا يجوز أن ننكر جهود النقاد الأقدمين، وفي الوقت نفسه لا بد من مواكبة كل جديد والأخذ بالنظريات النقدية الحديثة.

خير مثال على موقفه التوفيقى أنه عرض جهود رومان جاكوبسون وطريقته التحليلية، ثم ربطها بما اقترحه عبد القاهر الجرجاني في القرن الرابع الهجري، ليؤكد مدى التشابه بين البنوية الحديثة وآراء الجرجاني^(٢٧١)، وأسبغية التراث الإسلامي إلى بذر بذور هذا المنهج الحديث، وأن تلك الأفكار وليدة بيئتنا التراثية وليست غريبة عنها.

من الجدير بالذكر هنا أن الناقد يحتذي حذو كمال أبو ديب، الذي رأى في الجرجاني المؤسس الأول للبنوية^(٢٧٢)، وهذا يعكس توافق رؤية فضل في مادته النظرية مع ما جاء في المصادر العربية الأخرى.

إن مواقف النقاد العرب من البنوية، والزعم بصلتها بالنقد القديم، تكاد تكون متشابهة، ربما لأنهم ينطلقون من بيئة ثقافية وفكرية وحضارية واحدة، ويتشاركون شعور الغيرة على الموروث العربي، بالإضافة إلى تأثر دراساتهم بدراسات بعضهم بعضاً. سنرى على مدار البحث أثناء قراءة أعمال نقدية أخرى مدى صحة هذا الادعاء.

أما شرح الناقد لخطوات تحليل القصص بنويًا، فقد جاء على سبيل التلخيص والنقل لآراء رولان بارت، ثم اقتراحات جيرار جينيت وتزفيتيان تودوروف، ولا سيما حول الزمن السردى، لكن نأخذ عليه أنه شرح أشكال الزمن السردى دون أن يسميها بأسمائها التي اختارها لها جينيت، بل اكتفى بتوضيح مفهومها:

(٢٧١) يُنظر: فضل (١٩٩٨ - ب)، ص: ٢٦٧.

(٢٧٢) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٢.

مثل الوقفة، والحذف، والمشهد، والاستباق، والاسترجاع^(٢٧٣).

لم يكتفِ فضل بالدراسات البنوية السابقة، بل تناول في الجزء الأخير من الكتاب الدراسات السيميائية التي أسهمت في تطوير الدراسات السردية، مثل سيميائية غريماس، ثم وسّع مجال التنظير ليتناول السيميولوجيا عامة وعلاقتها بالأدب^(٢٧٤)، دون أن يفسّر للقارئ علاقة السيميائية بالبنائية، هل تنتمي إليها، أم تنفصل عنها، وهل تتقاطع معها أم تتجاوزها؟.

إن الناقد، كما يبدو لنا، لا يرسم حدوداً واضحة بين الاتجاهات النقدية، وكأنه يشغل باله فقط بمواكبة التطورات التي أضافتها تلك الاتجاهات في مجال الدراسة الأدبية والسردية.

كما يؤخذ عليه الاجتزاء والانتقائية في شرح المبادئ السيميائية كما حدّدها غريماس، فقد أخذ منها فكرة الفاعل والعوامل الست والمحاور الدلالية الثلاث التي تربط بين تلك العوامل، دون أن يستعرض الجوانب المهمة الأخرى التي تتعلق بالنموذج العاملي، والمربع السيميائي، مما يجعله مقصّراً في هذا الجانب.

كما أنه تناول سيميائية بيرس المنطقية، ودراسات بارت للرمز وللأساطير، لكنه لم يلتزم بإحالة الاقتراحات كلها إلى أصحابها الذين جاؤوا بها، يمكن أن نضرب مثلاً على ذلك قوله: "ثم لا نلبث أن نتذكر أهم إضافات علماء اللغة في هذا المجال وهي تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة ومادة..."^(٢٧٥). يقصد هنا العالم الألسني لويس يلمسليف الذي يرى أن لكل من المحتوى والتعبير مادة وشكل^(٢٧٦).

إن التنظير الذي أورده الناقد متسلسل من حيث عرض المادة العلمية زمنياً وسببياً، ويظهر فيه الجهد المبذول في سبيل تحقيق الاستقصاء المعرفي لكل ما يتعلق بالبنوية، من أصول واتجاهات نقدية

(٢٧٣) يُنظَر: فضل (١٩٩٨- ب)، ص: ٢٨٤.

(٢٧٤) يُنظَر: نفسه، ص: ٢٩٧.

(٢٧٥) نفسه، ص: ٣٠٨.

(٢٧٦) يُنظَر: تشاندلر (٢٠٠٨)، ص: ١١٢-١١٣-١١٤. نقلاً من كتاب: L. Hjelmslev, prolegomena to a theory of language. P: ٦٠.

سابقة عليها، وبيئة جغرافية وظروف تاريخية واجتماعية، ومبادئ ومفاهيم ومصطلحات وإجراءات تطبيقية. لكن لا يخلو الأمر من ثغرات في المنظومة الاصطلاحية للناقد، كالتفرد في إطلاق المصطلح، ومخالفة ما هو شائع، وتعدد المصطلحات للمفهوم الواحد أحياناً، بالإضافة إلى تجاهل الناقد في بعض المواضع نسبة الآراء إلى أصحابها والمصادر التي اقتبسها منها، بالرغم من أن أولى مهمات الكتاب النظري هي التزام الدقة العلمية والأمانة في إطلاع القارئ على المصادر الأصلية للمنهج النقدي، والتعريف برؤاه وما يُضيفه كل ناقد من مفاهيم واقتراحات.

كما أنه جمع في التنظير بين البنوية وغيرها من الاتجاهات النقدية المستقلة عنها، مثل سيميائية غريماس، وسيميائية بيرس (Charles Sanders Peirce)^(٢٧٧)، وعلم الأسلوب.

في المجلد قَدَمَ فضل البنوية تقديماً وفيّاً لما هي عليه في مصادرها الأصلية، لكنه أظهر عيوبها وثغراتها فيما يخصّ الاكتفاء بالتحليل الشكلي العلمي البعيد عن تدخلات الناقد التأويلية، ومعاداتها للتاريخ، مما جعله ميّالاً إلى تبني مبادئ البنوية التوليدية أكثر، لأنها تحقّق التوازن في العملية النقدية، وتجمع بين التحليل والتأويل معاً، وتربط النص الأدبي ببيئته المنتجة.

كما ضمّن الناقد كتابه قراءات نقدية من قبيل نقد النقد، الذي مارسه في مواضع عدة من الكتاب، في مقدمته، وفي وسطه، وفي ختامه، حيث قارب في الختام بعض الأعمال العربية مقارنة عجولة، لكن يبدو لنا أنه لم يُوفّق في اختيار تلك الأعمال، لأن معظمها يتبنى البنوية التوليدية لا الشكلية^(٢٧٨)، مثل عمل طاهر ليبب الذي هو أطروحة دكتوراه حول البنوية التوليدية، وأعمال المسدي الذي غني بعلم الأسلوب أكثر من البنوية، وكذلك سيزا قاسم التي تبنت البنوية التوليدية، وأنشأت كتابها على سبيل الأدب المقارن.

إن تلك القراءة النقدية التي قَدَمَها فضل تُثبت إقبال النقاد العرب على البنوية بفرعها الشكلي

(٢٧٧) تشارلز ساندريس بيرس (١٨٣٩-١٩١٤): فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات ولغوي أمريكي، لُقّب بـ«أب البراغماتية»، وضع أسس السيميوطيقا بناء على المنطق، وتزامنت نظريته عن السيميوطيقا مع تبشير سوسير بها في القارة الأوروبية.

(٢٧٨) يُنظَر: فضل (١٩٩٨- ب)، ص: ٣٢١-٣٢٤.

والتوليدي، وأن تلك الأعمال تعاني من بعض القصور والاضطراب المنهجي، مما يعني أن البنوية لمّا ترسّ على شط الأمان في المكتبة العربية بعد.

أخيراً، لا بد أن نعترف بأهمية الكتاب التنظيري الذي توقّفنا معه، لغنى مادته النظرية، وسعة اطلاع صلاح فضل على المصادر الغربية التأسيسية، واعتماده الأسلوب العلمي المبسّط في تنسيق المادة وعرضها وشرحها، وإحاطته قدر المستطاع بكل ما يتعلق بالدراسات البنوية ومواكبة التطورات التي لحقت بها، مما يُسهم في رسم صورة متكاملة عنها في ذهن القارئ العربي.

المبحث الثاني: قراءة في كتاب "مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية" لـ زكريا

إبراهيم.

ذكرنا في مقّمة هذا الفصل أنه كان لمصر الحظّ الوافر في التنظير للبنوية، لذا توقّفنا في البداية مع كتاب صلاح فضل، وسنتوقّف الآن عند عمل آخر أنجزه مفكّر وفيلسوف مصري، هو زكريا إبراهيم صاحب كتاب "مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية"، وقد آثرنا قراءة هذا الكتاب وإيلاءه حيزاً من النقد نتيجة أهميته على الصعيد النظري، لما وفّره للقارئ العربي من أساس نظري ومعرفي حول البنيوية وتطبيقاتها أو تجلياتها في مختلف العلوم الإنسانية سواء تلك التي نشأت البنيوية في ظلها (علم اللغة)، أم تلك التي أفادت منها واستعارت بعض مبادئها في سبيل تحقيق التطور العلمي في مناهجها وطرائقها التحليلية (الأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، والدراسات الثقافية، والفلسفة).

إن الكتاب قيد الدراسة يعصف منذ عتبة العنوان بطمأنينة القارئ، ويومئ إليه أنه سيواجه مجالاً معرفياً وعراً، فهو ليس مجرد مدخل إلى البنية والبنوية، بقدر ما هو حيز يثير الإشكالية والجدل المنعقد حولها، وما تمثّله من بؤرة خلاف لا بد من طرحها وإثارة الأسئلة المتعلقة بها، من أجل محاولة الإجابة عنها وحلها. لذا نجد أننا أمام سؤال لا بد من طرحه منذ البداية، وهو: ما الذي يدفع إبراهيم إلى اعتبار البنية مشكلة بالدرجة الأولى، وإلحاقها بسلسلة المشكلات الفلسفية التي تولّى مهمة التأليف عنها بالدرجة الثانية؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد لنا من متابعة الخيوط المتشابكة بين العنوان الرئيس والعتبة الافتتاحية التي تلعب دوراً مهماً ووسيطاً بين عنوان الكتاب ومتمته.

هناك تعالق نصي بين العنوان والعتبة الافتتاحية، فالعنوان يمثّل نواة محورية تنفجر منها العتبة الافتتاحية، التي تحمل في طياتها بؤرة البحث ونواة الجدل التي سينعقد حولها مضمون الكتاب، مما يُثبت أهمية العتبة الافتتاحية التي تُبنى على اقتباسات من نصوص خارجية، يقتبسها المؤلّف كي تخدم مضمون كتابه، وتؤدي وظائف تمهيدية للموضوع الذي سيُثار لاحقاً، ووظائف دلالية من حيث تكثيف دلالات

المتن، ووظائف توهّل القارئ لما ينتظره من آفاق معرفية^(٢٧٩).

تطالعنا في العتبة سبعة اقتباسات لمفكرين يجمعهم قاسم مشترك هو الحديث عن البنيوية وعلاقتها بالإنسان، تنقسم تلك الاقتباسات ثلاثة أقسام، أولها يحمل راية البنيوية وينادي بموت الإنسان أو باقتراب موته (أقوال كل من كلود ليفي شتراوس، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، ولويس ألتوسير)^(٢٨٠)، وثانيها معادٍ للبنوية اللإنسانية، من خلال تأكيد دور الذات الإنسانية في صناعة التاريخ (أقوال كل من جان بول سارتر، وميكل دوفرن (Mikel Dufrenne)^(٢٨١)) (٢٨٢).

وثالثها ينهض متوسطاً بين الفريقين السابقين من خلال نفي التعارض بين البنيوية والإنسانية، والقول بإمكانية التعايش بين البنيات والإنسان (قول جان بياجيه)^(٢٨٣).

من هنا نتراءى لنا الثنائية المحورية التي تشغل بال المؤلف، وتحكم توجهه في تأليف هذا الكتاب، وهي ثنائية البنية والإنسان، إذ وجد نفسه أمام مواقف متضاربة من البنيوية، وأصبح همه إثبات موقف البنيوية الحقيقي من الإنسان، فهل هي عدوه الذي سيفتك به ويستقطب أنظار الفلاسفة والعلماء والباحثين نحوه، أم أنها ستهزم أمامه لأنها تتحدث عن بنيات لا مرئية ولا محسوسة، مما يعني أنها تبقى ضعيفة أمام الدور الحقيقي والملموس للإنسان، أم أن ذلك الصراع المزعوم بينهما لا صحة له، وأنهما متكاملان لا تعارض بينهما.

يضع الناقد هنا يده على أكثر التهم التي وُجّهت للبنوية حرجاً، ذلك أن رؤاها الغربيين قد تبوّأ النزعة اللإنسانية من خلال تقديسهم للبنية التي تتجاوز الإنسان والتاريخ على حد سواء، لكن هذه الدعوى إذا كانت قد لاءمت المناخ العلمي والفكري والحضاري في أوروبا، فإنها قلّما تلائم المناخ الفكري العربي، الذي استقبل البنيوية بمبادئها ومفاهيمها بمعزل عن السياق الذي نشأت فيه، فالواقع العربي له خصوصيته

يُنظَر (٢٧٩) Genettes (١٩٩٧)، (١٤٤-١٦٠).

(٢٨٠) يُنظَر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٥.

(٢٨١) ميكل دوفرن (١٩١٠-١٩٩٥): فيلسوف فرنسي، وباحث في علم الجمال، من أشهر مؤلفاته: "ظاهراتية التجربة الجمالية".

(٢٨٢) يُنظَر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٥-٦.

(٢٨٣) يُنظَر: نفسه، ص: ٦.

الثقافية في تلك المرحلة الزمنية (النصف الثاني من القرن العشرين)، حيث سادت فيه الاتجاهات الوجودية والماركسية والإنسانية^(٢٨٤) التي تمجّد الإنسان وتؤكد دوره في صناعة التاريخ وتحقيق التغيير.

من هنا استقبل المؤلّف والنقاد العرب الآخرين البنوية اللإنسانية بوجل وحيرة، فهل يأخذون بها كلياً بما فيها من تغييب لدور الإنسان، أم يحاولون طبعها بطابع إنساني مراعاة لخصوصية الثقافة العربية؟.

من هنا رأى المؤلّف في البنية مشكلة، لما أثّر حولها من مواقف متضاربة، كما أدرجها ضمن المشكلات الفلسفية انطلاقاً من موقعه كباحث في الدراسات الفلسفية، إذ رأى فيها فلسفة جديدة مناهضة للفلسفات السابقة، على نقيض بعض البنيويين الغربيين أنفسهم، الذين نفوا عنها الطابع الفلسفي وعدّوها طريقة في التفكير ومنهجاً علمياً يمكن تطبيقه في مختلف العلوم والمجالات، لكن إبراهيم لم يوافق تلك الآراء، واهتم -كما يبدو في مقدّمة الكتاب- باستعراض الآراء التي ترى في البنوية جانباً فلسفياً^(٢٨٥).

نعود إلى العنوان، الذي له تتمة جاءت على صيغة حرف عطف واسم معطوف "أو أضواء على البنوية"، نلمح فيه تأكيداً مرة أخرى على ما تثيره البنوية من بؤر مظلمة وثغرات معرفية مُعتمة تحتاج إلى إضاءات تنظيرية وشروحات وتعريفات بمبادئها ومنطلقاتها وسماتها ورؤاها، مما يساعد على تلاشي جهل القارئ رويداً رويداً وحلّ الخلافات الرائجة حولها.

صيغ العنوان، إذن، على نحو من الوضوح في تحديد المجال النظري الذي سينعقد حوله، أي البنوية، وعلى نحو من الإيحاء بإشكالياتها وبإثارتها للجدل فتبرز أهمية هذا الكتاب من الناحية النظرية بالنسبة إلى المكتبة النقدية العربية.

يتحمّس إبراهيم منذ التصدير للبنوية ويشيد بها وبامتيازاتها وبما لاقتة من شهرة واسعة النطاق، إذ يصفها بأنها "صاحبة الجلالة" البنية! سيدة العلم والفلسفة رقم واحد، بلا منازع، ابتداء من سنة

(٢٨٤) يُنظر: الرويلي، والبازعي (٢٠٠٢)، ص: ٣٧٠-٥٨.

(٢٨٥) إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٢٤ وما بعد.

١٩٦٦ حتى اليوم، وربما في المستقبل القريب أو البعيد أيضاً! ^(٢٨٦).

تأتي هذه النوعت من باب المبالغة والتعظيم من شأن البنيوية مصحوبة بإشارات تعجب، ما يُوحى بموقف المؤلف المتأرجح ما بين إعجاب بها من حيث هي منهج جديد صالح لمختلف العلوم والمجالات، وبين تعجب من تلك الشهرة التي حققتها، وتشكك من مدى استحقاقها لمثل هذا الانتشار وتلك الادعاءات التي يُطلقها أصحابها.

ثم يحاول من موقع الفيلسوف أن يذكر أسباب انتشارها، ولا سيما أنها ظهرت في وقت سئم فيه الإنسان المعاصر من المقولات الفلسفية، وأخذ يبحث عما يخاطب عقله ويقنعه، فوجد فيها ضالته.

ساق المؤلف تعريفات للبنية من منظور علم اللغة وعلم الاجتماع والرياضيات وغيرها، ليستنتج منها تعريفاً للبنية بمفهومها الاستنباطي ^(٢٨٧)، أي أنه ينظر إليها بوصفها نموذجاً ذهنياً يستنبطه العقل من الظاهرة المدروسة، ومعنى ذلك أنه يتبنى الاتجاه الاستنباطي للبنية الذي تختاره العلوم الرياضية والأنثروبولوجيا، ويتجاهل، وهذا مما يؤخذ عليه، ذكر الاتجاه التجريبي الثاني الذي يُسمى بالبنوية الإجمالية التي "تتعلق بنظام العلاقات أو التفاعلات التي يمكن ملاحظتها، والذي يُعتبر بأنه مكثف بذاته." ^(٢٨٨).

بعد التعريف بالبنوية تطرّق المؤلف في مقدّمة الكتاب إلى إشكالية أخرى حولها، هي تحديد ماهيتها التي اختلفت من مفكرٍ لآخر، فهناك من رآها منهجاً علمياً، وهناك من رآها حالة ذهنية عامة، وهناك من رآها إيديولوجيا، وهناك من رأى فيها بعداً فلسفياً، مما اضطر المؤلف إلى استعراض تلك الآراء والتدليل على كلٍّ منها من وجهة نظر أصحابها، دون أن يتدخل حسّه النقدي الذاتي. لكن نلمح خصوصية فلسفية في طرح تلك الإشكاليات من خلال حشد الآراء المتناقضة في سياق واحد، من أجل وضع القارئ أمام الاحتمالات كلها، حتى يتسنى له استخلاص الرأي الأصح والأكثر إقناعاً بالحجة

(٢٨٦) إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٧.

(٢٨٧) يُنظر: نفسه، ص: ١٩.

(٢٨٨) بياجييه (١٩٨٥)، ص: ٨١-٨٢.

والبرهان، ثم ينتهي أخيراً إلى الإقرار بأن البنوية تمثل مناخاً فكرياً عاماً وإطاراً يحتضن داخله بنويات كثيرة في مجالات مختلفة^(٢٨٩). مما يعني أنه بالرغم من إدراجه البنوية ضمن المشكلات الفلسفية، إلا أنه لم يؤيد كونها فلسفة، ولم يدعم تلك الآراء التي عدتها فلسفة، بل رآها مناخاً فكرياً عاماً، مما يجعلنا نضع إشارات استفهام وتعجب لعدم رسوخ موقفه منها وعدم اتفاقه مع الآراء التي ساقها.

هناك مظهر آخر من مظاهر الأسلوب الفلسفي للمؤلف، وهو تفتيشه عن علّة ظهور البنوية في تلك الحقبة الزمنية من تاريخ فرنسا، إذ زعم أنها ظهرت تلبية لرغبة الإنسان المعاصر في فهم الواقع الذي يضجُّ بالتنوع والتشظي والفوضى^(٢٩٠)، مما حدا به إلى البحث عن وسيلة تمكّنه من السيطرة عليه والتحكم به، فوجد في مفهوم البنية ضالته، وربما كان ذلك السبب وراء شهرة البنوية في مختلف المجالات والبلدان.

أشار المؤلف في المقدّمة إلى إنكار بعض الأعلام والمفكرين انتسابهم إلى البنوية، مثل جاك لاكان، وميشيل فوكو، ولويس ألتوسير^(٢٩١)، وهؤلاء هم أنفسهم الذين دارت فصول الكتاب حول دراساتهم، مما يجعلنا نفترض أنه سيتناولهم من حيث اقترابهم من البنوية ومدى تمثّلهم لمبادئها وانجذابهم لمجالها الفكري المغناطيسي بالرغم من إنكارهم ذلك.

ننتقل الآن إلى متن الكتاب نجد أنه موزّع على ستّة فصول تتناول مجالات معرفية متنوعة يجمع بينها قاسم مشترك واحد فقط، هو دخولها في إطار البنوية وتمثّلها لمبادئها ومفاهيمها. وعليه لم يقتصر المؤلف في كتابه، كما هو الحال لدى صلاح فضل، على التنظير التفصيلي للبنوية في مجال اللسانيات والنقد الأدبي فقط، بل أراد لكتابه أن يكون موسوعياً يتجاوز البنوية في حقلها اللغوي والنقدي إلى تجلياتها في العلوم الإنسانية الأخرى التي تأثرت بتلك الموجة الفكرية الجديدة.

يمكننا القول: إن هذا الكتاب النظري بمنزلة مرجع لاختصاصات كثيرة لغوية وإنسانية وفلسفية

(٢٨٩) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٢٦ وما بعد.

(٢٩٠) يُنظر: نفسه، ص: ٨.

(٢٩١) يُنظر: نفسه، ص: ٢٦ - ٢٨.

ونفسية واجتماعية وماركسية، مما يُرهق القارئ الذي يضطر أن يلمّ بتلك المجالات والعلوم كلها كي يتمكن من متابعة المؤلف في فهم المبادئ البنوية، وكأنه يبتغي من وراء ذلك لا مجرد الإلمام بالبنوية في ذاتها، بل الإحاطة بالسياق الثقافي والفكري والسياسي، الذي نشأت في ظلّه، ولاقت مبادئها فيه الخصوبة والنماء.

تعدّ تجربة إبراهيم في التعريف بأعلام البنوية على اختلاف مجالاتهم فريدة في المكتبة العربية، ولعلها شقّت الطريق أمام غيره، مثلما هي الحال عند أحمد أبو زيد، الذي عرّف في كتابه "مدخل إلى البنائية" بالبنويات الأنثروبولوجية (عند شتراوس)، واللغوية (عند سوسير)، والنقدية (عند بارت)، والمعرفية (عند فوكو)، وإن لم يكن شاملاً مثل كتاب إبراهيم.

لكننا إذا قارنا تلك التجربة بالمؤلفات الأجنبية، لوجدنا منها الكثير، مثل كتاب جان بياجيه "البنوية"، الذي جعله جامعاً للبنويات الرياضية والفيزيائية والنفسية واللغوية والاجتماعية والفلسفية، وكتاب جان ماري أوزياس وآخرين "البنوية"، الذي جمع دراسات شتراوس والتوسير ولاكان وبول ريكور وجان بويون، وجيرار جينيت حول البنوية وغيرهم، وكتاب جون ستروك: "البنوية وما بعدها"، الذي جمع أيضاً دراسات شتراوس وبارت وفوكو ولاكان وديدا، وكتاب إديث كريزويل: "عصر البنوية"، الذي جمعت فيه أعلام البنوية: شتراوس والتوسير وهنري لوفيفر وبول ريكور وآلان تورين ولاكان وبارت وفوكو.

حاول المؤلف، إذن، بناء كتابه على منوال كتب المنظرين الغربيين، كما التزم بإطلاق المصطلحات الأجنبية نفسها إلى جانب معناها باللغة العربية، حفاظاً منه على روح المنهج والمعنى المراد بلغته الأصلية، يمكننا أن نضرب مثلاً لذلك استخدامه مصطلح "syntagmes (سانتاجمات)"، ومصطلح "paradigms (برادجمات)"، ومصطلح "البعد" "السانتجماتي" syntagmatique (أي البعد الأفقي القائم على علاقات الحضور)^(٢٩٢)، ومصطلح "البيولوجيا" (علم الأحياء)، و"الفيلولوجيا" (علم فقه اللغة)^(٢٩٣)،

(٢٩٢) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٥٥.

(٢٩٣) نفسه، ص: ١٣٥.

و كلمة أركيولوجيا (=علم الآثار)^(٢٩٤).

ما يدلُّنا على التزام الناقد بالأمانة العلمية، والوفاء لخصوصية المنهج الذي ينقله ويعرِّف به، كما أننا لم نعثر على استخدامات خاصة أو فريدة للمصطلحات لدى المؤلف، مما يخرجها من دائرة فوضى المصطلحات التي نجدها لدى غيره.

خصَّص المؤلف الفصل الأول للتعريف بالبنية تعريفاً معجمياً في اللغات الأجنبية وفي اللغة العربية، وتعريفات اصطلاحية وعلمية عدة، لكنه اختار في النهاية تعريف لالاند في معجمه، "فإن من الممكن الإجماع على الأخذ بالتعريف الذي قدمه لنا "لالاند" في معجمه المشهور حين قال: "إن البنية هي كلُّ مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"^(٢٩٥)،

إذ يعود هنا إلى اختيار البنوية التجريبية التي تبحث عن البنية في صلب الكلِّ الواقعي، ولا غرو أن إبراهيم يختار هذا التعريف الذي فضَّله معظم النقاد العرب وتداولوه في كتبهم، لأنه مبسَّط وجامع. لا يبدو أن المؤلف يتخذ موقفاً خاصاً به، أو ينطلق من رؤية نقدية أو فلسفية معينة، بل يتدرَّج في التنظير على نحو موضوعي يحافظ على استقلالية موضوعه، ويعرض الآراء والتعاريف والأفكار كما هي دون أن يغربلها أو يبينها وفق غاية مسبقة.

تتجلى موضوعية المؤلف في الفصل الأول الذي اختصَّ بالبنية في ميدان اللسانيات، أي البنوية اللغوية، حيث استعرض المؤلف جهود فردينان دي سوسير من خلال كتابه الذي نُشر بعد وفاته "دروس في اللسانيات العامة"، ولخصَّ أهم محاوره ومقولاته وثنائياته التي غيّرت مسار الدراسات اللغوية، لينتقل مباشرة إلى الدراسات البنوية الأمريكية على يد بواس، وسابير، وبلومفيلد، وهاريس، وتشومسكي، لكننا لا نجد تفصيلاً واستقصاء في شرح دراسات هؤلاء الأعلام، كالتفصيل الذي وجدناه عند حديثه عن سوسير، ثم عاد مرة أخرى إلى الدراسات البنوية الأوروبية، مكتفياً بشرح جهود تروبتسكوي في الفونولوجيا، وجهود

(٢٩٤) المرجع السابق نفسه، ص: ١١٩.

(٢٩٥) نفسه، ص: ٣٨.

هلمسليف رائد مدرسة كوبنهاجن، ليعود من جديد إلى البنوية الأمريكية على يد تشومسكي.

إن تلك الانتقالات المتواترة ما بين الدراسات الأوروبية والأخرى الأمريكية تشبّت تركيز القارئ، وتحرمه من فهم كيفية تطور المبادئ البنوية بشكل متسلسل، والخصوصية الثقافية التي نشأت في ظلّها، إذ يفهم القارئ من عرض المؤلّف أن البنوية منهج عالمي شاركت في تأسيسه أوروبا وأمريكا معاً على نحو متقاطع، لكن الحقيقة أن الدراسات البنوية اتخذت في البداية طابعاً أوروبياً وفرنسياً على وجه الخصوص، بدءاً من دراسات سوسير، ثم المدرسة الشكلية الروسية التي تجاهل المؤلّف ذكرها والتعريف برؤاها، على الرغم من أهميتها وشهرة أعضائها ولا سيما جاكوبسون، بالإضافة إلى حلقة براغ التي توجّبت جهود الشكلانية الروسية، ولم يُعر المؤلّف بالاً إلا لدراسة تروبتسكوي لعلم الأصوات، دون الخوض في مبادئها عامة ودراسات أعضائها الآخرين.

ومن المعروف أن البنوية قد انتقلت إلى أمريكا على يد جاكوبسون حين سافر إلى أمريكا بسبب الحرب، وهناك درّس في إحدى جامعاتها ونشر المبادئ البنوية في محاضراته التي كان يحضر فيها شتراوس الذي تأثّر بدوره بتلك الدروس ونقلها إلى مجال دراساته الأنثروبولوجية، ثم اشتركا في إنجاز قراءة بنوية تحليلية لقصيدة القطط لبودلير، "وقبل أن يشترك ياكوبسون وليفى شتراوس في قراءة قصيدة "القطط" بأربع سنوات، كان ياكوبسون يعلن (عام ١٩٥٨) ميلاد البنوية في الولايات المتحدة في العام نفسه الذي صدر كتاب "الأنثروبولوجيا البنوية" في فرنسا..."(٢٩٦).

نفهم مما سبق أن البنوية قد انتقلت إلى أمريكا بعد أن بلغت طور النضج والاكتمال في أوروبا ولا سيما فرنسا^(٢٩٧)، دون أن يكون لأمريكا دور تأسيسي فيها، بل قصارى ما وفّرت لها أمريكا هو بيئة خصبة ساعدت على انتشارها فيما بعد، من خلال مدارسها اللسانية التي أطلقت بعض المبادئ التي تتفق مع المبادئ البنوية، ذلك أنه " في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين، وبينما كان سوسير منهمكاً بصياغة أفكاره في أوروبا، كانت اللسانيات التزامنية تنمو في أمريكا بصورة

(٢٩٦) عصفور (١٩٩٨)، ص: ٢٠١.

(٢٩٧) للاستزادة حول انتشار البنوية في الأوساط الثقافية الأمريكية يُنظر: نفسه، ص: ١٩٦ وما بعد.

مستقلة، وبأسلوب مختلف تمام الاختلاف تحت زعامة أحد علماء الإنسان (الأنثروبولوجيا) **anthropology** ويدعى فرانز بواس Franz Boas^(٢٩٨).

ذلك أن أهم المبادئ المشتركة بين المدارس اللسانية الأمريكية والبنوية، اعتماد الدراسة التزامنية لا التاريخية، والاكتفاء بالدراسة الوصفية الداخلية المغلقة، مما جعل المسافة بين المفكرين الأمريكيين والبنوية الأوروبية قصيرة، والفرصة كبيرة في تطعيم تلك الدراسات اللسانية بالمعطيات البنوية، ولاسيما على يد تشومسكي في نظريته التحويلية^(٢٩٩).

بناء على ذلك نجد أن استعراض المؤلف للأصول اللغوية، وكيفية تطور المبادئ البنوية يأتي على نحو غير دقيق وغير حقيقي عن نشأة البنوية الفرنسية.

عقب ذلك ينطلق المؤلف إلى التعريف بأعلام البنوية، وعلى رأسهم كلود ليفي شتراوس رائد البنوية الأنثروبولوجية، إذ يصف منهجه، الذي نادى بشعارات وطرائق جديدة في مجال تحليل الظواهر الإنسانية والاجتماعية، مثل العلمية والعقلانية، نتيجة تبنيه لمفهوم البنية الذي استعاره من علم اللغة وأحسن تطبيقه في دراسة أنظمة القرابة والأساطير، مما مكّنه من استنباط بنية رمزية لا شعورية تحكم كل ظاهرة إنسانية.

لكن بدل أن نتابع مع المؤلف شرحاً للمبادئ البنوية التي تبناها شتراوس في دراساته الأنثروبولوجية، نجده يتجه اتجاهاً فلسفياً بعيداً عن موضوع الكتاب وغايته، حين يتتبع الآثار الفلسفية في نظرية شتراوس^(٣٠٠)، ويبحث عن أوجه التقاطع وأوجه الاختلاف بين شتراوس وكانط وأفلاطون^(٣٠١)، ثم بين شتراوس وماركس^(٣٠٢)، حتى إنه انتهى إلى القول بانضواء نظرية شتراوس تحت لواء الفلسفة، ونفي صفة العلمية عنها، مبرهنناً على ذلك بتأثر شتراوس بالفلسفات الأوروبية السابقة، وتشكيكه ببعض

(٢٩٨) سامسون (١٩٩٥)، ص: ٥١.

(٢٩٩) للاستزادة حول نظرية تشومسكي يُنظر: زكريا (١٩٨٦)، ص: ٩-١٩.

(٣٠٠) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٨٨ وما بعد.

(٣٠١) يُنظر: نفسه، ص: ٧٥.

(٣٠٢) يُنظر: نفسه، ص: ٨٥.

المسلّمات التي اتفقت عليها تلك الفلسفات، وعدم استناد نتائج دراساته إلى براهين وأدلة علمية صارمة، ما جعله يحكم على نتائجه بأنها مجرد رأي فلسفي^(٣٠٣).

لقد قدّم المؤلّف استعراضاً وافياً لأهم المبادئ والآراء التي طرحها شتراوس في مجموعة من كتبه، لكنه لم يناقش تلك المبادئ من حيث صلتها بالنبوية، وجدوى الاستعانة بالمعطيات النبوية في دراسة الظواهر الاجتماعية، بل اكتفى باستعراض تجربة شتراوس وتقييم تلك التجربة من منظور فلسفي، بخلاف ما نجد لدى غيره من النقاد، الذين تناولوا نظرية شتراوس من حيث مبادئها النبوية وصلتها بدراسات سوسير وجاكوبسون وتروبتسكوي^(٣٠٤).

كما أغفل ذكر الانتقادات الكثيرة التي تعرّضت لها نبوية شتراوس، مثل تحليله لنظام القرابة وأنه شبيه بنظام اللغة، حيث عدّه بعضهم ادعاء مضلّلاً^(٣٠٥)، كما انتقد مفهومه للنموذج الذي يفسّر الوقائع كلها^(٣٠٦)، وتحليله النبوي للأسطورة الذي رآه البعض اعتباطياً ومجرد صياغة شكلية للمعاني التي كشفتها له مادة الأسطورة^(٣٠٧)، كما اتّهم بالشكلية في تحليل الأساطير حين يختزل محتواها إلى شكلها، وينظر إليها خارج سياقها وبيئتها التي يمكن أن تمنحها الدلالة والمعنى^(٣٠٨).

كما نجد المؤلّف يتساءل باستحياء عن إمكانية أن تكون دراسة شتراوس ذات نزعة إنسانية^(٣٠٩)، والحق أن نقاد شتراوس قد نسبوا إليه تطوير فلسفة إنسانية جديدة، من خلال محاولته اكتشاف جوهر العقل الإنساني، أو لنقل اكتشاف الطبيعة الإنسانية الكامنة تحت الثقافات المتنوعة^(٣١٠)، وهو بذلك يجمع بين النزعة النبوية التي تستهدف اكتشاف البنية الكامنة التي توجد الظواهر الاجتماعية، وبين النزعة الإنسانية العامة التي تبحث عن المساواة بين مختلف المجتمعات، لكنها بالرغم من ذلك لا تُعلي من شأن

(٣٠٣) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٩٤.

(٣٠٤) للاستزادة حول تقاطع شتراوس والدراسات اللغوية النبوية يُنظر: أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٨٤ وما بعد.

(٣٠٥) يُنظر: كلارك (٢٠١٥)، ص: ١٥٢.

(٣٠٦) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٥.

(٣٠٧) يُنظر: نفسه، ص: ١٧٣.

(٣٠٨) يُنظر: نفسه، ص: ١٩٤.

(٣٠٩) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٠٦.

(٣١٠) يُنظر: كلارك (٢٠١٥)، ص: ٢٠١-٢٠٢.

الذات الفردية، مما يعني أنها تظل في رحاب البنوية طالما أنها تبحث عن بنية تحتية لا شعورية تتحکم بتنظيم المجتمعات وتطورها.

لعل الحديث عن بنوية شتراوس ومحاسنها ومساوئها يطول ويطول، فإن المؤلف قد عرض أشياء من صميم كتبه تارة، واهتداء بآراء منتقديه تارة ثانية، وموقعه من فلسفات عصره تارة ثالثة.

يعقد المؤلف الفصل الرابع للبنوية الثقافية التي ظهرت على يد ميشيل فوكو، بالرغم من أنه يرفض نسبة دراساته إلى البنوية، لكن المؤلف خصص له فصلاً بوصفه أحد أقطاب البنوية جرياً على منوال الكتب النقدية الأجنبية التي سبقت الإشارة إليها، والتي اعتبرت فوكو بنوياً بامتياز.

مما يعني أنه ليست البنوية وحدها ما تثير الإشكالية، بل انتقلت تلك العدوى إلى كل من أفاد منها، وعاش في ظل مناخها، إذ شغلت دراسات فوكو لتاريخ الثقافة الأوروبية النقاد والمفكرين، واحтарوا حول منهجها ومنطلقاتها.

لذا وجد المؤلف نفسه مباشرة أمام إشكالية موقع فوكو إزاء البنوية، ومدى تمثله لمبادئها في كتبه، واضطر أن يستعرض الآراء المتضاربة حوله، فهناك من رآه يغرد خارج السرب البنيوي، وهناك من عدَّ بنيويته بنوية من غير بنيات^(٣١١)، أما المؤلف نفسه فقد أدرج دراساته تحت لواء البنوية الثقافية، التي تعنى بالبحث عن البنى الكامنة في الثقافة الأوروبية وطريقة التفكير والخطاب في كل عصر، دون أن يعلل ذلك، أو يبين للقارئ نقاط التلاقي بين فوكو والبنوية.

لقد عمد المؤلف إلى تلخيص كتب فوكو: "تاريخ الجنون"، و"مولد العيادة"، و"الألفاظ والأشياء"، وشرح أهم محاورها على سبيل التلخيص كي يتيح للقارئ الاطلاع على التأريخ الذي اقترحه فوكو للثقافة الأوروبية، ما أدى إلى نسيان المؤلف لغرض الكتاب الأساسي، وهو تجليات البنوية في هذه العلوم، إذ لا يتطرق إلى كيفية تجلي المبادئ البنوية في دراسات فوكو، ولا إلى مواضع التقاطع أو الاختلاف بينهما. وكان الأجدى أن يبين للقارئ وجوه البنوية في دراسات فوكو، والسبب الذي دفعه ودفع غيره إلى اعتباره

(٣١١) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٠٩.

بنوياً، ولا سيما أنه لا يأخذ منها إلا الشيء اليسير، فضلاً عن أن ما يأخذه لا يلبث أن يعزله عن سياقه اللغوي، ويزجُّ به في سياق مختلف كلياً، مما يبعده فعلياً عن روح البنوية الأم.

لكن بالرغم من ذلك هناك أدلة على تأثر فوكو بالبنوية، بعضها لم يذكرها المؤلف مثل استخدامه لفظة "بنائي"، وبعض المصطلحات البنوية مثل (العلامة، الدال، المدلول)، واهتمامه بدراسة اللغة والمقال أي لغة المرض ولغة الطب العقلي^(٣١٢).

من الطبيعي أن يستخدم فوكو المصطلحات البنوية، وأن يتأثر بالمناخ الفكري الذي شاع في أوروبا في تلك الأيام، فالمفكر لا يحيا في عزلة بل هو ابن عصره.

أما المنطلقات البنوية التي استعرضها المؤلف أثناء حديثه عن فوكو، فأولها: مفهوم البنية، حين بحث في مؤلفاته عن بنية الفكر الأوروبي عامة.

وثانيها موقفه المعادي للدراسة التاريخية التطورية^(٣١٣)، ولا سيما حين استعرض المراحل أو الحقب الأساسية في تاريخ الثقافة الأوروبية، كل مرحلة على حدة، وكأنها لقطات أو مشاهد منفصلة، دون مراعاة تطورها التاريخي احتذاء بتعليمات سوسير والدراسات البنوية التي تولي الأهمية للدراسة الآنية المحايثة. وثالثها معاداته للنزعة الإنسانية^(٣١٤)، من خلال تهميشه لدور الذات الفردية في صناعة التاريخ أو الثقافة، وتنبؤه بموت الإنسان قريباً، بالإضافة إلى استثنائه للعلوم الإنسانية من قائمة العلوم^(٣١٥).

عرّف المؤلف، إذن، ببعض المبادئ البنوية في نظرية فوكو عن المعرفة وأنساق الفكر، لكنه تجاهل بعضها الآخر، وتجاهل تحديد أية بنوية ينتمي إليها، بالرغم من اعترافه بأنه "يدرك مدى ابتعاد منهجه" الأركيولوجي "عن البنائية الذرية" أو البنائية التجزئية وأن ثمة تشابهاً كبيراً مع البنائية الكلية الشاملة التتابعية، بل إنه يعترف صراحة في كتاب "أركيولوجيا المعرفة" بأن منهجه ونظرته يتفقان مع

(٣١٢) يُنظر: أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٢٣٤.

(٣١٣) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٢٤.

(٣١٤) يُنظر: نفسه، ص: ١١٨.

(٣١٥) يُنظر: نفسه، ص: ١٣٧ وما بعد.

بعض الافتراضات الأساسية في "المدخل" البنائي" (٣١٦).

إن فوكو يقترب من البنوية الكلية الشاملة حين يبحث عن البنية القبلية الكلية، التي تمثل منبع التحولات الفكرية التي مرَّ بها العقل الأوروبي.

نعود إلى المؤلف نجده يُورد عقب ذلك الانتقادات التي وجهها النقاد الأوروبيون إلى فوكو، متناسياً في معظم الأحيان ذكر أسمائهم، بل يكتفي بعبارة "أحد النقاد" (٣١٧)، وعبارة "بعض المفسرين" (٣١٨).

ولو نظرنا في تلك الانتقادات لوجدنا أنها هي نفسها التي وُجِّهت إلى البنوية عامة، مثل إعلان موت الفلسفة والتاريخ والإنسان، والابتعاد عن العقلانية نتيجة الحديث عن بنية لا شعورية تحتية، وتفضيل الدراسة الآنية التزامنية على الدراسة التاريخية. مما يجعلنا نحكم من جديد ببنوية فوكو، فهو بالإضافة إلى اتفائه مع بعض المنطلقات البنوية، فإنه يتفق معها في التهم والانتقادات أيضاً، وهذا أمر غفل عنه المؤلف، فكون الانتقادات واحدة ليس من قبيل الصدفة، وإنما هو برهان قوي على انضواء فوكو تحت لواء البنوية.

بعد ذلك انتقل المؤلف إلى البنوية النفسية التي ظهرت على يد المحلل النفسي جاك لاكان، ليُطالِعنا حديث مسهب عن جهده المضني في قراءة فرويد، وشرح لنظريته حول اللاشعور وتفسير الأحلام، وإضافات لاكان عليها، حتى إنه تطرَّق إلى الانتقادات التي وجهها لاكان إلى أتباع فرويد، الذين أفسدوا نظريته وأساؤوا فهمها (٣١٩)، مما اضطره إلى إطلاق صيحة "العودة إلى فرويد"، وإعادة قراءته وإكمال ما سكت عنه.

من هنا يبتعد إبراهيم عن إطار البنوية، ويخوض في نظريات التحليل النفسي ومناقشات هي أبعد ما تكون عن مجال البحث، ثم يتناول مجلَّد لاكان الشهير "كتابات"، والتحليل الذي قدَّمه لقصة

(٣١٦) يُنظر: أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٢٣٦-٢٣٧.

(٣١٧) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٤٢.

(٣١٨) يُنظر: نفسه، ص: ١٤٧.

(٣١٩) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٧-١٥٨.

الرسالة المسروقة، دون أن يعرض المنطلقات البنوية التي انطلق منها، ودون أن يوضح كيفية تبنيه للبنوية ومدى إفادته منها على صعيد التطبيق، باستثناء بعض المواضع حين تحدّث عن استعانة لاكان بنظرية سوسير اللغوية حول العلاقة بين الدال والمدلول^(٣٢٠).

يمكننا أن نستخلص أهم المبادئ البنوية التي اعتمدها لاكان في نظريته النفسية، مثل تبنيه لمفهوم البنية حين نظر إلى اللاشعور على أنه بنية لها لغتها الرمزية الخاصة، التي يمكن تحليلها من خلال الاستعانة بالتحليل البنوي اللغوي^(٣٢١).

كما أنه اشترك مع البنوية في تهميش الذات الإنسانية، لأنه جعل اللاشعور متحكماً في تصرفات الإنسان ومسيراً له، مما يعني أنه أعطى الأولوية للاشعور على العقل والشعور الواعي^(٣٢٢).

من الجدير بالذكر أن التوجه الفلسفي يطغى على تنظير المؤلف أكثر من التوجه البنوي، لأنه لا يدع فرصة إلا ويقارن أقطاب البنوية بالفلاسفة الذين تأثروا بهم، فما هو ذا يتطرق في هذا الفصل إلى علاقة لاكان بالفلاسفة أمثال هايدجر وهيجل.

ثم استعرض الانتقادات التي وُجّهت للاكان^(٣٢٣) حسب بعض النقاد الأوروبيين دون أن يعلّق عليها من منظوره الخاص، علماً أن تلك الانتقادات لا تخرج عن انتقادات سابقه من المفكرين البنويين، وأهمها النزعة اللإنسانية^(٣٢٤)، مما يجعلنا نصل إلى النتيجة نفسها التي ذكرناها مع فوكو، وهي أن اتفاق الانتقادات التي وُجّهت للاكان وللبنوية تثبت انتماء لاكان إلى البنوية وانخراطه في منظومتها العامة.

بعد لاكان يتجه المؤلف في الفصل الأخير من كتابه إلى البنوية الماركسية التي ظهرت على يد لويس ألتوسير، الذي انطلق إلى "إعادة قراءة ماركس" بطريقة علمية، مما يجعلنا نستنتج أن هؤلاء المفكرين لم يتأثروا بالبنوية فقط، بل تأثروا ببعضهم بعضاً أيضاً، فانطلقت دراساتهم على اختلاف

(٣٢٠) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٧١ وما بعد.

(٣٢١) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٨.

(٣٢٢) يُنظر: نفسه، ص: ١٦٠.

(٣٢٣) يُنظر: نفسه، ص: ١٨٣-١٨٧.

(٣٢٤) يُنظر: نفسه، ص: ١٨٥ وما بعد.

مجالاتها من المنطلقات والشعارات نفسها.

رفض ألتوسير أيضاً إلحاق اسمه بدعاة البنيوية^(٣٢٥)، مثله في ذلك مثل فوكو ولاكان، لكن في الحقيقة "يستعير ألتوسير من التحليل النفسي والألسنية البنيانية الأدوات الرئيسية لبنائه النظري: مفهوم "التعين التضافري" مقتبس من التحليل النفسي لتحديد خصوصية الجدل الماركسي بالمقارنة مع الجدل الهيجلي، ومفهوم السببية الكنائية مقتبس من لاكان، ومفهوم السببية البنيانية مقتبس من الألسنية، ومفهوم العلمية المتحددة بطابع الكلية النسقية مقتبس من مبادئ البنيوية، إلخ"^(٣٢٦). إذ يتبين لنا من القول السابق تنوع مشارب نظرية ألتوسير، وتأثره بالوسط الفكري والثقافي الذي يحيط به، مما يجعله أكثر من مجرد مفكر بنيوي"^(٣٢٧).

بناء على ذلك نرى أن ألتوسير يتقاطع مع البنيوية ويلتقي معها في مواضع من قراءته لماركس، لكنه لا ينطلق منها أو يمثل رائداً لها، لكن المؤلف عدّه رائداً للبنيوية دون أن يتناول أوجه الالتقاء بينهما، ودون أن يوضح كيفية تطبيقه للمبادئ البنيوية في قراءته لماركس، بل اكتفى بتقديم شرح مفصل لنظرية ماركس والقراءة الجديدة التي قدّمها ألتوسير، ما يجعلنا نستبعد هذا الفصل من الإطار البنيوي، لأنه يناقش الفلسفة الماركسية، ويعرّف بمصطلحاتها مثل: "القطيعة الإبيستيمولوجية"، و"القراءة الساذجة"، و"الممارسة"، و"الفرق بين العلم والإيديولوجيا"، و"العلية البنيوية الاقتصادية"، وغيرها من المفاهيم والمصطلحات البعيدة كل البعد عن روح البنيوية.

ثم يظهر التوجه الفلسفي للمؤلف من جديد حين يبحث في علاقة ألتوسير بالفلاسفة الذين تأثر بهم، مثل باشلار الذي استعار منه مفهوم القطيعة الإبيستيمولوجية^(٣٢٨)، واسبينوزا (Baruch

(٣٢٥) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠م)، ص: ١٩١.

(٣٢٦) غارودي (١٩٧٩)، ص: ٦١.

(٣٢٧) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ١٩١.

(٣٢٨) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠١.

(Spinoza)^(٣٢٩) الذي أفاد من مفهومه حول الماهية^(٣٣٠).

لذا يمكننا أن نستنبط أهم المبادئ البنوية التي بنى عليها التوسير قراءته العلمية للماركسية: وأولها: مفهوم البنية حين تحدّث عن بنية المجتمع الكلي أو الشامل^(٣٣١)، الذي يضمّ مستويات عدة من الممارسة، مثل الممارسة الاقتصادية، والممارسة الاجتماعية، والممارسة السياسية، ولكل ممارسة منها بنيتها الخاصة من جهة، ودورها ووظيفتها في الكل الاجتماعي من جهة ثانية، ما يعني أنه أفاد من مفهوم البنية ككل معطى من مجموعة عناصر، وما ينعقد بين تلك العناصر من علاقات تحدّد ذلك الكل وتكوّنه على نحو ما.

كما أنه سخّر مفهوماً آخر من المفاهيم البنوية، ألا وهو العنصر المهيمن، وذلك حين أطلق التوسير مصطلح "العلية البنوية الاقتصادية"^(٣٣٢)، قاصداً بذلك محورية الممارسة الاقتصادية بالنسبة إلى غيرها من الممارسات الأخرى التي تكوّن بنية المجتمع وتحكمها بها، لكن المؤلّف لم ينظر إلى ذلك المصطلح من منظور البنوية، بل فسّره تفسيرات فلسفية مختلفة مستعيناً تارة باسبينوزا، وتارة أخرى بفرويد^(٣٣٣)، ليؤكد مرة أخرى أنه يتناول ماركسية التوسير من منظور فلسفي لا بنيوي.

يتقاطع التوسير مع البنوية أيضاً حين يرفض النزعة الإنسانية^(٣٣٤)، ويعدّ ذلك من آثار الإيديولوجيا، وليس مبدأً علمياً ثابتاً أو مسلماً به، إذ يدعو إلى تخلص الماركسية من تلك النزعة التي ظهرت في مؤلّفات ماركس الشاب ثم اختفت في مؤلّفاته العلمية اللاحقة.

إن التزام التوسير بتلك المبادئ يقربه من البنوية ويجعله متأثراً بها، وإن كان زكريا إبراهيم لم يستعرض تلك المنطلقات المشتركة على نحو يوضّح للقارئ سبب اعتباره بنيوياً، وتخصيص فصل له ضمن كتاب يدور في فلك البنوية وأعلامها. لا نجد، كما رأينا أعلاه، إلا تعريفاً بمجالات معرفية مختلفة.

(٣٢٩) باروخ اسبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧): فيلسوف هولندي من أبرز فلاسفة القرن السابع عشر.

(٣٣٠) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٢٠٤.

(٣٣١) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠٥.

(٣٣٢) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠٧.

(٣٣٣) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠٨.

(٣٣٤) يُنظر: نفسه، ص: ٢١٣ وما بعد.

عقب ذلك يُورد المؤلف الانتقادات التي وُجِّهت لألتوسير من وجهة نظر بعض النقاد الغربيين، وعلى رأسها تورطه في التأمّلات الفلسفية التي أبعدته عن هدفه العلمي، واستبعاده للإنسان من مجال نظريته، وغير ذلك من الانتقادات التي وُجِّهت للبنوية عامة.

في المجمل نستطيع القول: إن المؤلف بذل جهداً كبيراً، ولا سيما من الناحية الزمنية المبكرة، في تعريف القارئ العربي بالبنوية التي تبنتها مختلف الاختصاصات والعلوم الإنسانية التي تأثرت بوعي أو بغير وعي بالموجة البنوية التي عمّت الوسط الثقافي الأوروبي آنذاك.

وجاءت المادة النظرية للكتاب غنيّة ومتنوعة وجامعة لمختلف الحقول المعرفية، مثل علم اللغة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي وعلم الاجتماع وتاريخ الفكر والفلسفة الماركسية، مما يفتح أمام القارئ نوافذ معرفية مختلفة تتطلب منه جهداً كبيراً في عملية التلقي حتى يتمكّن من الإحاطة بالموضوع المعروض.

أما من جهة المؤلف فقد سعى إلى التعريف بتلك الحقول والعلوم على نحو وافٍ كما اقترحها أصحابها، مما نأى به في معظم الأحيان عن الهدف الرئيس لكتابه، وهو تحديد المبادئ البنوية في كل مجال على حدة، وبيان مدى اقترابه من البنوية أو ابتعاده عنها، طالما أن الخيط الجامع بين تلك العلوم المختلفة هو انتهاج البنوية.

بالإضافة إلى ذلك نأخذ على إبراهيم أنه لم يُطل الحديث حول البنوية الشكلية وروادها أمثال: جاكوبسون وبروب وبارت وجينيت وتودوروف وكوهن وغيرهم.

كما أنه عرّف بالبنوية الشكلية، وأغفل ذكر البنوية التوليدية، وكان الأجدى أن يفضّل الحديث حول الأخيرة، التي تجمع بين المبادئ البنوية والماركسية.

بالإضافة إلى ما سبق طغى على كتابه المنظور الفلسفي لا البنوي، مثلما رأينا ذلك في مواضع كثيرة سبق أن أشرنا إليها، واكتفى في فصول كتابه بالتعريف بأقطاب البنوية وتلخيص كتبهم، وشرح النظريات التي قدّموها دون أن يوضّح نقاط التقاطع بينها وبين البنوية التي تمثّل محور الكتاب والقاسم

المشترك بين تلك الاختصاصات، وكان الأجدى أن يتناول تلك النظريات من منظورها البنوي، وكيفية تبني البنوية في تلك الحقول المعرفية المختلفة، وكأن موسوعية الكتاب ونظريته الكلية طغت على حساب النظرة التفصيلية للبنوية.

يُمكننا أن نستنبط أيضاً من خلال القراءة النقدية التي أجريناها، أن العلوم الإنسانية المختلفة التي استُعرضت في كتاب "مشكلة البنية"، تتفق في المبادئ البنوية التي استعارتها، ولاسيما مفهوم البنية التحتية اللاشعورية التي توجد الظواهر المتنوعة وتتحكم بها على نحو لا شعوري، (كما ورد عند سوسير، وشتراوس، ولاكان، وفوكو، وألتوسير)، وكذلك شعار موت الإنسان في مقابل إحياء البنية وسيادتها، إذ انطلق أقطاب البنوية من هذا الشعار في الدراسات التي قَدَموها على اختلاف اختصاصاتهم، وكذلك مفهوم الدراسة الآنية المحايثة، وما نتج عن ذلك من تهميش لتحولات التاريخ، كما اتفق هؤلاء الأعلام الذين تناولهم الكتاب في الانتقادات التي وُجّهت إليهم مما يُثبت انتسابهم إلى البنوية وتمثلهم لمنطلقاتها كما ذكرنا أثناء القراءة.

في المجمل تنبع أهمية هذا الكتاب وجدواه من أنه صَوّر مدى شيوع الموجة البنوية وتأثيرها في أعمال النقاد والفلاسفة والمفكرين والعلماء، على أمل أن تلقى البنوية مثل ذلك الإقبال في مختلف الاختصاصات في البيئة الفكرية العربية.

المبحث الثالث: قراءة في كتاب "قضية البنيوية - دراسة ونماذج" لعبد السلام

المسدي.

شهدت الساحة النقدية العربية تجارب نقدية أخرى غير تلك التي ظهرت في مصر، كانت على قدر من النضج والعمق والتمكن، واستطاعت أن تُسهم في توطيد أركان البنيوية على المستوى النظري، ولا سيما في المغرب العربي الذي ظهرت فيه مساهمات تنظيرية بنيوية بالإضافة إلى مساهماته التطبيقية المتنوعة، وقد وقع اختيارنا في هذا المبحث على الناقد التونسي عبد السلام المسدي الذي زوّد المكتبة العربية بمؤلفات نقدية حول البنيوية وعلم الأسلوب، وأسهم في تمكين النقد النصي الداخلي للأدب في الوسط النقدي العربي الذي غلب عليه الاهتمام بالتحليل النفسي والاجتماعي والتأويلي.

إن تجربة المسدي النقدية غنية وثرية^(٣٣٥)، لذا انتقينا من مؤلفاته كتاب (قضية البنيوية)، لأنه يخدم موضوع بحثنا، حيث يدور حول التنظير للبنيوية الشكلية كما جاءت في مصادرها الأصلية الأجنبية، ثم كما عرضتها الكتب النقدية العربية، مما يجعل هذا الكتاب تعريفاً ونقدياً، فارتأينا ضرورة التوقف عنده وقراءته نقدياً، لعله يساعدنا في اكتشاف ملامح جديدة للنقد البنيوي العربي لم توفرها المؤلفات السابقة.

إن ما يميّز هذا الكتاب أنه يستعرض البنيوية الشكلية من حيث خصوصيتها الثقافية الغربية، وذلك بتتبّع العلوم والفلسفات والحقول المعرفية التي أسهمت في تبلورها ونشأتها وشهرتها، وهو بذلك لا يتعدّى ما فعله غيره من النقاد العرب الذين وجدوا أن من واجبه العلمي مواكبة الحركة النقدية العالمية، وإمداد المكتبة العربية بمؤلفات نظرية وتطبيقية ومترجمة حول البنيوية، لكنه يتعدّاهم ويضيف إلى جهودهم حين يقارن بين البنيوية والعقلية النقدية العربية، ويناقش أوجه الاختلاف والتشابه بينهما، ثم يلتفت إلى تصنيف النقاد العرب حسب مواقفهم من البنيوية التي تدرّجت من الإقبال والتأسيس، إلى الاعتراض

(٣٣٥) للمسدي مؤلفات كثيرة نذكر منها:

- الأسلوبية والأسلوب، واللسانيات وأسسها المعرفية، وقراءات مع الشابي والمتنبّي والجاحظ وابن خلدون، والمصطلح النقدي، والأدب وخطاب النقد، وقاموس اللسانيات - عربي - فرنسي - عربي مع مقدّمة في علم المصطلح.

والانتقاد، ثم أخيراً إلى التجاوز واقتراح البديل.

وهذا ما يصبُّ في صلب بحثنا الذي يبتغي رسم صورة شفافة لواقع النقد العربي المعاصر في

تفاعله مع البنويّة الشكليّة، من هنا جاءت أهمية كتاب المسدي وأحقّيته بالقراءة النقدية.

بداية لا بد من استتطاق عنوان الكتاب الذي ينتقي لفظة (قضية) لتحديد البنويّة عبر مرّكب

الإضافة، فالناقد لم يحدّدْها بألفاظ نقدية من قبيل (نظرية -منهج- مذهب- فلسفة)، بل اختار لفظاً شائكاً

يعبّر عن موضوع كتابه الإشكالي، وعن طبيعة البنويّة الزئبقية، مُسَخِّراً لأجل ذلك المادة المعجمية للفظّة

(قضية) التي تحتل معاني مثل "الحكم. و- مسألة يُتنازع فيها وتُعرض على القاضي أو القضاة للبحث

والفصل. (مو). و- (في المنطق): قولٌ مكوّن من موضوع ومحمول يحتمل الصدق والكذب لذاته،

ويصحّ أن يكون موضوعاً للبرهنة. (ج) قضايا.^(٣٣٦).

ينظر المسدي إلى البنويّة على أنها مشكلة فكرية ومعضلة نقدية بحاجة إلى النظر والبحث

وإعمال الفكر والمنطق من أجل الفصل فيها والحكم عليها، لذا ترك أمر تحديد كنه البنويّة والقبض على

حقيقتها رهناً بتطورات العرض على مدار فصول الكتاب، حتى يُفسح المجال للقارئ أن يعتمد على رؤيته

النقدية الخاصة، وأن يرجّح من الآراء المتضاربة التي سيطالعهها بين طيات الكتاب ما يراه مناسباً ومُقنعاً.

بناء على ذلك يكون اختيار لفظة (قضية) في مكانه، لأنها تشعُّ بدلالات تُوحي بإشكالية البنويّة

وبما تنثّره من جدلية.

كما أن المتنبّع لمادة الكتاب يجد أنه من الصعب على الناقد أن يُصرّح في العنوان بوصف

واضح للبنويّة، لأنه لم يرُسْ على برٍّ فيما يخصّ تحديد ماهية البنويّة، إذ تارة يصفها بالفلسفة^(٣٣٧)، وتارة

بالنشاط الفكري^(٣٣٨)، وتارة بالمنهج^(٣٣٩)، وتارة بالتيار^(٣٤٠)، وتارة بالنظرية^(٣٤١)، ما يعني أنه لم يحسم

(٣٣٦) المعجم الوسيط (١٩٩٣)، ص: ٧٧٢.

(٣٣٧) يُنظر على سبيل المثال: المسدي (١٩٩١)، ص: ٤٠-٤٢.

(٣٣٨) يُنظر على سبيل المثال: نفسه، ص: ٢٢٠.

(٣٣٩) يُنظر على سبيل المثال: نفسه، ص: ٨٥-٨٦.

(٣٤٠) يُنظر على سبيل المثال: نفسه، ص: ٣٤.

(٣٤١) يُنظر على سبيل المثال: نفسه، ص: ٨.

موقفه النقدي منها، ولم يوجّد لغته المصطلحية، بالرغم مما تفرضه عليه مسؤولية النقد من دقة علمية ومنهجية اصطلاحية.

هناك عنوان فرعي أردف به الناقد العنوان الرئيس، هو: (دراسة ونماذج)، كي يوضّح للقارئ أن تناوله للبنوية سيكون على سبيل الدراسة النظرية التأسيسية المشفوعة بنماذج وأمثلة نقدية. ينهج الناقد نهج الوضوح والتسلسل المنطقي منذ بداية كتابه، حيث يحدّد في المقدّمة مضمون كتابه وكيفية تقسيمه إلى قسمين: أولهما نظري تأسيسي سيستعرض فيه أبعاد البنوية المتنوعة، وبناءها المفاهيمي والمنهجي، وثانيهما سيستجمع نماذج نقدية مقتبسة من المؤلّفات البنوية العربية النظرية والتطبيقية والمترجمة على حدّ سواء.

لكن إذا كان المسدّي قد أقبل على البنوية من حيث البيئة المنتجة والمستقبلة، فالسؤال الذي يطرح نفسه منذ البداية: ما موقف المسدّي من البنوية الشكلية، أهو الإقبال عليها والإيمان بها، أم مهاجمتها والانتقاص من منهجها وأدائها النقدي، أم موقف الاعتدال والاكتفاء بالتنظير الموضوعي؟ يمكننا من خلال قراءتنا العميقة لمفاصل الكتاب أن نلمح اعتدال الناقد في إقباله على البنوية، إذ رأى فيها منهجاً علمياً وطريقة في التفكير مجدية في فهم الأدب وتحقيق قدر من الاستقلالية له عن العلوم والمعارف الأخرى، لأنها تعزله عن محيطه ومؤلفه وبيئته وحتى عن قارئه، وتجمّده زمنياً حتى يتسنى لها القبض على بنيته الخاصة الفريدة وجوانب أدبيته وخصوصيته، لذا نجده يدافع عنها وعن منطلقاتها التي هُوجمت في مواضع كثيرة، ويحاول أن يُقنع القارئ بها ويسوّغ ما نادى به من مبادئ، ويخفّف من وطأة جمودها وجرأة شعاراتها.

يمكننا أن نشفع كلامنا بما ورد في مواضع كثيرة من الكتاب من آراء للمسدي، تعكس تأييده للبنوية ولمبادئها، وأولى تلك المبادئ التي شعر بجراتها وجدّتها مبدأ الدراسة الآنية التزامنية التي حلّت محلّ الدراسة التعاقبية، حيث اجتهد الناقد في التخفيف من وطأة ذلك الإحلال بادعاء أن البنوية لم تلغ الدراسة التاريخية كلياً، بل " الذي نراه أن الفكر البنيوي قد ابتكر نمطاً جديداً من التفسير السببي يقوم

على تفسير الحاضر بالحاضر بعد ما كان التفسير الجدلي يفسر الحاضر بالغائب، أي الموجود بالمنقضي...^(٣٤٢)، إذ يصف الناقد مبدأ التزامن بالنمط المبتكر، الذي لا يمثل قطيعة _ بالرغم من أنه كذلك في الحقيقة _ مع ما كان سائداً في الفلسفات والنظريات المعروفة منذ قرون، بقدر ما هو طريقة جديدة وبديل منهجي يتصدّر الأنماط السابقة.

ثم نجده يعترف صراحة بأنه يقيم "مضمون الفكر النبوي من موقع الاعتدال الذي يتحاشى كل موقف مضمّر حيال المعرفة منتصراً لها أو ناقضاً إياها."^(٣٤٣).

إن ظاهر القول يشير إلى اعتدال موقف المسدي، أي أنه لا يتبنّاها كمنهج نقدي، ولا ينقضها ويعارضها في الوقت نفسه، بل يأخذ منها ما يخدم مقتضيات عمله النقدي.

كذلك نجده في موضع لاحق يدافع عن مفهوم موت الإنسان الذي نادى به النبوية، التي رجّحت كفة البنية على الدور الإنساني وفاعليته، وجعلت البنية متحكّمة به وبتحديد مصيره، لكن المسدي نظر إلى الموضوع من زاوية أخرى، ورأى أن الإنسان على نقيض ما هو شائع يحتلّ الموضوع الأساسي بالنسبة إلى النبوية، ودليله على ذلك أن أخصب الحقول المعرفية التي نشط فيها التحليل النبوي تلك التي تقترب بالإنسان، وعلى رأسها اللغة والفن والأدب وعلم النفس وعلم الاجتماع البشري^(٣٤٤)، مما يعني أنها عُيّنت بالإنسان أكثر من غيرها من الفلسفات الأخرى، حيث "شاع الظن بأن النبوية قد أجهزت على الكائن البشري فأعلن البعض موت الإنسان في هذه الفلسفة والحق أنها كانت تنشد إرساء عقلائية جديدة تبلغ مداها الأقصى في واقعية التحليل وموضوعية التقويم وعلمية الأحكام، وكل ذلك ضمن دائرة المفاهيم بدل سلطة الوقائع كما قد أوضحناه سلفاً"^(٣٤٥).

يُنكر المسدي، إذن، وسم النبوية بالإنسانية، لكننا لا نرى في ذلك حجة كافية لتكون النبوية إنسانية، فصحيح أن موضوعها هو الأنشطة والعلوم والنتاج الإنساني، لكن تلك العقلائية الجديدة التي

(٣٤٢) المسدي (١٩٩١)، ص: ٨.

(٣٤٣) نفسه، ص: ٩.

(٣٤٤) يُنظر: نفسه، ص: ٣٥.

(٣٤٥) نفسه، ص: ٣٥ - ٣٦.

أرستها على حد قوله، تبحث عن البنى التي تسير الإنسان وتتحكم به وبمصيره وتنفي خصوصية الإبداع التي تختلف من مبدع لآخر، فهي وإن لم تكن عدوة الإنسان، فإنها حجّمت فاعليته وهمّشت دوره وعطلت تفاعل الناقد مع ما يدرس باسم الموضوعية والعلمية، فكيف والحال كذلك تكون إنسانية.

إن المسدي كان على وعي بكل ما في البنوية من نقاط قوة، ونقاط ضعف وقصور، لذلك اختار الاعتدال والتوسط، بالإضافة إلى إدراكه معاندة الوسط الثقافي العربي لها نتيجة البون الشاسع بينهما، فأقبل عليها بفكر نقدي حرّ ومنفتح يتعامل مع إيجابياتها وسلبياتها على حدّ سواء.

نعود إلى القسم الأول النظري الذي لا يستعرض المسدي فيه المعمار النظري للبنوية، بمفاهيمها ومصطلحاتها وجهود رؤاها، بل يتجه وجهة أخرى، وهي استعراض نشأتها وظروف تلك النشأة، وموقعها بين نظريات عصرها، وتأثيرها في العلوم الإنسانية، ودورها السياسي والإيديولوجي في المجتمعات الإنسانية المختلفة، ما يعني أنه انشغل بتقديم صورة عامة حول المنهج دون التعمق والتقصي والتفصيل في البنوية كمنهج نقدي للأدب.

وقد عرّف بالبنوية من منظور سبعة أبعاد، أولها البعد التكويني الذي يمثل محطتها الأولى زمنياً ومنهجياً، والمرحلة الجنينية من حياتها حين يعود إلى جهود فردينان دي سوسير الذي بشر بحقبة جديدة للسانيات، وغرّر طرائق دراسة اللغة، مما جعلها تكشف عن خبايا اللغة الطبيعية، وكيفية تداولها وتبادلها بين المتكلم والسامع أثناء عملية الحوار والتواصل، حيث سعى المسدي، وهو جهد يُحسب له، إلى البحث عن الخيوط الخفية بين اللسانيات ونشأة البنوية، إذ لم تستطع الأولى أن تُحقّق ثورتها المنهجية إلا حين أدركت شرطين من شروط الظاهرة اللغوية، وهما: تلقي اللغة لحظة التواصل البشري والحوار على أنها كائن أني متكامل في تلك اللحظة دون التفكير بتاريخها الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي الطويل، والشرط الآخر هو تلقي الخطاب أثناء الحوار بكليته، أي دون فصل أجزاء الكلام عن بعضها البعض والنظر إلى كل جزء على حدة بمعزل عن سياقه، لأن ذلك يعطل وظيفة التواصل اللغوي، ليثبت بذلك علّة ظهور أهم مبدئين من المبادئ البنوية، وهما الدراسة الآنية، ومفهوم النسق الذي تتحكم به العلاقة بين

العناصر التي تمنح البنية خصوصيتها وطريقة تكوينها وتركيبها على النحو الذي هي عليه.

وكانت له وقفة مع مفهوم النسبية الذي كان للسانيات أسبقية في طرحه في الدراسات اللغوية بدل مفهوم الإطلاق^(٣٤٦)، من خلال التمييز بين الزمن الموضوعي الطبيعي، والزمن التقديري الافتراضي، فالعلاقة بين هذين الزمنين أثناء دراسة اللغة يولّد أحكاماً نسبية تختلف من شخص لآخر^(٣٤٧).

كما يُحسب للمسدي أنه لم يكتفِ بتلخيص مضمون كتاب سوسير، كما فعل غيره من النقاد العرب، بل اجتهد في استخلاص زبدة النتائج التي وفّرتها لسانيات سوسير للبنوية، وأضاء على التحولات الجذرية التي حققتها اللسانيات، وهو بذلك يقدّم خلاصة فهمه واستيعابه لجهود سوسير، ورؤيته النقدية لأصل التلاحق الذي حصل بين اللسانيات والبنوية.

أما في البعد المنهجي، فنجدّه يميّز بين ثلاثة أصناف من الدراسة البنوية، هي على التوالي المرحلة الوصفية، والمرحلة التحليلية، والمرحلة التفسيرية، ليتناول عقب ذلك أسباب جاذبية البنوية وتمثلها من قبل المعارف والعلوم المختلفة، لأنها تمكّن الباحث من استكشاف البنية الكامنة تحت الظواهر على اختلاف طبيعتها، ولما تتمتع به من شمولية وجدة وموضوعية^(٣٤٨)، وهو بذلك يعرف بسمات البنوية وأسباب شهرتها وتأثيرها في العلوم الرياضية والإنسانية، لكنه عقب ذلك يثير أمراً في غاية الأهمية قلّما التفت إليه النقاد العرب، وهو المقارنة بين شهرة البنوية وتنوع تطبيقاتها في الحقول المعرفية في الغرب في مقابل محدودية تطبيقها في البلاد العربية، أو بعبارة أخرى ندرة الدراسات البنوية العربية خارج نطاق النقد الأدبي، وهو مصيب في ذلك، إذ لم تُفلح البنوية في أن تصبح موضة فكرية على منوال تلك الموضة التي حققتها في الغرب.

لكن إذا كان المسدي قد أنكر تأثر علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس بالبنوية في الساحة

(٣٤٦) المسدي (١٩٩١)، ص: ١٥.

(٣٤٧) إن هذا التمييز هو الذي أُلح إلى جوار جينيت بضرورة التفريق في تحليل مستوى الزمن السردى بين زمن الأحداث والوقائع كما حدثت في الواقع، وهو ما يُعرف بالزمن الطبيعي، وبين الزمن السردى الذي يعرض تلك الأحداث بطرائق سردية متنوعة لا تقتصر على مجرد التعاقب والتسلسل، إذ حدّد جينيت بناءً على ذلك مظاهر الزمن السردى، مثل الترتيب والمدة والتواتر. للاستزادة حول هذا الموضوع يُنظر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٤٥ حتى ١٦٨.

(٣٤٨) يُنظر: المسدي (١٩٩١)، ص: ٢٢-٢٣-٢٤.

العربية، فإننا لا نعدم إقبال بعض تلك العلوم الإنسانية عليها، واندفاع الباحثين في تلك العلوم إلى التعريف بالبنوية وإجراءاتها، وعلى رأس تلك العلوم الفلسفة وعلم الاجتماع، إذ سبق أن توقّفنا عند كتاب زكريا إبراهيم الفلسفي (مشكلة البنية) ضمن سلسلة مشكلات فلسفية، الذي عرّف فيه بالبنوية من منظور فلسفي، وهناك أيضاً كتاب أحمد أبو زيد (المدخل إلى البنائية)، الذي استعرض فيه البنوية كما تجلت لدى كلود ليفي شتراوس في تحليله المجتمعات والأساطير والظواهر الاجتماعية، فكان هدفه تعريف الباحثين في علم الاجتماع العربي بمنهج جديد وآليات جديدة يمكنها أن تساعد في تطوير أبحاثهم الاجتماعية. لكن الحقيقة أنه ليست هناك دراسات بنوية تطبيقية في علم الاجتماع. مما يُثبت صحة قول المسدي بعدم تغلغل البنوية في الدراسات العربية باستثناء النقد الأدبي.

أما في البعد الفلسفي للبنوية، فنجد المسدي يتطرّق لمشكلة ماهية البنوية وتحديد صفتها العلمية الدقيقة، مثله في ذلك مثل النقاد الغربيين والعرب، الذين احتاروا في أمرها وفي تحديد مجالها المعرفي، أي مذهب علمي، أم فلسفة، أم نشاط فكري، أم نظرية معرفية؟.

لذا اضطر الناقد أن يتناولها من حيث بعدها الفلسفي، بما أنه لم يستطع أحد أن ينفي تقاطع البنوية مع الفلسفة في وجه من الوجوه، ولا سيما أنها برزت كفلسفة مضادة ونقيضة للفلسفات الأوروبية السابقة عليها، نتيجة التناقض بين مفهوم البنية الآنية الثابتة الذي اقترحته هي، ومفهوم التاريخ والتعاقب الزمني الذي تعتمده الفلسفات الأخرى في تفسيراتها، مما خلق صراعاً جدلياً بينهما، واضطرت البنوية أن تقدّم منظومة متكاملة من المفاهيم الخاصة بها، مثل مفهوم النسبية بدل الإطلاق، ومفهوم التفسير العقلي والذهني من خلال بنيات مجردة مستنبطة عن طريق العقل والمنطق لتفسير ظواهر الواقع على اختلافها، ومفهوم العلاقة بين العناصر والأجزاء، لكن المأزق الذي لم تستطع البنوية الخروج منه هو عدم القدرة على تحديد الأسبقية بين البنية والوظيفة، أيهما تحدّد الأخرى وتؤدي إليها^(٣٤٩).

إن ما يحاول المسدي قوله في هذا الحيز هو أن البنوية قد خاضت ما خاضته الفلسفات السابقة

من مناقشات، وطرحت الأسئلة نفسها، ودارت حول الموضوعات عينها، لكنها تميّزت عنها بما طرحته من مفاهيم جديدة وطرائق مبتكرة في التحليل، فهي بذلك تقاسم الفلسفات الأخرى همومها ومشكلاتها لكنها تسلك طريقاً مغايراً في معالجتها وطرح الحلول، وأنها عجزت عن حسم بعض المشكلات.

أما بالنظر إلى البنوية العربية في بعدها الفلسفي، فقد رأى المسدي أن البنوية مرة تُبدي الانسجام إزاء الفلسفة العربية السائدة، ومرة تُثير النشاز، إذ يتأتى الانسجام من حالة السكون التي تطبع تراثها الفكري، وهو يقصد بذلك أن العقلية العربية تستند إلى تراثها بما فيه من أصول وثوابت تصلح لكل عصر وأوان، وهي تلنقي في ذلك مع البنوية التي تبحث عن البنى الشاملة والثابتة التي تحكم تنوع الظواهر واختلافها على مرّ العصور، فلو عدنا إلى دراسات شتراوس البنوية التي توصّلت إلى استخلاص بنية لاشعورية عامة تحكم تنظيم المجتمعات ولغتها وأساطيرها، لوجدنا أن هذه البنية تنطبق على مختلف الشعوب والمجتمعات البدائية والمعاصرة على حدّ سواء، ما يعني أن البنوية تبحث عن وحدة التفكير البشري قديماً وحديثاً وفي مختلف الحضارات، وهي تتسجم بذلك مع طريقة تفكير الإنسان العربي الذي يبحث عن وحدة تراثه وثباته وصلاحيته لكل الأزمان .

أما النشاز فيتأتى من أن "ما ينشده الفكر العربي اليوم هو تحويل هذا الاستقرار إلى حركة تقفز أمام أحداث الزمن بحيث تستبقي من الماضي قيمه وتصنع للحاضر والمستقبل إجراءات حضارية غير التي غمرت تاريخنا"^(٣٥٠).

يرى المسدي أن الفكر العربي يبتغي نفخ الغبار عن سكون تراثه، وإنجاز قفزات حرّة، وأن البنوية تمنعه من ذلك لأن شعارها الثبات والسكون، لكن ذلك يبقى مجرد ادعاء وإه، لأن البنوية، وإن كانت تقفّش عن الثبات والسكون خلف الفوضى، إلا أن أهم سماتها التحوّل والتنظيم الذاتي الذي يمنحها القدرة على التغيّر نتيجة تغيّر العلاقة بين عناصرها، ما يعني أنها لا تظلّ في حالة سكون وجمود على مرّ العصور، كما تراءى للناقد، وبناء على ذلك يكون بإمكانها مساعدة العقل العربي على تحقيق تحولات

وتغيرات منتظمة إن استند إليها، وإلا ستكون قفزاته اعتباطية وعشوائية ومفروضة عليه من الخارج.

بالإضافة إلى أننا نرى العقلية العربية أبعد ما تكون عن القفز والتجديد، إذ لا يخفى على من يتأمل تاريخ الأمة العربية، أنها تبالغ في تقديس للتراث الديني والفكري والأدبي والنقدي، وهي بذلك تتحو نحو الاستقرار والوقوف عند ذلك التراث أكثر مما تطمح إلى تجاوزه وتطويره والقفز بعيداً عنه، وكيفينا مثلاً على ذلك في مجال التراث الأدبي والنقدي: الهجوم الذي لاقاه أبو نواس حين خرج على المقدِّمة الطللية، وأبو تمام حين ابتكر صوراً وتراكيب شعرية جديدة تخالف ما هو سائد، وما لاقاه شعر التفعيلة من رفض، وما واجهته وتواجهه حتى يومنا هذا قصيدة النثر من هجوم، فكيف يدّعي المسدّي أن الفكر العربي يخالف البنوية لأنه يبتغي إنجاز قفزات تتجاوز الماضي والتراث، ويتناسى موجات الرفض والغضب التي يواجه بها الفكر العربي كل جديد يخرج أو يخالف التراث؟.

انعطف الناقد بعد البعد الفلسفي إلى تتبّع الأصول المعرفية التي انبثقت منها البنوية، محاولاً الإحاطة بالخلفية الإستمولوجية التي أدت إلى تغيير طرق دراسة الإنسان للظواهر، وتحديد كيفية جديدة في فهمه لها عبر مراتب ثلاث، وجودها النوعي الخاص بها، ووجودها حسب إدراكنا لها وما يثيره ذلك الإدراك من حيثيات معينة، ووجودها حسب تعبيرنا عنها باللغة، ليستتبط من ذلك أهمية دور الإنسان في الفلسفة البنوية.

كما تطرّق لأهمية بعض الثنائيات مثل: الجزء والكل، النظام والفوضى، الحضور والغياب، تلك المفاهيم كلها قد أسهمت في تأسيس المبادئ البنوية، وسوّغتها وضررتها في منظومة نظرية منسجمة اسمها البنوية.

ليعود مرة أخرى إلى المقارنة بين المنطلقات البنوية وبين العقلية العربية، زاعماً أن هناك تناقضاً كبيراً بينهما يصل إلى حد العقدة التي ليس لها حل^(٣٥١).

لقد وقع الناقد على سببين رأى أنهما وراء ذلك التناقض، أحدهما أن العقلية العربية تهتمّ بترسيخ

الثابت وتقديس الأصول التي تفسّر على مرّ الزمن مختلف الظواهر والطوارئ والمستحدثات من الأمور، أما البنوية فإنها لا تعبأ بالموروث ولا يحرصها تجاوزه في سبيل بناء نسق جديد، وهو هنا يناقض ما كان قد ادعاه في البعد الفلسفي^(٣٥٢).

لا نوافق الناقد في هذا الادّعاء، بل نؤكّد ما هو عكسه تماماً، إذ هناك انسجام وتوافق مبدئي بين البنوية والعقلية العربية، بدليل أن العقل العربي قد فكّر منذ القديم (القرنين الأول والثاني الهجريين) بطريقة بنوية، وأنجز دراسة بنوية تطبيقية لقواعد اللغة العربية، ولأوزان الشعر العربي، حين وضع علم النحو العربي وعلم العروض والقوافي، من خلال اكتشاف الأنساق النحوية الثابتة التي تنظّم الكلام العربي، وتلك الأنساق الشعرية أي البحور والأوزان الستة عشر التي نُظِم عليها الشعر العربي. ما يعني أن العقل العربي قد بحث عن البنية القارّة والنسق الثابت الكامن خلف الاستخدامات اللغوية والشعرية المتنوعة منذ القديم، ما يُثبت خلاف ما ادّعاه الناقد من تنافر بين مبادئ البنوية والعقلية العربية الموروثة.

وهناك تناقض آخر ذكره المسدي، وهو اعتماد البنوية على ثنائية الظاهر والباطن التي تتحاشاها العقلية العربية، وترفضها بفعل المعتقدات الدينية السائدة التي تمنح النقل والالتزام بظاهر النص الديني مرتبة أشرف وأرفع من التأويل واستخراج الدلالات الباطنية للنص.

كذلك لا نوافق الناقد في هذا الادّعاء، لأن البيئة الثقافية العربية وإن كانت ترجّح كفة النقل على التأويل، لكنها لم تعدّ ظهور الحركات الدينية والفكرية والفلسفية التي تبنت التأويل، وتركت مؤلفات ومصنّفات كثيرة مبنية على الجدل وإعمال الفكر والاجتهاد والتأويل، مما ولّد حركة فكرية نشيطة في الثقافة العربي، وأدّى إلى ظهور فرق ومذاهب وطوائف متنوعة، وخير مثال على ذلك المذاهب الإسلامية الأربعة (الحنفية والمالكية والشافعية والحنبلية)، وتلك الفرق مثل القدرية والجبرية والمعتزلة والأشاعرة والشيعة والخوارج والمتصوّفة وغيرها^(٣٥٣)، إذ لم يكن ذلك التنوع إلا ثمرة الجدل بينها، واختلاف تأويلاتها،

(٣٥٢) علماً أن المسدي نفسه في البعد الفلسفي قد رأى أن من مظاهر الانسجام بين البنوية والعقلية العربية، هو اشتراكهما في البحث عن السكون والثبات، ثم رأى التناقض بينهما باعتماد البنوية مبدأ الثبات في مقابل رغبة العقلية العربية بالتجاوز والقفز، وهو ما يناقض كلامه في هذا الموضوع. يُنظر: المرجع نفسه، ص: ٣٧.

(٣٥٣) للمزيد حول تلك الفرق وآرائها ودعاويها، يُنظر: موقع الدرر السنية على الإنترنت. dorar. Net، تم تحميله في ربيع الأول، ١٤٣٣هـ.

والاجتهاد الفكري الذي استعاضت به عن التقيّد بحرفيّة النصوص، ما يعني أن ثنائية الظاهر والباطن قد سيطرت على العقلية العربية فعلياً، وهو ما ينقض ادّعاء المسدي.

بناء على ما سبق نلاحظ أن السببين اللذين عدّهما الناقد وراء رفض البنوية ونبذها في البيئة العربية، هما في حقيقة الأمر وراء استقبالها وتبنيها وانجذاب النقاد إليها، لأنها تقترب في بعض منطلقاتها من واقع الفكر العربي والفلسفة العربية، ولأنها توقظ وتوجّج ما شهدته القرون السالفة من نشاط فكري وعلمي ونقدي ولغوي لم يُكتب له حظ الاستمرارية والتبلور على نحو ناضج.

تناول المسدي البنوية أيضاً من حيث البعد المذهبي أو الإيديولوجي، لتسليط الضوء على كيفية توظيفها إيديولوجياً في بلاد المنشأ وفي البيئة العربية، لكنه في الحقيقة يتعجّل في الحديث عن دور البنوية السياسي والفائدة التي قدّمها في حلبة الصراع الاجتماعي والسياسي في فرنسا في تلك الأثناء، بالرغم من أنه يعترف أن "ظاهرة التوظيف هذه لم تستفحل في زمن كاستفحالها في عصرنا الحاضر ولاسيما منذ أصبحت النظرية الفلسفية مولّداً من مولّدات الصراع المجتمعي، بل ومنذ أصبحت سبباً مباشراً لتغيير نمط السلطة الاجتماعية عموماً"^(٣٥٤).

يقرّ المسدي بذلك دون أن يستقصي مظاهر ذلك التوظيف الذي لحق بالبنوية في الساحة الفرنسية، بل يكفي بالحديث عن أن الفلسفة البنوية قد مثّلت الفلسفة البديلة والمضادة للفلسفات السائدة آنذاك، كالوجودية والماركسية والفلسفات المثالية والمادية، بالرغم من أن كيفية توظيف البنوية إيديولوجياً في فرنسا موضوع يستحق التوقف والإسهاب فيه، لأنها لم تكن نظرية سياسية خالصة، "ولكنّ تأثير البنوية في العديد من المجالات الثقافية لا يقل عن تأثيرها السياسي، فلقد زوّدت البنوية-في بدايتها- اليسار الفرنسي بنظرية شبه سياسية، نظرية لم تتناقض مع التوجه الاشتراكي لهذا اليسار، ولكنها تباعدت به عن التورط المباشر في الماركسية"^(٣٥٥).

ذلك أن البنوية روّجت للبحث عن بنى جمعية لا شعورية تتجاوز الاختلافات الفردية الذاتية، وتؤمن

(٣٥٤) المسدي (١٩٩١)، ص: ٤٩.

(٣٥٥) كرزويل (١٩٩٣)، ص: ٢٠.

بالأصول المشتركة للغة والعلوم الإنسانية جمعاء، وهو ما يخدم سياسة اليسار الفرنسي ويتجاوز القصور الفكري والسياسي الذي خلفته الوجودية والماركسية آنذاك^(٣٥٦).

أما البعد الإيديولوجي للبنوية العربية، فيتناوله المسدي من حيث تباين مواقف النقاد العرب، التي تتأرجح بين الانفتاح على المستجدات الغربية من أجل مواكبة التطور والتقدم العلمي، والتبشير بالبنوية كبديل حاسم لواقع الفكر العربي الراهن^(٣٥٧)، وبين من أدرجها ضمن ثقافة الغزو واعتبرها ممثلة للحادثة، وكل حادثة بدعة^(٣٥٨).

هذه حال أية نظرية نقدية غربية، لها من يؤيدها ممن لا يجد ضيراً في الانفتاح على الغرب، ولها من ينفر منها ويقف موقف العداء تجاهها إيماناً منه بضرورة الحفاظ على الهوية العربية والاكتفاء بالتراث فقط، وهناك من يقف موقفاً معتدلاً، كالمسدي نفسه، الذي ختم حديثه في هذا البعد عن محاسن البنوية وعوامل الإغراء فيها التي تجذب النقاد إليها، وإن كانت لا تخلو، مثلها في ذلك مثل أية نظرية أو مدرسة فكرية، من ثغرات ونواقص يتحتم على ما يأتي بعدها من مدارس ونظريات أن يتلافها ويرممها. لكن هذا التصنيف لا يوضح وظيبتها الإيديولوجية في البيئة العربية، ولا يوضح ما إذا كانت قد خدمت الاتجاه السياسي السائد في الساحة العربية، ولا يتناول آثارها السياسية والاجتماعية، ما يعني أن المسدي قد حاد عن صلب المراد من عنوان البعد الإيديولوجي للبنوية العربية.

ولو أردنا التوسع في هذا الأمر، لوجدنا أن البنوية لم تنتشر في البيئة العربية تلبية لنظام سياسي معين، بقدر ما كان الهدف منها توطيد أركان العلمية والموضوعية في النقد الأدبي فقط، ولا سيما أنها لم تجد إقبالاً أو اهتماماً لدى العلوم والمعارف الأخرى، بمعنى أنها لم تمثل مناخاً فكرياً عربياً حتى يكون لها تأثير سياسي أو اجتماعي عام، بل اقتصر دورها وأثرها على النطاق النقدي.

ينتقل المسدي بعد ذلك إلى محاكمة البنوية من منظور البعد النقدي، لكننا لا نعثر في هذا

(٣٥٦) للاستزادة حول التوظيف الإيديولوجي للبنوية في فرنسا راجع: أبو زيد (١٩٩٥)، ص: ٣- ١٩.

(٣٥٧) يُنظر: المسدي (١٩٩١)، ص: ٥٤- ٥٥.

(٣٥٨) يُنظر: نفسه، ص: ٥٥- ٥٦.

الحيز على استعراض لمضمون المنهج النقدي، ولا تفصيلاً لمكوناته النظرية والتطبيقية، بل مجرد سبر لعلاقة البنوية بالأدب في بعدها النقدي من حيث علاقتها الجينية باللسانيات التي تدرس الظاهرة اللغوية، ثم خوضها هي واللسانيات في الأدب المصوغ من اللغة، وهو ما أتاح الفرصة لظهور علم الأسلوب، ثم السيميائية.

إذ يجد الناقد هنا متسعاً لطرح المبادئ البنوية بلبوس نقدي جديد، إذ يبتدئ بمبدأ موت المؤلف، الذي يسوّغه من خلال العلاقة الثلاثية بين المؤلف والنص والقارئ، معلناً أن ما يمنح الأدب حقّه في الوجود هو القارئ الذي يتلقاه لا المؤلف الذي يُدّعه^(٣٥٩)، ليسوّغ بذلك إهمال البنوية للمؤلف.

وكأنه يحاول أن يدافع عن المبادئ البنوية بتسويغات بعيدة عن روح البنوية، ويحاول أن يجد مخرجاً لتلك الشعارات، لكنه لا يلبث أن يخرج عن الإطار البنوي نفسه، الذي لا يعبأ لا بالمؤلف ولا بالقارئ في الحقيقة، بل يصبّ كلّ اهتمامه على بنية النص الأدبي، والعلاقات النازمة لمكوناتها، وما يؤكد ذلك أن الناقد نفسه قد التفت في موضع لاحق إلى مشكلة المصطلحات في البنوية، ذلك أنها استبدلت لفظة (المقاربة والتناول والمعالجة) بالنقد، ابتغاء الالتزام بروح الموضوعية والتخلص من الرؤية الذاتية^(٣٦٠)، فكيف يدّعي هنا أن البنوية قد سحبت البساط من تحت المؤلف ومنحته للقارئ وللناقد.

إن الناقد يتذبذب بين أن يتمسك بموضوعية البنوية، وبين رؤيته الخاصة التي تؤمن بأهمية دور القارئ في إحياء الأدب ومنحه صفة الأدبية، لذا يرى أن النص الأدبي يختلف باختلاف قرائه، كما تختلف قراءات القارئ الواحد باختلاف الزمن الذي يكرّر فيه فعل القراءة، مما ينجم عن ذلك تعدّد قراءات النص الأدبي الواحد، وتعدّد أحكام القيمة التي تُطلق عليه بناء على تلك القراءات، لكن هذه الرؤية لا تنطلق من البنوية ولا تنطق بلسانها، بل بلسان المسدي.

كما نلمح إعجاب المسدي بالبنوية حين يتحدث عن الأثر الذي خلّفته بعد ظهورها، والتحول الذي طرأ على الدراسات النقدية بسببها، إذ تغيّرت النظرة النقدية إلى الأدب، وأسهمت في ارتقاء مستوى

(٣٥٩) يُنظر: المسدي (١٩٩١)، ص: ٦٣ وما بعد.

(٣٦٠) يُنظر: نفسه، ص: ٧٢.

الناقد حتى أصبح لا يخاطب القارئ العادي بما يقدّمه من نقدٍ عالي المستوى، بل يخاطب ناقدًا محترفًا مثله ليستطيع فهم لغته ومتابعته في تحليلاته.

بناءً على ذلك نلاحظ تفاعل الناقد مع البنوية تفاعلاً بنّاءً وخلاقاً يحيي الحركة النقدية العربية، ويتجاوز عتبة النقل العفوي والساذج إلى نقد الحركة النقدية العالمية والانخراط في مناخها ومحاولة فهمها فهماً متاخماً لمفاصلها وأبعادها وتحولاتها.

في ختام القسم النظري تطرّق المسدي إلى جانب قلّمنا النقّات إليه النقاد العرب، وهو البعد التربوي للبنوية^(٣٦١)، أي تأثير البنوية في تغيير طريقة تعليم اللغات لأبنائها وللاّجانب، والتطورات التي نجمت عنها في شرح النصوص الأدبية في مجال التعليم المدرسي، وكذلك في صياغة المقالات. ما يعني أنه يحاول أن يستقصي كل ما يتعلّق بالبنوية، ليس فقط في مجال النقد الأدبي، بل في جوانب الحياة الأخرى وتطبيقاتها المتنوعة، ليثبت من جديد أنها منهج فكري ونقدي شامل وعام يصلح لمختلف النشاطات الإنسانية والعلمية، وأن ما فيها من عيوب وثغرات لا يحُدّ من جدواها ومن جاذبيتها.

أما القسم الثاني الخاص بالنماذج المقتبسة، فقد قسّمه الناقد إلى ثلاثة فصول، الأول خاصّ بمرحلة التأسيس للبنوية، والثاني خاصّ بمرحلة الاعتراض عليها، والثالث بمرحلة التجاوز. لقد جاءت مادة تلك الفصول على شكل اقتباسات نقدية من مؤلّفات النقاد العرب الذين تناولوا البنوية سواء بالتنظير أم بالتطبيق أم بالترجمة.

يمكننا أن نستشفّ أن هذه الفصول قد أسهمت في بيان النمو الطبيعي للبنوية العربية، فهي لم تحجز لنفسها مكاناً في الساحة النقدية العربية بسهولة أو بسرعة، بل عانت من حالات مدّ وجزر حتى توطّدت أركانها، كما مثّلت هذه الفصول تصنيفاً لمواقف النقاد العرب من البنوية، وكذلك حاولت استتطاق أكبر قدر ممكن من المؤلّفات البنوية، لكن في المقابل نأخذ عليها أنها لم تتضمن تعليقا أو ملاحظة أو استنتاجاً أو قراءة نقدية، وكان الأجدى أن يعقّب المسدي عليها بما يعكس رؤيته النقدية وموقفه من تلك

(٣٦١) يُنظَر: المسدي (١٩٩١)، ص: ٨٥ وما بعد.

الاقتباسات. لذا يمكننا أن نستلهم من طريقة جمع تلك الاقتباسات وترتيبها على النحو الذي وردت فيه بعض الملحوظات، أولها أن تلك الاقتباسات شبه الحرفية، تقتصر على فقرات قصيرة، تعبّر عن غرض الناقد من إيرادها في هذا السياق، لكنها لا تعبّر بالضرورة عن روح الكتب المأخوذة منها، لأنها مجتزأة ومقتطعة منها بحيث لا تستطيع أن تُجمل مضمون الكتب ورؤيتها وتوجهها، فمثلاً الاقتباس الأول المعنون بـ (العقلانية البنوية)^(٣٦٢) والمقتبس من كتاب (مشكلة البنية) لـ زكريا إبراهيم، نجده ينطق بحماس للبنوية وبإعجاب بها وبشهرتها، فيظنُّ القارئ أن الكتاب برمته يتبنّى هذا الموقف المؤيّد والمتحمّس، لكن العودة إلى الكتاب ومطالعة كاملاً تكشف لنا أن المؤلّف يقف على الحياد منذ العتبة الافتتاحية للكتاب حين يطرح آراء مؤيدة وأخرى معارضة للبنوية^(٣٦٣)، إذ نجده يستعرض ما لاقته من شهرة وشيوع، ويعرّف بالعلوم الإنسانية والمجالات المعرفية المختلفة التي تبنتها، كما يتطرّق إلى العيوب والنّهم التي وُجّهت لروّادها^(٣٦٤)، محاولاً من خلال ذلك التعريف بإيجابيات البنوية وسلبياتها، وترك حرية اختيار الموقف المناسب للقارئ. من هنا نجد أن الاكتفاء باقتباس نصّ معيّن معزول عن السياق الكلي للكتاب المأخوذ منه لا يعبّر تعبيراً صادقاً عن مضمون الكتاب ولا عن رؤية مؤلّفه النقدية.

يقودنا ذلك إلى القول: إنه من الأجدى لو قدّم الناقد قراءة نقدية شاملة لكل كتاب على حدة بدل انتزاع فقرات من هنا وهناك، ولا سيما أنه يخالف مبدأ بنويّاً أساسياً، ألا وهو مراعاة السياق الذي يمنح العناصر دلالتها ووظيفتها وأهميتها.

نلاحظ أيضاً أن الناقد قد راعى المساواة الكمية بين الاقتباسات التي اختارها، إذ تقاربت نسبة المؤلفات التي أسست للبنوية مع تلك التي اعترضت عليها ومع تلك التي تجاوزتها، ما يؤهم القارئ بتوازن مواقف النقاد العرب تجاهها، لكن الحقيقة غير ذلك، لأننا لو أمعنا النظر قليلاً لوضعنا المؤلفات التأسيسية في جانب، والمؤلفات التي اعترضت عليها وتجاوزتها في الجانب المقابل، لأن الاعتراض والتجاوز كليهما

(٣٦٢) يُنظر: المسدي (١٩٩١)، ص: ١٠٢.

(٣٦٣) يُنظر: إبراهيم (١٩٩٠)، ص: ٦-٥.

(٣٦٤) للمزيد يُنظر: المبحث الثاني من هذا الفصل الذي تناولنا فيه كتاب مشكلة البنية لـ زكريا إبراهيم بالتفصيل.

يصنّان في مصبٍ واحد، هو تسليط الضوء على عيوب البنيوية ونواقصها وثغراتها، ما يجعلنا نستنتج أن المؤلّفات العربية التي وقفت في وجه البنيوية وحدّت من انتشارها هي ضعف تلك التي تبنتها وطبّقتها، وإذا ذهبنا أبعد من ذلك وجدنا أنه حتى المؤلّفات التي تعدّ تأسيسية قد حملت في طياتها، سواء بقصد أم بغير قصد، اعترافات بقصور البنيوية، يمكننا أن نذكر على سبيل المثال، كتاب (جدلية الخفاء والتجلي) لكمال أبو ديب الذي وضعه المسدي ضمن فصل التأسيس، فهو رغم شدة إيمانه بالبنوية واعتباره إياها "ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها أن نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه"^(٣٦٥)، قد شعر حين وصل إلى تطبيقها بقصورها، مما اضطره إلى تطعيم نقده البنيوي بالاتجاه النفسي عند كلّ من: (كارولان سبيرجن (Caroline Spurgeon)^(٣٦٦) ومود بودكن (Maud Bodkin)^(٣٦٧)، كما كان يشفع تحليلاته البنيوية الشكلية بقراءات تأويلية تربط النصوص الأدبية بمؤلّفيها وبظروف عصرها^(٣٦٩)، ما يُثبت أنه كان على دراية بأن البنيوية تعجز عن الإحاطة بكل مفاصل النص الأدبي وعناصره ودقائقه وعن تقديم قراءة نقدية وتأويلية شاملة.

بناء على ذلك نلاحظ انخفاض رصيد البنيوية الشكلية في النقد العربي حتى عند معجبيها، وغلبة المؤلّفات التي تناولتها بالنقد والجد والرفض.

كما نلاحظ أن النقاد العرب كانوا على وعي بخصوصية المنهج البنيوي وإشكاليته منذ بداية تلقيه، وأدركوا نقاط قوته وضعفه، لكن ذلك لم يحلّ دون الاندفاع نحوه والإفادة منه وتعريف القارئ العربي به. تجدر الإشارة أيضاً إلى أنه كما تطرّق النقاد الذين مثّلوا مرحلة التأسيس إلى نقاط ضعف البنيوية، كذلك اعترف النقاد الذين مثّلوا فريق الاعتراض اعترافاً بفضل البنيوية وبتمكّنها من فكّ اسرار

(٣٦٥) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٧.

(٣٦٦) كارولان سبيرجن (١٨٦٩-١٩٤٢): ناقدة أدبية إنجليزية، كانت أول امرأة تحصل على كرسي في جامعة لندن، والثالثة في بريطانيا عامة، شاركت في تأسيس الاتحاد الدولي للنساء الجامعيات مع فيرجينيا جيلدر سليف، اهتمت بدراسة أدب ويليام شكسبير وجيفري تشوسر، وقدمت تحليلاً مبتكراً للصور الشعرية عند شكسبير.

(٣٦٧) مود بودكن (١٨٧٥-١٩٦٧): ناقدة أدبية وباحثة إنجليزية، طبّقت الدراسات النفسية لدى كارل يونغ على الأدب، من أشهر مؤلفاتها: "الأنماط البدائية في الشعر: الدراسات النفسية للخيال"، كما اهتمت بدراسة الصور في النصوص الشعرية والدينية والفلسفية.

(٣٦٨) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٠.

(٣٦٩) يُنظر على سبيل المثال: نفسه، ص: ٢٤.

النص الأدبي واستكشافها لبنيته على نحو لم يسبقها إليه منهج أو نظرية نقدية سابقة^(٣٧٠).

إن تداخل مواقف النقاد واختلاط آرائهم، يجعل اتخاذ موقف بالتبني أو بالرفض أمراً محرّجاً، نتيجة طبيعة البنيوية المحيرة، ففيها ما يجذب بقدر ما فيها ما يجعلك تُحجم عنها وتبحث عن غيرها، لذا نرى في موقف المسدي المعتدل خياراً حكيماً ينجم عن سعة اطلاع ومحاكاة منطقية ونقد خلّاق.

يمكننا أيضاً أن نتوقف بالتفصيل عند كلّ فصل على حدة، لنرى ما الذي تنطق به تلك الاقتباسات التي اقتطعها الناقد من سياقها الأصلي وأقحمها في سياق جديد، حتى يبني بها تنظيراً جديداً عبر أصوات عدة وأقلام أخرى. أما الفصل الأول (التأسيس) فيستجمع ما له علاقة بالسياق الفلسفي والفكري الذي نشأت فيه البنيوية، فمعظم النصوص تعقد مقارنة بينها وبين كلّ من الفلسفات التجريبية والمثالية والمادية، ثم الفرق بينها وبين كلّ من الدراسة التاريخية، وعلم النفس التحليلي، وعلاقتها بالنقد الجديد والشكلانية الروسية، ما يدلّنا على أن المسدي قد اجتهد في بيان موقع البنيوية وعلاقتها بالفلسفات والاتجاهات النقدية التي تقترب منها أو تناقضها على حدّ سواء كما قدّمته المؤلفات العربية.

لقد جاء ترتيب الاقتباسات في هذا الفصل على نحوٍ يحيط بكل المحاور التي تناولها النقاد العرب حول البنيوية، حيث تمّ اختيار النصوص التي تقدّم تعريفات عدة للبنيوية، وتلك التي تلقي الضوء على أهم مبادئها مثل الوظيفة الخلفية للوحدات^(٣٧١)، وتلك التي تذكر سماتها وميزاتها التي تفرّدت بها عن غيرها، مثل سمة العقلانية^(٣٧٢)، وتفوقها على الفلسفة^(٣٧٣)، ونجاحها في فكّ أسرار النص الأدبي واستكشاف بنيانه الفني^(٣٧٤)، وهذا يُغري القارئ بأن يُقبل عليها ويتبنّاها.

مما يلفت الانتباه أيضاً أن الناقد لم يراع في ترتيب النصوص لا توالي زمن صدور الكتب التي اقتُبست منها، ولا التسلسل المنطقي الذي يعرض المادة النظرية عرضاً متدرّجاً انطلاقاً من الاتجاهات

(٣٧٠) انظر على سبيل المثال : المسدي (١٩٩١)، ص: ١٥٢ - ١٦٠ - ١٦٣ - ١٦٨ - ١٧٦.

(٣٧١) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٨ وما بعد.

(٣٧٢) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٢.

(٣٧٣) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٥.

(٣٧٤) يُنظر: نفسه، ص: ١٤٠ وما بعد.

التي مهّدت لظهورها، ثم نشوئها، ثم موقعها من الفلسفات المعاصرة، ثم موقف النقد العربي منها، بل جاءت عشوائية.

أما الفصل الثاني (الاعتراض)، فيمكننا أن نستشف بعض الملحوظات التي اهتدينا إليها بعد القراءة، ذلك أن القاسم المشترك بينها هو فضح عيوب البنيوية المنهجية، وكشف أسباب عدم كفايتها في تأسيس نقد ينفذ إلى أعماق النص الأدبي، وأهمها المغالاة في الاتجاه الشكلي وقطع النص الأدبي عن تاريخه ومجتمعه^(٣٧٥)، وإنكار دور الإنسان وفاعليته^(٣٧٦)، والتجرد من ثقل التاريخ وسطوة تحولاته، بالإضافة إلى إجراءاتها التي تحنط الأدب وتجمّد روح الحياة فيه، إذ يبدو ذلك جلياً من خلال استخدام النعوت الآتية: (حدود المنهج البنيوي، قصور البنيوية الشكلانية، مغريات البنيوية، البنيوية واختزال الظواهر، نقد نموذج بروب)، إذ تعبر تلك الألفاظ عن أشكال قصورها ومغرياتها الواهية.

لم يكتفِ المسدي بمجرد عرض الاعتراضات، بل تجاوز ذلك إلى الاستعانة باقتباسات تنتبأ بقصر عمر البنيوية واقترب زوالها^(٣٧٧)، شأنها في ذلك شأن النظريات والفلسفات الأخرى التي ظهرت خلال القرن العشرين وسرعان ما خبا بريقها، فقد رأى بعض النقاد أن البنيوية لا تملك ما يخلّدها أو يقدّمها على غيرها من النظريات، بخلاف ما ادّعى بعض مؤيديها العرب، وعلى رأسهم كمال أبو ديب.

إن الناقد، وإن كان هدفه استقصاء مواقف النقاد العرب من البنيوية، فقد حقّق هدفاً آخر من استعراضه للآراء المؤيدة والأخرى المعارضة، هو بيان حقيقة البنيوية بجلاء من خلال طرح الآراء المتناقضة، ذلك أن الجدل المنطقي يقتضي الإتيان بالرأي ونقيضه، ثم الاستدلال على كلّ منهما بالأدلة الدامغة والبراهين، ليصل أخيراً إلى استخلاص النتيجة الصحيحة بموضوعية بعيداً عن الانحياز الشخصي أو الأحكام العفوية.

لكن نأخذ عليه أنه ختم فصل الاعتراض باقتباس حول التفكيكية (Deconstruction)^(٣٧٨) التي

(٣٧٥) يُنظر: المسدي (١٩٩١)، ص: ١٤٨ - ١٥٣ - ١٦٩ - ١٩٠.

(٣٧٦) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٦ - ١٧٠ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢.

(٣٧٧) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٢.

(٣٧٨) يُنظر: نفسه، ص: ١٩١.

نادى بها جاك دريدا (Jacques Derrida)^(٣٧٩)، والتي تُعدُّ من نظريات ما بعد البنوية، لذا كان

الأدق إدراج هذا الاقتباس ضمن الفصل الثالث الخاص بالتجاوز.

ننتقل إلى الفصل الثالث (التجاوز)، لنلمح أن نقطة التلاقي بين نصوصه هي مناقشة ثنائية البنية والتاريخ، وثنائية الدراسة الآنية والدراسة التعااقبية، إذ تُجمع تلك النصوص على أن السبب الجوهرى والرئيس وراء ضعف البنوية وهشاشتها هو تناقضها مع التاريخ وتجاهلها فاعليته، لذا تنوّعت العناوين التي دارت حول المضمون نفسه كالاتي: (البنوية وقوانين الفكر المادي، البنوية والتاريخ، البعد التاريخي في مفهوم البناء، إشكال الممارسة النقدية).

نلمح في تلك العناوين مدى تلاحم مفهومي البنية والتاريخ بالرغم من عناد البنيويين، ولا سيما في البدايات، وإنكارهم ذلك التلاحم وزعمهم إمكانية الفصل بينهما، لكن الدراسات التطبيقية أثبتت عمق تلك الرؤية^(٣٨٠)، مما حدا بالناقد إلى طرح البديل من خلال الاستشهاد بالنصوص التي رأت في البنوية التوليدية بديلاً شافياً^(٣٨١)، لأنها تعترف بالعلاقة الطبيعية بين البنية والتاريخ وتدرسهما معاً، مما يجعل تطبيقها ناجعاً في فهم النص الأدبي وترويضه واستنطاقه.

كما أورد الناقد اقتباساً حول السيميائية السردية التي اقترحها غريماس^(٣٨٢)، باعتبارها أنضج من البنوية وأكثر استيفاء ومرونة، وكأن الناقد ينظر إلى النصف المألّف من كأس البنوية، ثم إلى النصف الفارغ، ليتجاوزه إلى اقتراح ما يُمكنه أن يملأ ذلك الفراغ من مناهج نقدية ملائمة.

في الختام يمكننا أن نُجمل الملحوظات التي خرجنا بها من قراءة كتاب "قضية البنوية- دراسة ونماذج" على النحو الآتي:

إن تجربة المسدي النقدية على قدر من الأهمية والنضج، لأنها اختلفت عن طريقة النقاد العرب

(٣٧٩) جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤): فيلسوف وناقد أدبي فرنسي، نادى بفلسفة التفكيك التي تحدف إلى نقد الفلسفة الأوروبية التقليدية وقراءة التراث الفلسفي الغربي من خلال تفكيك مسلّماته وقراءتها من جديد، من مؤلفاته: "في علم الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف".

(٣٨٠) يُنظر: المسدي (١٩٩١)، ص: ١٩٩-٢٠٤-٢٢٣.

(٣٨١) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠٦.

(٣٨٢) يُنظر: نفسه، ص: ٢٢٤.

في التنظير للبنوية، إذ لم يُخض في معمارها النظري ومفاهيمها وإجراءاتها التطبيقية، بل ابتغى تقديم رؤيته النقدية الخاصة لكيفية نشوئها وشيوعها في بلادها، ثم بيان موقعها بين النظريات والفلسفات السابقة والمعاصرة لها، وكيفية تأثيرها في العلوم الرياضية والإنسانية دون أن يفصل الحديث فيها بصفتها منهجاً نقدياً للأدب. كما قدّم ما هو أهم من ذلك حين استعرض كلّ وجوهها وأبعادها التكوينية والمنهجية والفلسفية والنقدية والإيديولوجية والمعرفية والتربوية، مما يساعد القارئ العربي على مقارنة البنوية بأبعادها المختلفة.

كما يُحسب للمسديّ أنه التفت إلى مراعاة استقبال البنوية ضمن الوسط الثقافي العربي، وما يترتب عن ذلك من تقصي أوجه الاقتراب وأوجه الافتراق بينهما، حيث ادّعى أن نقاط التناقض بينهما هي الغالبة، لكننا لم نوافقه الرأي، ووجدنا أن هناك نقاط الالتقاء أكثر.

صحيح أن الناقد قد خصّص حيزاً للمؤلفات العربية التي تناولت البنوية، وعرّف القارئ العربي بها وبمواقف أصحابها من البنوية، إلا أنه اكتفى بالاقتراب منها وجمعها في سياق واحد دون أن يشفعها بقراءة نقدية تعبر عن وجهة نظره ورؤيته، لكن يمكن أن نعدّ مجرد اختيارها تعبيراً غير مباشر عن وجهة نظره التي تقول بضرورة الأخذ بإجراءات البنوية الشكلية، وتطعيمها بنظيرتها التوليدية والسميائية، وهو بذلك يشارك النقاد العرب الآخرين الذين روجوا للبنوية التوليدية أمثال يميني العيد، وجمال شحيد، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وآخرين.

لكنه، وإن دعا إلى تطعيمها بمناهج أخرى، فقد وقف موقفاً معتدلاً منها، معترفاً بإيجابياتها وسلبياتها معاً.

في المجمل جاء استقبال المسديّ للبنوية الشكلية استقبالاً بنّاء وخلاقاً، لأنه لم يكتف بمجرد النقل والترجمة الحياد، بل خاض جدالاً حول إيجابياتها وسلبياتها، وقارن بين مبادئها وبين العقلية العربية التي استقبلتها، وصنّف النقاد العرب حسب مواقفهم منها، ما يعني أنه قدّم نقداً مزدوجاً للبنوية الغربية أولاً، وللبنوية العربية كما جاءت في المؤلفات العربية ثانياً.

في ختام هذا الفصل الذي عقدناه لقراءة ثلاثة كتب تنظيرية، يمكننا أن نُجمل الملحوظات التي

خرجنا بها كالآتي:

١- لم يحظَ المستوى التنظيري باهتمام النقاد العرب مثلما حظي المستوى التطبيقي بذلك، إذ لم نعرِ إلا على قلة قليلة من الكتب التي اختصت بالتنظير المفصل حول البنوية الشكلية.

٢- كان للنقاد والمؤلفين المصريين النصيب الأكبر في تأليف المؤلفات النظرية، لما لمصر من دور ريادي في تحقيق نهضة النقد العربي منذ أوائل القرن العشرين، وكأنهم يحملون على عاتقهم مسؤولية تلقيح النقد والفكر العربي بالنظريات والاتجاهات الغربية التي أثبتت جدواها وحققت انتشاراً عالمياً.

٣- لم تلق البنوية الشكلية إقبالاً واهتماماً في البيئة العربية إلا في مجال النقد الأدبي، إذ لم تُقبل عليها العلوم الإنسانية المختلفة، مثلما أُقبلت عليها في أوروبا حين أصبحت موضحة فكرية عامة، باستثناء مساهمة بعض الاختصاصات بالتنظير لها، كما وجدنا لدى زكريا إبراهيم في مجال الفلسفة، وأحمد أبو زيد في مجال علم الاجتماع.

٤- قدّم النقاد الذين توقّفنا عندهم تنظيراً شاملاً حول نشأة البنوية وروادها وسماتها وعيوبها وشهرتها، كما أحاطوا بالمنظومة النظرية والإجراءات التطبيقية التي جاءت بها البنوية، مما يسمح للقارئ العربي بفهمها وتبنيها والإفادة منها.

٥- تنوّعت المادة النظرية التي قدّمها كل ناقد، إذ نجد صلاح فضل قد اختصّ بالبنوية الشكلية في مجال النقد الأدبي حصراً، وإن كان قد عرّج بلمحة عامة على تجليات البنوية في المجالات المعرفية الأخرى، أما زكريا إبراهيم فقد استعرض البنوية بأنواعها: اللغوية والأنثروبولوجية والثقافية والنفسية والماركسية، أما عبد السلام المسدي فقد أعرض عن استعراض صلب المنهج البنوي ومعماره النظري، واتجه إلى تقديم رؤيته النقدية لنشأة البنوية وموقعها بين نظريات عصرها والفلسفات النقيضة وآثارها وأبعادها المختلفة، ثم مقارنة البنوية العربية. مما يعني أن المادة النظرية لم تكن على مستوى واحد، ولا انطلاقاً من رؤية واحدة، ولا مكررة للمضمون نفسه.

٦-أما بالنسبة إلى موقف هؤلاء النقاد من البنويّة الشكليّة، فقد اختاروا جميعاً موقف الاعتدال والتوسط، فلم يتحمّسوا لها كل الحماس لما وجدوه فيها من عيوب وثغرات وقصور، كما أرشدوا القارئ إلى ضرورة تطعيم البنويّة الشكليّة بغيرها من المناهج الأخرى، فقد فضّل كلّ من فضل والمسديّ البنويّة التوليدية وسيميائية غريماس، أما إبراهيم فقد اكتفى باستعراض مواطن ضعفها والتّهم التي وُجّهت إليها دون أن يقترح البديل.

٧-ظهرت لدى معظمهم مشكلة استخدام المصطلح، فما هو فضل تارة يستخدم مصطلحات خاصة به وغير شائعة في النقد العربي، وتارة أخرى يعبر عن المفهوم الواحد بتسميات عدة، وما هو إبراهيم يختار المصطلح الأجنبي إلى جانب معناه باللغة العربية.

٨-عكست عناوين الكتب التي قرأناها حيرة النقاد أمام طبيعة البنويّة، وتتصلهم من تحديد هويتها، إذ نجدهم انتقوا ألفاظاً عامة وموارية، ففضل اختار صفة النظرية للبنويّة ثم ناقض نفسه في متن الكتاب، وإبراهيم عدّها مشكلة تحتاج إلى حلّ، والمسديّ رأى فيها قضية يُتّارَع عليها وتحتاج إلى الإقرار فيها وأطلق عليها صفات كثيرة. مما يعني أنهم تركوا المجال مفتوحاً أمام القارئ كي يستنتج كنه البنويّة وصفتها العلمية.

٩-جمع كلّ من فضل والمسديّ بين التنظير للبنويّة وبين نقد المؤلّفات العربية التي تناولتها، ما يعني أنهما حاولا الموازنة بين المنهج الغربي وكيفية تلقيه في البيئة العربية.

١٠-أخيراً يمكن القول: إن قراءة تلك المؤلّفات تساعدنا في رسم صورة عامة عن واقع النقد البنوي على الصعيد النظري، فهذه الكتب قد أقبلت على البنويّة الشكليّة، ولو شاب إقبالها بعض الحذر والتوجس مما يعتري البنويّة من إغراق في التحليل الشكلي، وتهميش للتاريخ وللإنسان. لذا كان من الطبيعي أن يكون هناك ميل إلى البنويّة التوليدية التي تجاوزت قصور مثيلتها الشكليّة، وجمعت بين التحليل الشكلي والتأويل، لتكون النظرة النقدية الغالبة عربياً هي أن البنويّة الشكليّة مهمة وضرورية في تحليل بنية النص الأدبي، لكنها ليست كافية وحدها.

الفصل الثاني

تطبيق البنوية الشكّلية في المشرق العربيّ

تستدرج ملكة النقد الناقد إلى أعتاب النص الأدبي، فيجد نفسه تائهاً في جوف غموض يغريه بأن يبدأ مغامرة قراءة المستور، ومطاردة المعاني الخفية، ومحاوره العلامات المُنقّلة بالدلالات التي تأتي أن تُسلم نفسها لأول قراءة عابرة، وما إن يستبدّ حسُّ النقد بصاحبه، حتى ينتفض باحثاً عن منهج يستعين به على قراءة النص الأدبي قراءة محكمة ومنهجية.

هذا ما جعل نقادنا العرب المعاصرين، الذين سُمّوا من جمود النقد العربي القديم، الذي وقف عاجزاً أمام النصوص الأدبية المعاصرة، يتبنّون النظريات النقدية الغربية ويتناولونها ترجمة وتنظيراً وتطبيقاً، فكانت البنيوية على رأس تلك النظريات التي حظيت في النقد العربي الحديث بنصيب كبير، إذ وجد فيها الناقد العربي منهجاً ذا خطوات واضحة وصارمة تصلح لتحليل النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها وأنواعها، وتمكّن من استكشاف أسرار الكتابة الفنية والنفاد إلى هيكلها البنائي.

من هنا وجدنا أنه من الضروري تسليط الضوء على النقد العربي البنيوي، ومعاينة بعض الأعمال النقدية العربية التي تبنت البنيوية، حتى نختبر حضور البنيوية وفعاليتها والامتيازات التي منحتها للنقاد. سنتوقف في هذا الفصل مع ثلاثة نقاد من المشرق العربي. لكن لا بد من الإشارة إلى أن اختيارنا لهؤلاء النقاد لا يعني تفضيلهم وتمييزهم عن غيرهم من نقاد المشرق، وإن كنّا نؤمن بنضج تجربتهم النقدية وعمق تخصّصهم بالبنيوية، وإنما يعود ذلك إلى ضيق المقام الذي لا يسعنا بإمكانية استعراض جميع الأعمال النقدية والتعريج على أهميتها، مما اضطرنا إلى الاكتفاء بثلاثة فقط كعينة تمثّل واقع النقد البنيوي في المشرق العربي، وهذه الأعمال هي:

أولاً: جدلية الخفاء والتجلي _ دراسات بنيوية في الشعر، لكمال أبو ديب.

ثانياً: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ليمنى العيد.

ثالثاً: النثر العربي القديم - بحث في البنية السردية، لعبدالله إبراهيم.

سنحاول من خلال قراءة هذه الأعمال ومناقشتها الإجابة عن التساؤلات التي سبق طرحها في مقدّمة هذا البحث، ويمكن التذكير بفحواها فيما يأتي:

- ١- هل وجد النقاد العرب المعاصرون ضالّتهم في منهج البنوية الشكلية؟.
- ٢- هل حققت البنوية الشكلية نجاحاً في قراءة الأعمال الأدبية العربية واستتطاق خفاياها، أم أثبتت عجزها وقصورها عن الإحاطة بكل ما يتعلّق بالنص الأدبي؟.
- ٣- كيف كان تلقّي النقاد للبنوية الشكلية في النقد العربي؛ أهو تلقّي فاعلٍ وإيجابيٍّ، أم تلقّي آليٍّ وجامد يلتزم بمجرّد النقل الموضوعي الذي يخلو من تدخلات الناقد وآرائه الذاتية ونظرته النقدية الخاصة؟.
- ٤- هل انتهجوا البنوية في تحليل نصوص أدبية حديثة أم تراثية، عربية أم أجنبية، شعرية أم نثرية؟.
- ٥- هل أخلصوا للبنوية الشكلية في قراءاتهم النقدية، أم طعموها بمناهج نقدية أخرى تتّمّ نقصها ونقاط ضعفها؟.

المبحث الأول: قراءة في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنوية في الشعر"

لكمال أبو ديب.

ارتبط اسم الناقد كمال أبو ديب بالبنوية، لأنه من أوائل النقاد العرب الذين اطلعوا على أعمال البنويين الأوربيين، وتأثروا بأفكارهم وإنجازاتهم، فقد عكف على تحليل الشعر العربي القديم والحديث من منظور المنهج البنوي، لإيمانه العميق بضرورة زحزحة النقد العربي التقليدي من الصدارة، وإحلال المنهج البنوي بديلاً عنه، فتوالت دراساته النقدية التي عرّفت بهذا المنهج وبخطواته التطبيقية^(٣٨٣).

تختص هذه الدراسة بقراءة كتاب (جدلية الخفاء والتجلي) دون غيره، لما ألفينا فيه من تنوع في النصوص المدروسة، ما بين نصوص شعرية ونثرية، تراثية وحديثة، وعربية وأجنبية، إذ تُمكن كثرة هذه النصوص المدروسة وتنوعها من تبيان كيفية تمثّل الناقد للمنهج البنوي، وتُبرز خصوصيته في التحليل النقدي. لذلك ستمحور هذه القراءة حول أبرز المقولات النقدية التي جاء بها الناقد أبو ديب، والبدائية بمناقشة عنوان الكتاب، إذ لابدّ في مستهلّ دراستنا أن نناقش عنوان الكتاب، الذي يمثل أول عتبة تستقبل القارئ.

يتألف العنوان من ثلاث علامات متلاحمة تمثّل النواة التي ينتشر منها متن الكتاب، ذلك أن لفظة "جدلية" تعود إلى " (جدل) الجيم والذال واللام أصل واحد، وهو من باب استحكام الشيء في استرسال يكون فيه، وامتداد الخصومة ومراجعة الكلام..."^(٣٨٤).

ما يعني أن /جدل/ تشعّ بدلالات الخصومة والتقابل بين طرفين متناقضين، وتبادل الكلام مما يخلق علاقة واتصالاً بينهما، وفهم معناها الدقيق لا بد من تتبع العلامتين الأخريين: (الخفاء) و(التجلي)، إذ

^(٣٨٣) له كتب عدة نذكر منها:

- جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنوية في الشعر، والرؤى المقنعة - نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، وفي الشعرية.

^(٣٨٤) ابن فارس (٢٠٠٢)، ج: ١، ص: ٤٣٣.

نجد الناقد -حسب التحليل البنيوي- يبني كتابه على ثنائية ضدية جوهريّة هي الخفاء/التجلي، أي الخفاء الذي تتضوي تحت رايته البنية الكامنة العميقة، والتجلي الذي تتضوي تحت رايته البنية الظاهرة السطحية، تتعدّد بين هذين الطرفين علاقة تضاد تجعل الناقد يحاور النصوص المنتقاة متأرجحاً بين هاتين البنيتين، ليقبض على الدلالات التي يولّدها الجدل الدائر بينهما، مما يجعل القراءة لعبة مكاشفة ممتعة.

تمثّل هذه الثنائية، إذن، البؤرة التي يتفجّر منها التحليل البنيوي على مساحة الكتاب، ولا سيما أنها تطالع القارئ في غير موضع من الكتاب، مما يُثبت جوهريتها وطغيانها^(٣٨٥).

يتمّ العنوان الرئيس عنواناً فرعياً تعريفياً وتوضيحياً هو: (دراسات بنيوية في الشعر)، ليحدّد للقارئ المنهج المتبني في تحليل الشعر، لكنه أطلق لفظ الشعر بالرغم من أنه لم يقصر دراساته على الشعر فقط، بل تناول النثر أيضاً، لكن الحظ الأوفر من الدراسة للشعر. من هنا يدرك القارئ منذ مستهل الكتاب ما ينتظره من مضمون ومن منهج.

نكمل قراءتنا لمتن الكتاب، حيث نجد انشغال الناقد بتعريف القارئ العربي بالبنوية، وإثارة حماسه إزاء حدائتها وقوة تأثيرها والإمكانات التي توفرها لمتبنيها في مختلف مجالات الحياة وميادين العلم، مطلقاً صفات تمجيدية وترغيبية أكثر منها تنظيرية تشرح الأساس النظري والمفاهيمي والاصطلاحي للبنوية، حيث يقول في تعريفها:

"ليست البنوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تشوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه"^(٣٨٦).

^(٣٨٥) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، الصفحات: ٨ - ١٥ - ٢٣٢ - ٢٣٤.

^(٣٨٦) نفسه، ص: ٧.

إن هذا التعريف الرئان للبنوية على لسان ناقد عربي، يصور مدى حماسه للبنوية، ومدى انبهاره بها وإصراره على ضرورة تبنيها طريقة ومنهجاً ليس في تحليل النصوص الأدبية فحسب، وإنما في فهم العالم المحيط بالإنسان وظواهره عامة.

ثم يذهب أبو ديب إلى حد وصف البنوية بأنها ثورة جذرية للفكر ولعلاقته بالعالم، جاعلاً منها منهجاً شاملاً وأداة تمكّن الفكر من فهم الظواهر الكونية بطريقة جديدة ومختلفة، وأنها ثالث حركة في تاريخ الفكر الحديث، مما يثبت شدة إعجاب الناقد بالبنوية ومبالغته في الإشادة بها وبقدرتها على تغيير الفكر العربي الذي سئم من أدواته التقليدية في فهم الشعر والثقافة والعالم المحيط. وهناك ملحوظة أخرى مفادها أن ما يشغل بال الناقد ليس فهم الشعر العربي وتحليله فقط، بقدر ما يسعى إلى إشعال ثورة عارمة في وجه الثقافة العربية التقليدية، وخلق روح وفكر جديدين لدى الإنسان العربي، لذا جاءت كلماته عابقة برائحة التجديد وشحن الهمم لتغيير الواقع العربي من خلال تغيير الفكر وتطوير أدواته، وذلك كله _ حسب رأيه _ بتبني المنهج البنوي.

لكن السؤال: ألا تُعدّ صياغة مثل هذه العبارات من المغالاة والإغراء بالإقبال على هذا المنهج، منذ مقدمة الكتاب، تجاوزاً لموضوعية النقد ووقوعاً في شرك الذاتية والانفعال؟!

بالرغم من ذلك كله لم يقدم أبو ديب مهاداً نظرياً، معللاً ذلك بضخامة المهاد النظري للمنهج وتعدد مصادره ورؤاه. لكن لما كان أبو أديب من أوائل المبتشرين بالبنوية في الوطن العربي، فمن الأحرى به أن يجمع بين التنظير والتطبيق معاً من أجل تمكين الخلفية المعرفية النقدية للقارئ العربي، وإمداده بأساس نظري رصين يحقّزه على تبني المنهج في دراساته النقدية عن كفاية معرفية وخبرة عملية. من اللافت للنظر أن كمال أبو ديب، بالرغم من شدة إعجابه بالبنوية، إلا أنه يجاهر بإعجابه بالتراث القديم الممثل أحسن تمثيل بعبد القاهر الجرجاني^(٣٨٧)، في كتابيه: (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)،

(٣٨٧) هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (٤٠٠ - ٤٧١ هـ)، نحوي ومتكلم فارسي الأصل، ترك آثاراً مهمة في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن،

وقد حاول التوفيق بين الأسس النظرية للبنوية الغربية، وبين الأفكار التي اقترحها الجرجاني في كتابيه أثناء تحليل الآيات القرآنية والشعر العربي، واستخلص من هذا التوفيق أن نقد الجرجاني قَدَمَ البذور التي نمت منها البنوية فيما بعد، ما يعني أن موقفه توفيق بين القديم والجديد، بين الإنجاز الغربي والإنجاز العربي. لكن الحقيقة أنه لا يصح أن يربط بين تلك الشذرات النقدية التي اقترحها الجرجاني في القرن الرابع الهجري التي لم يُكْتَبَ لها أن تُستكمل على يد اللاحقين وتتنظم في نظرية متكاملة ومحددة، وبين النظرية البنوية الحديثة التي شارك مؤسسوها جميعاً في إرساء أسسها وتوضيح مفاهيمها ومصطلحاتها حتى خرجت إلى المتلقي نظرية متكاملة واضحة المعالم ومستقلة عن سواها.

لم يخف أبو ديب نزعتَه التأصيلية في وصفه المبالغ به للجرجاني، إذ أطلق عليه صفات: الناقد المبدع والفدّ والمؤسس العربي للبنوية^(٣٨٨)، وغير ذلك من الصفات التي تتغنى بجهوده وبما قدمه إلى التراث العربي، في المقابل ذمّ النقاد العرب المعاصرين الذين يعوزهم حسُّ الإبداع والخلق والتميز^(٣٨٩)، وردّاً على عجزهم يدّعي أن كتابه -قيد الدراسة- يؤسس منهجاً نظرياً ويطوّره، لكن هذا الادعاء فيه غلو، لأن البنوية التي يتبناها أبو ديب في هذا الكتاب المؤلّف سنة ١٩٧٩ ليست حديثة الولادة، فهي قد ظهرت في ستينيات القرن العشرين، ثم ما لبثت أن غربت شمسها وانتهى عصرها في أواخر الستينيات -كما ذكرنا سابقاً- أي حتى قبل أن يعرفها العرب، فكيف له أن يدّعي تأسيسها والحال كذلك؟!

إن كنا لا نعترف لـ (أبو ديب) بحق تأسيس البنوية، فإننا نعتز بفضله في تعريف القارئ العربي بها، من خلال كتبه الكثيرة التي أخذت بيد القارئ العربي إلى إنجازات النقد الغربي الناجعة في قراءة النصوص الأدبية العربية قراءة مثمرة تغني أدوات الناقد العربي، وتفتح ناظريه على جوانب خفية لم يعتد على معالجتها بعد.

القرآن، نذكر منها كتاب "الإيضاح في النحو"، وكتاب "الجمال"، و"إعجاز القرآن"، و"الرسالة الشافية في الإعجاز"، و"دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة".

^(٣٨٨) ينظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ١٩- ٢٢.

^(٣٨٩) ينظر: نفسه، ص: ٢٠.

بأشّر الناقد بعد تلك المقدّمة الحماسية بالتطبيق النقدي، فوقف عند عنصر مهم بالنسبة إلى البنيويين، وهو الصورة الشعريّة ذلك أن "القصيدّة الشعريّة هنا ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنّما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي. إنّ القصيدّة الشعريّة هي كيمياء الفعل التي تحدّث عنها رامبو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعماليّة للغة" (٣٩٠). هما يعني أن القصيدّة لا تكون كذلك إلا إذا حطّمت القلب المألوف من الكلام، وسبكت في قالب جديد غريب، لذلك استهلّ أبو ديب دراسته النقدية بدراسة مستوى الصورة، لكن الغريب في الأمر أنه لم ينظر إليها من منظور البنيويين، وإنّما انتهج منهجاً خاصاً به يراعي مستويين فيها هما: المستوى الدلالي والمستوى النفسي (٣٩١).

فالمستوى الدلالي يختصّ بتوصيل المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله إلى القارئ، أما المستوى النفسي، فيصوّر حالة الشاعر النفسية لحظة إبداعه، وحالة المتلقي لحظة تلقي الصورة وتأثيرها فيه.

إذا كان أبو ديب مؤمناً إيماناً صادقاً بالبنويّة التي أولت الصورة الشعريّة عنايتها، فلماذا يتناول إلى المنهج النفسي الذي طبّقه كارولاين سبيرجن (Caroline Spurgeon)، ومود بودكن (Mode Bodkin) -كما يذكر- من أجل تحليلها؟، ألا يبتعد بذلك عن توصيات البنيويين والشكلانيين الذين يرون أن " مادة الشعر لا تتكوّن من الصور ولا من العواطف وإنّما تتكوّن من الكلمات. إنّ الشعر فنّ لغوي" (٣٩٢)، حيث أكّد البنيويون أن المادة الأولى التي يُجبل منها الشعر، هي اللغة. وعليه يجب أن يتوجّه تحليل الصورة في النص الشعري إلى ما تتكوّن منه من مشبّه ومشبّه به والعلاقة المتبادلة بينهما، وإلى ما تحقّقه من انحراف عن القول العادي بغضّ النظر عن المعنى المقصود والانفعال المحسوس لدى الشاعر.

(٣٩٠) كوهن (١٩٨٦)، ص: ١١٣.

(٣٩١) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٢.

(٣٩٢) نقلاً عن فكتور جيرمونسكي يُنظر: إيرليخ (٢٠٠٠)، ص: ١٧.

يعالج التحليل البنيوي الصورة وفق نوع العلاقة الناطم بين طرفيها، "إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة، وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجاز المرسل. ومع ذلك فهناك استعمال شائع للاستعارة بحيث تشير إلى جنس صُورٍ تغيير المعنى" (٣٩٣). لكننا لا نعثر على مثل هذه التقسيمات، وعلى دراسة العلاقة بين طرفي الصورة الشعرية عند أبو ديب، لأنه اكتفى بتناول الجانب الدلالي والجانب النفسي في الأمثلة التي انتقاها متدرّجة من البساطة إلى التعقيد.

لو عدنا إلى البنوية في نسختها الغربية، وإلى موقفها من الحالة النفسية والشعرية للمؤلف وللمتلقي، لوجدنا أنها لا تعبر ذلك أدنى اهتمام، كما أنها "تجتذب نقاد الأدب لأنها تُعدُّ بأن تأتي بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب. ولكن هذه الدقة لها ثمنها، إذ عندما يضع البنيوي "الكلام" موضع الإذعان إلى "اللغة" فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من بُرادة للحديد أنتجت قوة خفية. وليس الخطر مقصوراً على النص من هذا الثمن، إذ ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلف عندما يضع -بين قوسين- العمل الفعلي والشخص الذي أنتجه، في سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه-وهو النسق". (٣٩٤)

إذا كانت البنوية قد نادت بموت المؤلف لصالح العمل الأدبي، فإن (أبو ديب) أعاد إحياءه، ربما لأنه وجد ذلك نقطة ضعف فيها، لا بد من ترميمها، فكان لا بد من الخلط بينها وبين مناهج أخرى. وربما لأنه تأثر بآراء الجرجاني، الذي حلّل الصورة الشعرية بالنظر إلى الحالة النفسية للشاعر، حيث يقول: "سأظهر أن بالإمكان تطوير تناول جديد للصورة في إطار المنهج النفسي، يستند إلى الإشارات المبدعة التي قدمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني، منذ حوالي عشرة قرون" (٣٩٥).

(٣٩٣) كوهن (١٩٨٦)، ص: ١٠٩.

(٣٩٤) سلدن (١٩٩٨)، ص: ١٠٨.

(٣٩٥) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٣٣.

أما عن ضرورة مراعاة حالة المتلقي، فقد قال: "فالمتلقي مدعو لا إلى الاستجابة فقط، بل إلى الخلق: إن فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدّد دورها في العمل الفني وعلاقتها به" (٣٩٦).

يمكن القول: إن الناقد أفلح في تتبع آثار الجرجاني من ناحية، وفي تتبع خطوات المنهج النفسي من ناحية ثانية، وفي الإفادة من نظرية التلقي (Reception theory) الألمانية (٣٩٧) من ناحية ثالثة، إلا أنه لم يُفلح في التزام حدود المنهج البنوي، الذي لا يهتم بالمؤلف والمجتمع والحالة النفسية لكل من المؤلف والمتلقي، ولا يُعنى بالمضمون على حساب الشكل والعلاقة بين العناصر، كما فعل أبو ديب.

كما غلب على التحليل البنوي الذي أنجزه أبو ديب النزعة الظاهرية، لأنه لم يستطع عزل الشعر المدروس عن مؤلفه، ولا عن مجتمعه، بل ظلّ مؤمناً بأن الشعر نقطة تلاقٍ بين قائله ومتلقيه، وهذا يحاكي الدعوى الظاهرية، التي ترى أنه "لا يوجد شيء باعتباره لغة مفصلاً عن السياق الذي تُستعمل فيه اللغة، فإذا ما حدث وأن جرى التجريد من السياق، فانفصلت اللغة عن المتحدّث أو المستمع الذي انفصل تفاعله، تتوقف عن أن تكون لغة وتصبح أصواتاً مختلطة لا معنى لها، ولاكتشاف ما هي اللسانية بشأن اللغة، ولاكتشاف العلاقات النظامية التي تجعل من الممكن للغة أن تكون الوسيط الذي يُوصل المعنى، فإن علينا أن نحيل ليس إلى علاقات "موضوعية" توجد بين أجزاء موضوع خامل، وإنما بالأحرى إلى نوايا متحدّث اللغة التي تفرض المعنى على اللغة، وهكذا ينبغي أن يُنظر إلى اللغة كنظام وظيفي، وعلى العلاقات الداخلية للغة أن ترتبط بوظائف اللغة باعتبارها الأداة التي تتحقق بها نوايا الاتصال" (٣٩٨).

(٣٩٦) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٤٣.

(٣٩٧) يُنظر: هولب (٢٠٠٦)، ص: ٤٨٠ وما بعد.

(٣٩٨) كلارك (٢٠١٥)، ص: ١٢٢.

إن النظرة الظاهرانية ترى اللغة أداة اتصال بين المرسل والمتلقي، وأنها تُدرس من منظور مقاصد مرسلها، وتفاعل متلقيها معها، وهذا بالضبط ما سعى أبو ديب إلى إثباته في تحليله للنصوص الشعرية التي انتقاها، كما رأينا.

إذا كنا قد توقّفنا عند المواضع التي خالف فيها أبو ديب مبادئ البنوية، فإننا ننتقل الآن إلى المواضع التي يلتزم فيها بتلك بالمبادئ. أولها: تحليله الصورة الشعرية ضمن السياق الكلي للقصيدة، لأن البنوية تؤكد دور العنصر ضمن البنية الكلية وضمن شبكة العلاقات التي تربطه بغيره من العناصر، وما ينتج عن هذه العلاقات من تفاعل^(٣٩٩)، إذ "تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرق الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه الدراسة"^(٤٠٠).

هناك مبدأ بنيوي آخر اعتمده أبو ديب في التحليل، هو مبدأ التغريب أو كسر الألفة، الذي نادى به الشكلاونيون الروس، فهو الذي يخلص الإنسان من شعور الرتابة المعتادة، وأشهر من شرحه شلوفسكي حين شبه: "الناس الذين يسكنون بجوار الشاطئ يصل بهم الأمر إلى التعود على خريف الموج إلى حدّ لا يكادون يسمعون، ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها ... إننا نتبادل النظرات، إلا أننا نكاد لا يرى بعضنا البعض. لقد اضمحل إدراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرد تعرّف"^(٤٠١).

يصف شلوفسكي هنا كيف يتلاشى إحساسنا بالعالم المحيط بنا وبعصنا نتيجة ديمومة الأشياء على حالها، لذلك اشترط الشكلاونيون في العمل الأدبي كي يكون خلّاقاً أن يخرج عن سرب المألوف والمعتاد، ويثير دهشة المتلقي، ويوقظ إحساسه بالعالم من جديد. أفاد أبو ديب هنا من مفهوم التغريب في تحليل شعر أدونيس و خليل حاوي، إذ يقول: "هنا تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء

(٣٩٩) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٧ وما بعدها.

(٤٠٠) يُنظر: نفسه، ص: ٤٥.

(٤٠١) إيرليخ (٢٠٠٠)، ص: ١٩.

والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس - ثم إعادة تركيب له، نبعاً غريباً لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء" (٤٠٢).

لا يفوتنا أن نذكر أنه عالج هذه المبادئ التي ذكرناها سابقاً أثناء تحليله نصوصاً شعرية لكل من (ابن المعتز، وامرئ القيس، والناطقة الذباني) من الشعر العربي القديم)، وأدونيس و خليل حاوي (من الشعر العربي الحديث)، ولوركا، ووليم شكسبير (من الشعر الغربي "الإسباني والإنكليزي")، ويرجع هذا التنوع في اختياراته الشعرية إلى رغبته في اختبار المنهج النقدي الذي تبناه، وإقناع المتلقي العربي بجذواه في فهم النصوص الأدبية العربية والمترجمة، القديمة والحديثة، إضافة إلى رغبته في إضفاء الصبغة العالمية على دراسته.

تناول أبو ديب في الفصل الثاني تحليل الفضاء الشعري، وقدم فيه دراسة تطبيقية لفضاء بعض المقطوعات الشعرية، دون أن يشرح هذا المفهوم نظرياً، بل اكتفى بتعريفه بأنه " يتشكل أيضاً من تنامي الأنساق الناشئة من مجموعة التصورات والمفاهيم والموجودات ومن علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على صعيد التصورات وعلى صعيد اللغة" (٤٠٣).

لا يخفى علينا أنه يقصد بذلك البنية الدلالية العميقة، التي اتضحت معالمها في النظرية السيميائية، التي تدرس النص الأدبي وفق مستويين: مستوى البنية العميقة، ومستوى البنية السطحية، أما الناقد فقد اضطرب في التعبير عن المفهوم نفسه، فتارة يستخدم الفضاء، وتارة البنية العميقة. ربما يعود ذلك إلى حداثة عهد النقد العربي بالبنوية، فغلب على جهازها النظري والاصطلاحي التعدد في إطلاق المفاهيم والضبابية في فهمها وتناولها.

يُحسب للناقد أنه نجح في تحليل البنية العميقة لنصوص من الشعر العربي القديم، كنص تميم بن مقبل، ونص أبي محجن الثقفي، من خلال استخراج الثنائيات الضدية التي ينبنيان عليها، والعلاقات التي

(٤٠٢) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٤٥.

(٤٠٣) نفسه، ص: ٦٤ - ٦٥.

ترتبط بين أطراف هذه الثنائيات، لكن لا يخفى أن تحليل الناقد للبنية الدلالية العميقة جزئي، لأنه اقتصر على استخراج الثنائيات الضدية على المستويات الصوتية والصرفية واللغوية والدلالية، دون أن تُستكمل على النحو الذي طوّره رائد السيميائية غريماس فيما بعد، الذي وضع المربع السيميائي، وحدّد كيفية عرض الثنائيات الضدية عليه، والعلاقات الست التي تحكمها^(٤٠٤)، ما يثبت أن (أبو ديب) لم يتابع تلك التطورات، ولم يفد منها في إغناء تحليله.

اختار الناقد مقطوعتين من شعر عمر بن أبي ربيعة، وشعراً لأبي الهندي، وشعراً لابن الرومي، وحلّل البنية العميقة في تلك الأبيات مستعيناً بالمنهج البنوي، وبالمناهج النفسي الذي اعتمده في تحليل الصورة الشعرية من قبل^(٤٠٥). إن هذا التنوع في المناهج النقدية يجعلنا نشكّك في إيمان الناقد وحماسه المبالغ به _كما ظهر في مقدمة كتابه_ للمنهج البنوي، وإلا لما أوصى القارئ هنا بضرورة الجمع بينه وبين المناهج النفسية التي تراعي الحالة الشعورية للشاعر، وكيفية استجابة المتلقي للعمل الأدبي. وإن كان هذا الأمر فيه وجه إيجابي، وآخر سلبي. أما الوجه الإيجابي، فهو محاولة الناقد رأب الصدع الذي لحق بالبنوية حين اتهموها بالانغلاق والجمود واللاإنسانية، لأنها تنتظر إلى العمل الأدبي على أنه بنية مغلقة مكتفية بذاتها ومستقلة عن مؤلفها ومتلقيها، مما حدا بـ (أبو ديب) أن يقدّم للقارئ العربي بنوية بريئة من العيوب والنواقص، أما الوجه السلبي، فهو أن هذا القول يحمل في طياته إشارة إلى عدم كفاية المنهج البنوي في معالجة النص الأدبي وسبر أغواره الدفينة، إذ لا بد من التفاعل مع مناهج أخرى حتى تصبح الدراسة النقدية متكاملة وذا نتائج ناجعة.

أما تحليل أبو ديب لشعر ابن الرومي المعنون بـ "تحية"، فإنه يمثّل صورة جيدة عن قدرة التحليل البنوي على استنتاج النصوص الشعرية، حيث حلّل البنية العميقة، واستخرج الثنائيات الضدية التي تسود فضاء النص الشعري، مثل ثنائية (الأنا/الأنت)، و(النجوى/الإعلان)، و(تسمو/تمس الأرض)،

(٤٠٤) للمزيد حول المربع السيميائي يُنظر: فونتاني، (٢٠١٩)، ص: ٥٥-٦٠.

(٤٠٥) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٨٦.

...إلخ^(٤٠٦)، ثم استتق هذه الثنائيات من خلال العلاقات بينها، والمستوى التركيبي من خلال الألفاظ وأنواعها، وصيغ الأفعال ومعانيها مثل: (أنا/انت: (المفرد /الجمع)، الغصن مفرد مذكر، الفعل له صيغة المشاركة(تفاعل) غير المتعدي... إلخ^(٤٠٧)، ثم المستوى الصوتي من خلال تتبع الحروف الطاغية على القصيدة، والأثر الذي تخلّفه.

يكتشف القارئ الذي يرافق الناقد في تحليله أن التحليل البنيوي ناجع في تحليل المستويات الدلالية واللغوية والنحوية والصوتية، وإظهار التفاعل الحيوي بينها ضمن بنية القصيدة الكلية.

عقب ذلك ينتقل الناقد إلى فصل جديد يعالج فيه تطور الإيقاع الشعري، لكنه لا يقصد الإيقاع الذي يحكم الشعر العربي القديم كما حدّده الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإنما القوانين الإيقاعية الجديدة التي سادت الشعر العربي الحديث (شعر التفعيلة)، وأحد هذه القوانين استخرجه من ملاحظته "أن أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بدهاء وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة (SL) (أو فاعلن) هو إدخال وحدة تركيبها عكس، لتركيب عنصري المزدوجة (LS) أي من النوع (LS)، في بنية هذا البحر"^(٤٠٨).

إذ يوضّح أن التطور الذي لحق ببحر المتدارك، في شعر التفعيلة هو مجيء فعولن بعد فاعلن، أي O/ O// O// O// ، وهذا يؤدي إلى اجتماع وتدين، وهو ممنوع في عروض الخليل، لكن لما كثر في الشعر العربي الحديث هذا التغيير الإيقاعي، بحث أبو ديب عن تفسير له، فما وجد تفسيراً شافياً إلا حين نظر إلى هذا التغيير في إطار البنية الإيقاعية الشاملة، ووجد "أن الإيقاع شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءاً لحمياً من تشكلات إيقاعية أوسع لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية. ثم إنه، في شروط تاريخية معينة، قد يتسرب

^(٤٠٦) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٨٧ وما بعدها.

^(٤٠٧) يُنظر: نفسه، ص: ٨٨ - ٨٩.

^(٤٠٨) نفسه، ص: ٩٤.

إلى تشكلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضاً من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة^(٤٠٩).

إن هذا التفسير البنيوي، الذي قدّمه أبو ديب، على قدر من الأهمية يوجب التوقف عنده، لأنه يتمثل سمات النبوية الثلاثة، ألا وهي الشمول والتحول والتنظيم الذاتي على النحو الذي حدّده بياجيه^(٤١٠).

حيث ينطبق الشمول على كون البنية الإيقاعية العربية التقليدية لازالت تشمل وتحتضن التغييرات الإيقاعية التي تصيب الشعر العربي الحديث، فلم تخرج البنية المطوّرة عن تفعيلات البنية الأساسية، وبذلك يتحقّق الشمول، لأن التغير لا يحظى بتفسير يعلّله إلا حين يُنظر إليه ضمن البنية الإيقاعية الكلية.

أما التحول، فيتمثل في أن عناصر بنية بحر المتدارك هي: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن، ثم أصابها التحول من فاعلن إلى فعولن، والتحول قانون طبيعي يصيب كل بنية نتيجة شبكة العلاقات التي تربط بينها وتغير مواضعها.

أما التنظيم الذاتي، فهو قانون يحكم كل بنية، وهنا حكم البنية الإيقاعية، التي تنتظم عناصرها/تفعيلاتها في كل عصر بطريقة ذاتية تنبع من قوانينها الخاصة بها.

أثبت أبو ديب، إذن، صحة تطبيق النبوية على البنية الإيقاعية للشعر العربي، وهذا جهد يُحسب له، ولا سيما أنه لم يكتفِ بالتنظير، وإنما حلّل البنية الإيقاعية المطوّرة في شعر أدونيس وممدوح عدوان وعلي الجندي داعماً التنظير بالتطبيق.

في ختام هذا الفصل أكّد أبو ديب ضرورة تطبيق المنهج البنيوي في معالجة الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهو بهذا الموقف يرسّخ ما ذكره في مستهلّ كتابه من كون النبوية

(٤٠٩) المرجع السابق نفسه، ص: ١٠٤- ١٠٥.

(٤١٠) بياجيه (١٩٨٥)، ص: ٨.

طريقة ومنهجاً للتفكير ومعاينة الوجود وظواهره المتنوعة، وإن كان ذلك يخرج عن إطار النقد الأدبي إلى التعبير عن رؤيته ووجهة نظره التي تتجاوز نطاق النقد الأدبي إلى ممارسة النقد على النشاطات الإنسانية كافة.

إذا كان أبو ديب قد عُنِيَ في الفصول الثلاثة الأولى من كتابه بمستويات النص الأدبي من صورة وفضاء وإيقاع، فإنه سيُعنى في الفصل الرابع (الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي) بقوانين بنيوية تحكم العقل البشري، مقتفياً بذلك آراء عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس من خلال إثبات امتلاك العقل البشري لبنية لا واعية عامة ومسؤولة عن نشاطات الإنسان المختلفة، إذ يرى شتراوس أنه " إذا كان النشاط اللاشعوري للفكر يكمن، كما نعتقد، في فرض بعض الأشكال على مضمون ما، وكانت هذه الأشكال واحدة، في الأساس، بالنسبة لجميع الأفكار القديمة والحديثة، البدائية والتمدنية_ كما توضحه دراسة الوظيفة الرمزية، مثلما تظهر في اللغة_ فينبغي وكفي الوصول إلى بنية لا شعورية كامنة في كل نظام عام أو في كل عادة، للحصول على مبدأ تفسير صحيح بالنسبة لأنظمة عامة أخرى وعادات أخرى، بشرط المضي في التحليل، بالطبع، إلى بُعد كافٍ" (٤١).

يُوصي شتراوس هنا بضرورة اكتشاف البنية العميقة الكامنة في العقل البشري، والمسؤولة عن نظام ما، أو ظاهرة ما من خلال التحليل المكثف للظواهر الإنسانية. أما أبو ديب فقد احتذى به في إثبات قانون النسق الثلاثي في العقل البشري من خلال تحليل الأعمال الأدبية المتنوعة التي تجسده.

لم يتأثر الناقد بشتراوس في موضوع الأنساق فقط، بل تأثر بفلاديمير بروب أيضاً الذي سبق أن طرح فرضية الأنساق الثلاثية في الحكايات من قبل (٤٢)، مما يعكس اطلاع الناقد على أعمال البنيويين الغربيين وسعيه إلى إثبات الفرضيات التي طرحوها، من خلال إيجاد براهين لها بواسطة تحليلات عديدة أنجزها على الأدب العربي والعالمي.

(٤١) ستروس (١٩٧٧)، ج: ١، ص: ٤٠.

(٤٢) يُنظر: بروب (١٩٩٦)، ص: ٩١-٩٢.

إن النسق الثلاثي الذي قصده أبو ديب هو أن تطغى على النص ظاهرة ما تتكرر ثلاث مرات، ثم تتحل وتختفي، ولولا انحلالها عقب مرات معينة من التكرار، لما أفادت معنى ودلالة، لأن المعنى ينتج من جدلية الظهور والاختفاء، الحضور والغياب، التشكل والانحلال، لذلك رأى أبو ديب أن فكرة تشكيل النسق التي طرحها جاكوبسون بحاجة إلى القطب المقابل لها، وهو انحلال النسق، وبذلك يكون استقبال أبو ديب للمنهج البنوي استقبلاً فاعلاً وخلاقاً، إذ لم يكتف باقتراحات جاكوبسون حول دراسة تشكل النسق، وإنما أكد ضرورة متابعة دراسة النسق منذ تشكله وحتى انحلاله وغيابه، وأثره على جسد النص ودلالته.

تخير أبو ديب لإثبات النسق الثلاثي أغنية إفريقية، ثم ثلاث حكايات للأطفال تنتسب إلى ثقافة غير الثقافة العربية، ثم حكايتين من تراثنا الشعبي، موضحاً كيفية تشكل النسق ثم اكتماله وانحلاله عند المرة الثالثة أو بعدها في تلك الأعمال القصصية الجماعية.

ثم درس النسق الثلاثي في العمل الأدبي الفردي من خلال اختيار ثلاث قصص للأطفال لذكريا تامر، وأخرى لهاني الراهب، ثم انتقل إلى دراسة النسق في الشعر العربي والأجنبي، الفصح والشعبي، كفن الرباعي وأبي الزلف والدلعونا ويا ميحنا والسونيت في الشعر الإنكليزي، إضافة إلى قصيدتين لفاز خضور، ومجد عمران.

أخيراً اختتم أبو ديب تحليله لظاهرة النسق الثلاثي في الأعمال الأدبية النثرية والشعرية، الجماعية والفردية، القديمة والحديثة، بذكر أشهر الأنساق الثلاثية ذات الأهمية العظيمة في الفكر الإنساني كما في الهندسة والفن والدين وعلم الاجتماع وعلم النفس، ليثبت بذلك صحة ظاهرة النسق الثلاثي كقانون أساسي من قوانين العقل البشري، وأنه يمثل بنية لا واعية تتمظهر في أشكال خطابية متنوعة، كما أثبت من ناحية أخرى صلاحية المنهج البنوي لتحليل شتى أنواع النصوص الأدبية، سواء أكانت رفيعة أم شعبية، وأياً كانت الثقافة التي تنتمي إليها.

هناك نتيجة في غاية الأهمية وصل إليها أبو ديب من خلال دراسته للنسق، وهي أنه " يمكن أن نغزل النسق الثلاثي في الحكايات بصورة عامة ونعتبره جوهرًا دلاليًا قد يتشكل في أطر سردية كثيرة. أي أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متغايرة وينسج حولها أطرًا سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعاداً زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيد اكتناه الإنسان للعالم، باعتبار هذا الجوهر الآن فعلاً زمنياً حدث في سياق زمني ومكاني محدد، أي أنه يصبح تجربة فعلية ذات أبعاد واقعية وبهذا تكتسب الحكاية بنية جدلية تنشأ من علاقات التضاد بين:

اللا زمني ↔ الزمني، اللا شخصي ↔ الشخصي

الاختلاقي ↔ الواقعي^(٤١٣).

نلمح من خلال تحليلنا لهذا القول بأن (أبو ديب) يلتقي مع شتراوس، الذي أثبت بتحليله لبنية الأساطير وحدة التفكير البشري، فأفاد من ذلك في إثبات وحدة الأعمال الفنية على صعيد البنى العميقة، التي تُفجّر منها نتيجة الوحدة في التفكير وإنتاج الفنون والأدب.

من جانب آخر نلمح تحديده لمستويات البنيات، كما حدّدها غريماس في نظريته السيميائية، فهناك ثلاث بنيات : الأولى دلالية وعميقة ومجردة، والثانية: سطحية تنقسم بدورها إلى بنيتين:

الأولى سردية عاملية، والثانية: خطابية تتمظهر بالأشخاص والزمان والمكان^(٤١٤).

لكن يؤخذ عليه أنه لا يحدّد مصادره التي يستقي منها، ولا يذكر الرواد الذين يتتبع توصياتهم، وإن كان يُحسب له تنوع تلك المصادر وسعة اطلاعه على إنجازات البنيويين الغربيين، وعلى الاتجاهات التي تفرعت عن البنيوية فيما بعد.

^(٤١٣) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ١٢٤.

^(٤١٤) يُنظر: غريماس (١٩٩٢)، ص: ١٨٣- ٢٠١.

أما الجزء الأخير من الكتاب، فيمثّل اللبّ لأنه يقدّم تحليلاً للشعر العربي من منظور المنهج البنوي، منتقياً شاعرين من شعراء العربية عُرفا بالتجديد والثورة على الشعر النمطي التقليدي، هما أبو نواس، وأبو تمام. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا اختار الناقد هذين الشاعرين تحديداً؟

إن اختياره يعكس رغبته الملحة في التجديد، وتأييده لكل مجدد سواء في الشعر أم في النقد أم في مختلف جوانب الحياة. أما اختياره للشعر العربي القديم فيعكس إقباله على تراثه العربي ورغبته في خدمته وإلقاء الضوء عليه من جديد، لكن بمنظور مختلف عن منظور النقد العربي القديم، ليثبت غنى هذا الشعر وجودته ووحدته الفنية.

إن اختيار الناقد لأبي نواس وضعه وجهاً لوجه أمام سيل الأحكام النقدية التي طالت هذا الشاعر نتيجة مخالفته لتقاليد الشعر التقليدي _كخروجه عن المقدمة الطللية_، وخروجه عن الأعراف الدينية _كمجاهرته بشرب الخمر_، لذلك اعترف أنه " ومع أن الدراسة لا تطمح إلى تقديم حل نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية، مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري المتمثّل في الأطلال، ومن التراث الأخلاقي - الديني، فإن فيما ستطرحه من آراء ما قد يعين على بلورة منظور جديد لمعاينة هذا الموقف. إذ أن ثمة ظواهر معينة في بنية القصائد الثلاث لا يمكن أن تُفصل عن الموقف الكلي الذي اتخذها الشاعر من التراث "(١٥).

لا يبرّئ الناقد نفسه من تهمة فتح نوافذ الشعر المدروس على عالم الشاعر وحياته الخاصة والمجتمع الذي يحيط به، وأنه يتخطى بذلك حدود النص الأدبي المغلق، ولا سيما أن القصائد الثلاث التي يحللها تدور حول ثنائية الأطلال والخمرة.

(١٥) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ١٦٨- ١٦٩.

يمكن أن نسوق أمثلة على ربط الناقد القصائد بما هو خارجها، إذ يختتم تحليل البنيوي للقصيدة الأولى بملامة تقول "هكذا أصبح القصيدة تجسيدا لرفض حاد لواقع التراث الأخلاقي - الديني والتراث الثقافي - الشعري" (٤١٦).

نلاحظ، إذن، انشغال الناقد بالجانب الدلالي للقصيدة، وبكيفية تمثيلها لوجهة نظر الشاعر وموقفه الذاتي. يمكن أن نسوّغ له ذلك بما قاله رومان جاكوبسون عن موقف الشكلانية: "إننا لا ننادي، لا تينيانوف ولا مكاروفسكي ولا شلوفسكي ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعلق مع المكونات الأخرى، مكون متغير لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليا بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية" (٤١٧).

فالبنويية لا تحرض على تهميش الجانب الدلالي وعلاقة النص بمحيطه وواقعه، لكنها في الوقت نفسه لا توليه عنايتها بقدر ما تعتني بدراسة بنية النص بعناصرها وشبكة علاقاتها، لذلك نحكم على أبو ديب أنه طبق خطوات المنهج البنيوي، ثم سار أبعد منها حين عالج علاقة النص الشعري بما هو أعلى منه من أجل الخروج بنتائج أشمل وأعمق.

مما يُحسب للناقد أيضاً أنه أفاد من نظرية تشومسكي التوليدية التحويلية، التي جاءت تطويراً للبنويية، واقرحت التحليل التشجري لدراسة الجمل وتركيب الأفعال والأسماء (٤١٨).

حيث "تتخذ القاعدة التوليدية شكل قاعدة إعادة كتابة أي أنها تُعيد كتابة رمز يشير إلى عنصر معين من عناصر الكلام، برمز آخر أو بعدة رموز أخرى. ومن السهل فهم هذا النوع من القواعد. فجاوز اشتغال الجملة، مثلاً، على ركن فعلي مؤلف من فعل وفاعل ومفعول به يتمثل بالقاعدة التالية:

(٤١٦) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ١٧٦.

(٤١٧) ياكوبسون (١٩٨٨)، ص: ١٩.

(٤١٨) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ١٧٩.

(١٤) ركن فعلي ← فعل + ركن اسمي + ركن اسمي

(فاعل) (مفعول به)

نقرأ السهم بوصفه تعليمة تقضي بإعادة كتابة الرمز الواقع إلى اليمين بواسطة الرموز المتتابعة الواقعة إلى اليسار...^(١٩).

تتبع النظرية التوليدية والتحويلية آلية تحليل الجملة إلى عناصرها، ثم تحليل كل عنصر إلى مكوناته حتى تتجلى بنية النص، من خلال بيان أي العناصر هو المهيمن، وما المواقع التي يشغلها في جسد النص، وأثر ذلك على دلالة النص، وقد سخر أبو ديب تلك التقنيات التحليلية في تحليله النقدي.

حلّ الناقد أيضاً قصيدة أخرى تتبنى على ثنائية الخمرة/الأطلال، فاعتنى ببيان الحيز المكاني لطرفي الثنائية، والعلاقة المنعقدة بينهما، فأثبت طغيان كفة الخمرة على كفة الأطلال، وأكد ذلك من خلال دراسة المستوى الصرفي للقصيدة، والمستوى التركيبي للجمل أيضاً، وعُني باستخراج الثنائيات الضدية المتفرعة عن الثنائية الأساسية، خاصة ثنائية الوجود الخارجي/الوجود الداخلي، وثنائية عالم الأرض/عالم السماء.

نلاحظ أن التحليل البنوي يركّز على دراسة الأبعاد المكانية للنص الأدبي، فوق/تحت، خارج/داخل، أفقي/شاقولي، سطح/باطن، وهذا ما حاول أبو ديب تطبيقه والإفادة منه في فهم النص، أما تفسير ذلك فيمكن في ضرورة تغيير زاوية النظر إلى النص، إذ لم يعد المعنى يجذب القارئ إلى اقتناصه، ولم تعد الصور البلاغية تحقق للنص جماله وفتنته، وإنما أصبح الدور الجوهرى لشكل جسد النص، وكيفية توزيع عناصره على صفحة البياض. من هنا كانت البنوية فائقة العناية بشكل تقديم المضمون

(١٩) زكريا (١٩٨٦)، ص: ١٣.

وصياغته، لذلك اتكأت في تحليلاتها على استكشاف العلاقات المنعقدة بين العناصر، وتمثيلها باستخدام الأسهم والرسوم والجداول، مما يمنح التحليل الرتبة العلمية والدقة المنهجية^(٤٢٠).

ثم اختار الناقد أيضاً قصيدة ثلاثة لأبي نواس، لكن السؤال: لماذا اختار ثلاث قصائد لشاعر واحد؟، ربما أراد من وراء ذلك إثبات أوجه التجديد التي امتاز بها شعر أبي نواس، كتجاوزه للمقدمة الطللية، وإظهار موقفه الصريح الرافض للواقع الديني والأخلاقي الذي كان سائداً آنذاك، وربما تطبيقاً لا شعورياً لقانون النسق الثلاثي الذي سبق أن أعلنه قانوناً عاماً من قوانين العقل البشري، فأثبت هنا أن النسق الثلاثي ذو فائدة في النقد كما هو في الأدب، وهذا تعبير عن إيمانه الذاتي بقوة العدد ثلاثة في تحقيق الإقناع والإشباع لدى المتلقي.

ينتقل الناقد عقب أبي نواس إلى أبي تمام، فنجدته مرة أخرى ينتقي شاعراً معروفاً بالتجديد، مما يشير ضمناً إلى انحيازه إلى التجديد، وتوجهه إلى ما يثير الجدل والحيوية سواء في النقد أم في الشعر. بدأ الناقد تحليل القصيدة باستخلاص الثنائية الرئيسة التي تتمحور حولها القصيدة، وهي ثنائية الطبيعة (الربيع)/ الإنسان (المعتصم)، ثم تبيان العلاقة بين طرفي الثنائية رابطاً إياها بالبنية اللغوية والصرفية، حيث نجح الناقد في تحليل كل مستوى على حدة، ثم التوصل إلى نتائج تصب في مصب واحد، مما جعل التحليل متشابكاً بين المستويات الدلالية واللغوية والصرفية والزمنية والمكانية والصوتية، ومنسجماً مع مسار القصيدة العام.

سعى الناقد إلى بيان سبب حداثة شعر أبي تمام وامتيازه على الشعر الكلاسي، وهو بنيته المعقدة والمتشابكة على نقيض القصائد التراثية النمطية، منطلقاً في حكمه من التحليل الذي أنجزه على إحدى قصائده، وعدّها نموذجاً لشعره كله، هنا يفعل الناقد ما فعله في دراساته السابقة، من ربط النص بواقعه المحيط (أي الشعر العربي في ذلك العصر)، ومعرفة موقعه ضمنه ومقارنته به، وعلاقته بالزمان والمكان،

(٤٢٠) ينظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢١٢ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦.

مما جعله لا يكتفي بدراسة النص دراسة مغلقة ومحايثة وآنية، وإنما يعتمد الدراسة التزامنية/ التعاقبية أيضاً.

أكمل الناقد تحليله بدراسة الصورة الشعرية التي يُعرّفها بقوله: "ذلك أن جوهر الصورة هو أنها كهربة لعالمين، وتوحيد لهويتين متميزتين"^(٤٢١)، لكنه يكتفي باستعراض الصور الواردة في القصيدة على عجل، عارضاً أوجه الشبه بين طرفي كل صورة فقط، دون أن نرى تحليلاً عميقاً لها ولأثرها على مستوى القصيدة.

كما يغلب على تحليله الاستفاضة في شرح معنى الأبيات وتفسيرها، خاصة في الصفحات (٢٤٤-٢٤٧)، علماً أن مهمة الشرح والتفسير لا تدخل في نطاق عمل الناقد البنيوي، لأنه لا يُعنى باستخراج معنى محدّد يقيد به النص الأدبي.

إن التحليل الذي قدّمه أبو ديب يحافظ على روح البنيوية ومبادئها، ويقدم نموذجاً مقنعاً للقارئ حديث العهد بها، وقد يحفزّه على تبنيها، إلا أنه حافظ من جانب آخر على روح التراث العربي، ولا سيما عند تحليله المستوى البلاغي للقصيدة، فقد استعان بتقسيم ابن المعتز لأنواع البديع والاستعارة والطباق والجناس ورد العجز على الصدر وغيرهم من المحسنات البديعية^(٤٢٢)، إذ لم يستطع أن يقطع صلته بالنقد القديم، بل أثبت انفتاحه على الجديد وفي الوقت نفسه تمسكه بترائثه القديم.

في ختام تحليله لقصيدة أبي تمام توصّل إلى أنها خير مثال على جدلية الخفاء والتجلي، أي تتبني بنيتها على لعبة الحضور والغياب، وعلى جمع المتناقضات في حيز مشترك، فتارة تمنح القارئ طمأنينة الوضوح، وتارة تمنعه عنه وتستدرجه إلى غموض موارد، وما بين هذا وذاك ينمو المعنى.

(٤٢١) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٤١.

(٤٢٢) يُنظر: نفسه، ص: ٢٥٥.

أما فيما يخص مصطلحات الناقد، فهي غير موحّدة، فتارة يستخدم مصطلح منهج بنيوي، وتارة مصطلح نظرية بنيوية، وتارة مصطلح دراسات بنيوية، مما يمثل تذبذباً في إطلاق المصطلحات لديه.

يبقى هناك فصل آخر خصّصه الناقد لدراسة بنية المضمون الشعري، ليتّم بذلك دراسة عناصر النص الشعري بالتفصيل، لكن السؤال: لماذا لم يعتمد الناقد تقسيماً واضحاً وتدرجياً لفصول كتابه ينتقل فيه من فصول مخصصة لعناصر البنية الشعرية، وفصول لاحقة للتطبيق النقدي؟

إذ نجد توزيعاً اعتباطياً للفصول، حيث يبتدئ كتابه بفصل عن الصورة الشعرية ثم الفضاء الشعري ثم الإيقاع الشعري، في حين يؤجل عنصر المضمون الشعري إلى آخر فصل من الكتاب، دون أن يبيّن سبب ذلك.

لا يناقش أبو ديب بنية المضمون عامة، وإنما يتناول وجهاً من وجوه المضمون يتمثل بهاجس النزوع، حيث "يتجسد هاجس النزوع في لحظة توتر تعترض زمنين: الآن والآتي، أي أنها لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية ..."^(٢٣).

ثم يستشهد بقصائد تنضوي عليه، كما فعل في فصل الأنساق، من أجل إثبات عمومية المفهوم واشتراك الإبداع البشري به، وقد سار هنا أيضاً على خطا شتراوس في البحث عن بنية العقل البشري اللاشعورية، لذلك اختار أبو ديب أربع قصائد مختلفة زمانياً ومكانياً وثقافياً، ليثبت عمومية هاجس النزوع لدى الثقافات الإنسانية المختلفة.

يوضّح الناقد أن حظوظ هذه القصائد من التحليل متباينة، وأن الحظ الأوفر لقصيدة أدونيس، مما يشهد على انحياز الناقد مرة أخرى إلى الشعر الجديد، الذي يكسر القوالب التقليدية ويرفض النمطية ويخط لنفسه مساراً مختلفاً.

(٢٣) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٦٣.

ابتدأ الناقد تحليله بتحديد ثلاث حركات أساسية في القصيدة، ثم استخرج الثنائيات الضدية التي تنمو في كل حركة، ليكشف عن التضاد بين طرفي كل ثنائية على المستوى المكاني والصرفي واللغوي والتركيبي.

ولأول مرة نجد (أبو ديب) يحلل العنوان ويبين علاقته ببنية القصيدة، مقتدياً في ذلك بناقد بنيوي آخر، هو جيرار جينيت الذي اشتهر بعنايته بالعتبات النصية المحيطة بالنص الأدبي. واتبع أيضاً طريقة تشومسكي في التحليل التشجيري، إذ استخرج الأنساق الرئيسة في القصيدة، مثل نسق (اسم الفاعل منصوباً على أنه حال)، ونسق الإضافة، ونسق الصفة، ونسق العطف، ونسق الجار والمجرور، ونسق البنية النحوية لكل حركة، ثم أورد جدولاً يوضح الظواهر البنيوية في القصيدة^(٤٢٤)، من خلال أوجه التضاد وأوجه التشابه، وأوجه التحول التي تصيب كل حركة من الحركات الثلاث التي سبق أن حددها في بداية التحليل.

ثم ربط دلالة هذه القصيدة التي تنزع إلى إعادة خلق التراث وبعثه من جديد في نسخة جديدة، بموقف الشاعر/ أدونيس ورؤيته الكلية، على سبيل الربط بين النص الأدبي ورؤية مبدعه، لكن ذلك يمثّل فائضاً عن التحليل البنيوي، أما بالنسبة إلى (أبو ديب) فهو أساسي، كما اتضح من خلال قراءة فصول هذا الكتاب، التي كثيراً ما تطارد المعنى الكامن في القصائد، وتبحث عن علاقتها بمبدعها ومحيطها وأحياناً بوجهة نظر الناقد الذاتية، وخير مثال على ذلك تقييمه لموقف أدونيس الشعري "ذلك أن شعره، أكثر من شعر أي شاعر عربي آخر، عرضة لسوء الفهم والتفسير، وكثيراً ما قيل أن موقفه من التراث والحضارة الموروثة موقف الرفض رفضاً مطلقاً، المدمر، المخرب، المحرق. لكن التحليل البنيوي الآن يظهر أن مثل هذا التفسير لشعره وموقفه تفسير خاطئ. إذ أن الرؤيا الأساسية للقصيدة رؤيا تحويلية، تصر على صهر التراث والعالم الذي يتحرك فيه في بوتقة حساسية جديدة وحلمية جديدة تخلق من

(٤٢٤) أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٩٠ - حتى ٢٩٤.

الحلم والواقع، من القديم والجديد ذاتاً جديدة تحمل خصائص من كليهما، لكنها في الوقت نفسه ذات نقيّة، مضيئة، مغامرة، متحوّلة تهجس بأبعاد وجود جديد وتنذر نفسها لاكتشافه وتحقيقه^(٢٥).

إن هذا القول لا يفصح عن موقف أدونيس وتوجهاته فقط، بل يعكس الرؤية، التي يؤمن بها الناقد نفسه، كما اتضح في المقولات النقدية التي توقفنا عندها سابقاً، إذ يعتمد أبو ديب إلى تشرب التراث القديم بشعره ونقده، وصهره بما هو حديث لخلق آفاق جديدة في مجالي الأدب والنقد، وهذا يتضح من توفيقه بين نقد الجرجاني القديم والنقد البنوي الحديث، ومن توفيقه بين شعر أبي نواس وشعر أبي تمام والنقد البنوي الحديث، كل ذلك يمثل هاجساً لدى الناقد للنزوع إلى إعادة بعث ما هو قديم بخلة جديدة تواكب تطورات العصر وتوجهات رواده.

إن تبني الناقد للبنويّة ساعده على فهم الشعر العربي قديمه وحديثه على حد سواء، وقَدّم للقارئ العربي دراسة نقدية مشجّعة تنتظر دراسات تتبعها وترمّم نقصها الذي لا تخلو منه، مثل اهتمام الناقد في مختلف الفصول بالمستوى الدلالي على حساب المستويات الأخرى^(٢٦).

علماً أن البنويّة لا تمنح المركزية لمستوى دون آخر، ولا تُولي الأفضلية والأولوية للمستوى الدلالي على باقي المستويات، "فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدّد للغة. إن له قوانينه، وبناه وصناعاته النوعية الخاصة، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أي شيء آخر. والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاساً للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية: إنه واقعة مادية، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة. وهو مؤلّف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلف"^(٢٧).

^(٢٥) المرجع السابق نفسه، ص: ٢٩٦.

^(٢٦) يُنظر: نفسه، ص: ٢٩٩.

^(٢٧) إيغلتن (١٩٩٥)، ص: ١٣.

يبدو أن (أبو ديب) يتجاهل هذه التوصيات، وتغلب على تحليلاته العناية بالمستوى الدلالي وجعله نقطة البدء ونقطة الختام، لذا نستطيع أن نقول: إنه يقدم البنوية للقارئ العربي على طريقته هو ومن وجهة نظره لا كما قدّمها مؤسسوها^(٤٢٨)، الذين اشترطوا أن تُحلّل المستويات اللغوية والتركيبية والصوتية والدلالية على حد سواء، ثم يُنظر إلى شبكة العلاقات المنعقدة بين هذه المستويات، أي ضمن البنية الكلية التي تحتضنها.

لكن في المجمل أفلح أبو ديب في تعريف القارئ العربي بالبنوية، وإثارة رغبته بتبنيها، وقد جسّد ذلك من خلال النصوص الأدبية المختلفة والمتنوعة التي حلّلها تحليلاً بنوياً ناجعاً في كشف مستوياتها وجلاء طريقة بنائها ونسجها من ناحية، كما كشف خصوصية البنوية من حيث العلمية والدقة والشمولية التي تتمتع بها من ناحية أخرى، لكن تحليله لم يخلُ من خروج عن حدود البنوية في مواضع كثيرة، ولا سيما حين ربط النصوص بمؤلفيها وبمحيطها وبمقلّيها، وأجهد نفسه في استخلاص دلالاتها ومضامينها، لأن ذلك يجافي مبادئ البنوية ويقدمها بصورة تعكس وجهة نظر الناقد الشخصية وإضافاته عليها.

(٤٢٨) يُنظر: أبو ديب (١٩٧٩)، ص: ٢٩٩.

المبحث الثاني: قراءة في كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج

البنوي" ليمنى العيد.

ألقى المنهج البنوي بظلاله على الأعمال النقدية التي أنتجها النقاد العرب المعاصرون، في الوطن العربي مشرقاً ومغرباً، وتتالت المؤلفات التي اتخذته بوصلة في رحلتها النقدية، متكئة على ما وفّره لها من غُدة منهجية تفتك بأقنعة النصوص وتعرّجها حتى تتراءى أسرار لعبتها الفنية الخفية.

سُكِّم في هذا الحيز قراءتنا لمؤلفات نقاد المشرق العربي، التي بدأناها بالناقد السوري (كمال أبو ديب)، لننتقل الآن إلى الناقدة اللبنانية **يمنى العيد** التي عُرِفَتْ بتبنيها للبنوية باتجاهيها الشكلي والتكويني، وسنسلط الضوء على كتابها المعنون بـ **"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي"**، ليكون نموذجاً ممثلاً لاتجاهها البنوي الشكلي.

لا بد من الإشارة إلى أنها أصدرت غير كتاب نقدي تنظيراً وتطبيقاً للبنوية، لكننا قصرنا اختيارنا على الكتاب سالف الذكر، لأنه ذو وجهة بنوية شكلية نظرية وتطبيقية، بخلاف الكتب الأخرى التي تبنت أكثر من منهج إلى جانب البنوية الشكلية^(٤٢٩)، حيث يجمع بعضها بين منهجين ويعرّف بهما، في حين يتّسم بعضها الآخر بالاجتزاء من خلال اكتفائه بطرح مستوى واحد من مستويات التحليل البنوي، أما كتاب **"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي"** فإنه يعتمد التعريف بمبادئ البنوية الشكلية في تحليل السرد عامة، وتعريف القارئ العربي بها نظرياً وتطبيقاً.

البداية بتحليل العنوان الذي وسمت به الناقدة كتابها **"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي"**، ذلك أن لفظة "تقنيات" جمعٌ أصلها الثلاثي: **"(تقن): التاء والقاف والنون أصلان: أحدهما إحكام الشيء، والثاني الطين والحماة.**

(٤٢٩) للناقدة كتب عدّة نذكر منها:

- في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي، والراوي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي، وفن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، والرواية العربية - المتخيل وبنيتها الفنية.

فأقول الأول أتقنُ الشيء أحكمته. ورجل تقن : حاذق. وابن تقن: رجل كان جيد الرمي

يُضْرَبُ به المثل...^(٤٣٠). من هنا نقدر أن تقنيات تعني المهارات وطرق إتقان بناء السرد وشدّ أسسه بعضها إلى بعض، في إشارة إلى أن متن الكتاب سيُعنى ببيان هيكل السرد وكيفية بنائه البناء المحكم الصحيح.

أما لفظنا السرد الروائي، فتحدّدان المجال الذي سيتناوله الكتاب، وهو السرد الروائي (نسبة إلى الرواية)، دون غيره من السرديات الأخرى كالقصة والأسطورة والحكاية الخرافية، لكننا نلاحظ أن الكتاب شامل للسرديات بمختلف أنواعها، وعليه تكون الناقدة قد أطلقت الجزء نيابة عن الكل. لكن هناك وجه آخر لمقصدها من استخدام لفظة "الروائي"، وهو السرد المروي الذي يرويهِ راوٍ سواء أكان رواية أم قصة أم أسطورة أم غير ذلك من السرديات المتنوعة، يدعم هذا الوجه أن الناقدة قد أشارت إلى ذلك في هامش فصلها الثاني الذي وضعت له عنواناً "العمل السردى الروائي من حيث هو حكاية"، فقالت: "قصّدت بالعمل الروائي العمل الذي يُروى بواسطة راوي [راوٍ] يقصد الإيهام بفنية ما ولا يقتصر فيه على السرد، سواء أكان هذا العمل رواية أم كان قصة " ^(٤٣١).

لذلك كان الأجدى بها استخدام لفظة "المروي" عوض الروائي، لأنها اسم مفعول من الفعل رُوِيَ، تعني كل ما يُروى عن طريق راوٍ.

أما تصريحها "في ضوء المنهج البنوي"، فهو وضوح الناقد الذي يبتغي تعريف المتلقي منذ عتبة العنوان بالمنهج المعتمد، لكنها لم تخصّصه بصفة شكلية أو تكوينية، وإنما جاء اسم المنهج حرّاً ينتظر القارئ أن يقيده بعد مطالعة متن الكتاب. صحيح أنها خصّصت كتابها لأجل البنويّة الشكليّة، إلا أنها لم تُخلص لها كل الإخلاص، حيث تناثرت هنا وهناك مفاهيم البنويّة التوليدية والماركسية، ولا سيما حين تذهب لاحقاً إلى أن نتائج التحليل الشكلي خطوة أولية تقتقر إلى ضرورة ربطها بالواقع الاجتماعي المنتج.

(٤٣٠) ابن فارس (٢٠٠٢)، ج: ١، ص: ٣٥٠.

(٤٣١) العيد (١٩٩٩م)، ص: ٤١.

تأتي بعد العنوان مقدّمة الطبعة الثانية، التي تصدم القارئ بموقف الناقدة الصريح الذي يؤكد أهمية النقد المطعّم بنكهة صاحبه الذاتية، وبرؤيته الخاصة للعالم المحيط، فكيف يصحّ منذ المقدمة أن تتناقض العيد مسار الكتاب المتجه باتجاه النقد العلمي الموضوعي برؤية ذاتية وأيديولوجية، حيث تقول:

"لكن النقد بمفهومه هذا لا يعني، وليس له أن يعني، أن نتخلّى عن موقع لنا في هذا العالم يخولنا الحفاظ على هوية شخصيتنا، وعلى حضور لهذه الشخصية فاعل وكريم"^(٤٣٢).

تعكس المقدّمة موقف الناقدة المتناقض بين الإقبال على المنهج البنوي من جهة، والإعراض عنه لما فيه من نقاط ضعف، مثل موت المؤلف وتهميش التاريخ والاكتفاء بدراسة الشكل من جهة ثانية.

لذا نجد أنفسنا أمام سؤال في غاية الأهمية: أية بنوية تتادي بها العيد طالما تجاوزت تلك المبادئ التي تمثّل جوهر المنهج البنوي، ولماذا خصّصت لها كتباً وهي غير مؤمنة بكفايتها منهجاً نقدياً؟ وكيف سيُقبل عليها القارئ العربي حديث العهد بها، إذا كانت الناقدة نفسها مشكّكة بها وجدواها؟.

هذا الموقف لا نجده في مقدّمة الطبعة الثانية فحسب، وإنما في مقدّمة الطبعة الأولى أيضاً، إذ تصرّ العيد على تحجيم المنهج البنوي وحصره في زاوية ضيقة جداً، لأنه -في نظرها- مجموعة قواعد يمكن اتباعها لكشف بنية النص الشكلية، كخطوة أولية تستدعي ممارسة نقدية تأويلية يملئها الرؤية الخاصة للناقد^(٤٣٣)، لكن ذلك يجعلنا نأخذ على الناقدة مأخذين:

الأول: أنها لاتعدّ تطبيق المنهج البنوي في قراءة النصوص الأدبية عملاً نقدياً، وإنما هو خطوة أولية في العمل النقدي الذي لا يكتمل إلا بالتأويل، وهي بذلك تخرج عن حدود البنوية التي لا تعير انتباهها للتأويل الدلالي، وإنما تدع التأويل لغيرها من المناهج مثل: المنهج النفسي والاجتماعي والماركسي.

والثاني: أنها تشغل نفسها بالمضمون وتقتصر العمل النقدي على تأويل النصوص والخروج من قراءتها بدلالات ومعاني تأتي حصيلة تفاعل الناقد ومنطلقاته الفكرية مع النص المدروس، وهي بذلك تقرّ بقصور المنهج البنوي وافتقاره إلى مناهج أخرى تتمّمه.

(٤٣٢) العيد (١٩٩٩)، ص: ٩.

(٤٣٣) يُنظر: نفسه، ص: ١٤.

يطلُّ الفصل الأول من الكتاب تحت عنوان: "دراسة موضوعها الشكل"، هذا العنوان الذي يعكس تداخل المفاهيم لدى الناقدة وعدم تلقيها للبنوية تلقياً مشبعاً وواضحاً، إذ لا تميّز بين المنهج البنوي والمنهج الشكلي، وترى أن البنوية تقتصر على دراسة شكل النص الأدبي فقط، علماً أن شتراوس سبق أن وضح أنه "كثيراً ما اتُّهم أنصار التحليل البنوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا بالشكلية. ولكن هذا الاتهام ينسى أن الشكلية مذهب مستقل عن البنوية، مع مراعاة ما تدين به هذه الأخيرة لها، وذلك بسبب اختلاف مواقفهما من المشخّص. فالبنوية، بعكس الشكلية، ترفض أن تقابل المشخّص بالمجرّد، وأن تعترف للثاني بقيمة ممتازة. فالشكل يتحدّد عن طريق مقابله بمادة غريبة عنه، ولكن البنية ليس لها محتوى متميز: فهي المحتوى ذاته، مدرّكاً في تنظيم منطقي متصوّر على أنه خاصة من خصائص الواقع" (٤٣٤).

لا تفرّق البنوية، إذن، بين شكل ومضمون، لكن العيد فرّقت وقصرت بنيويّتها على الشكل، حيث وضعت عنواناً فرعياً "مسألة الشكل ليست مسألة شكلية"، لتوضّح ضرورة دراسته، وأنه مسألة جوهرية. فنجدها تقول: "وللغرض، نوضح أن ثمة فرقاً ما بين المنهج الشكلي في تحيزه للشكل وانغلاقه على ذاته، وبين المفاهيم التي أنتجها البحث على بنية الشكل والتي بإمكان النقد، بشكل عام، وأياً كان الموقع الفكري الذي منه يرى إلى النص، أن يفيد منها" (٤٣٥).

تفرّق العيد بين المفاهيم التي استُخدمت في تحليل الشكل، وبين المنهج الشكلي بكيّيته، لكننا لا نجد فرقاً بينهما من ناحية، ولا نجد ذكراً حتى الآن للمنهج البنوي الذي بنت كتابها لأجل تطبيقه في تحليل النصوص الأدبية العربية من ناحية أخرى.

من هنا يبدو أن العيد لا تتبنّى المنهج البنوي الشكلي، وإنما تستعين ببعض خطواته التي تمكّنها من فهم آلية بناء النص، ثم تستعين بمناهج أخرى تُعنى بالجانب الدلالي للنص الأدبي، وتدرس علاقته بمحيطه الخارجي الزماني والمكاني والثقافي.

(٤٣٤) ستروس (١٩٨٣)، ج: ٢، ص: ١٦٧.

(٤٣٥) العيد (١٩٩٩)، ص: ٢٣.

بالرغم من ابتعاد العيد عن روح البنيوية، من حيث موقفها الذاتي، ومن حيث تطبيقها إياها-كما سنرى لاحقاً-، عرّفت على سبيل التنظير بماهية عمل الناقد البنيوي بأنه: "ومثل عالم، يمكن للناقد أن يشغل على مادة الجسد النصية ليقدم معرفة بالوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية والتي بحركتها ينبنى النص"^(٤٣٦).

إذ وضّحت سمات البنيوية المتمثلة بالعلمية والموضوعية اللتين تميّزان العلم، فلا ذاتية ولا انفعال ولا أيديولوجيا تحكم عمل الناقد، وركزت على مفهوم الوظيفة، ومفهوم الحركة التي تبني البنية، وتقصد بالحركة العلاقات المتشابهة بين العناصر وتفاعلها مع بعضها.

وعرّفت بالغاية التي يحقّقها الناقد حين ينتهج البنيوية في عمله النقدي، وهي كشف أسرار لعبة الكتابة الإبداعية أمام القارئ، وتحقيق لذة القراءة نتيجة معرفته بخصوصيتها^(٤٣٧).

لكن بالرغم من معرفة الناقدة بميزات البنيوية، لم تستطع أن تتبناها، بل ذهبت إلى حد إنكار^(٤٣٨) أن تكون من دعائها أو روادها، وإن كانت كتابها يدور في فلكها.

لا يخفى علينا أن موقف العيد السلبي من البنيوية يعود إلى أنها، أي البنيوية، تستبعد كفة التأويل الدلالي من عملها، وتدعو إلى فكاك النص الأدبي من أسر المؤلف والمجتمع. فصحيح أن البنيوية جعلت النص إله نفسه مستقل عن المؤلف والمجتمع والتاريخ، لكنها أرادت من وراء ذلك أن تعيد النص الأدبي إلى الضوء بعد أن حجبته على مدى قرون ألوهية المؤلف والمجتمع. ولو نظرت العيد إلى البنيوية من حيث موقعها ضمن الحركات النقدية التي سبقتها ومهدت لها الطريق، لما عابت عليها دعوتها إلى استقلال النص الأدبي وانغلاقه واكتفائه بنفسه، كما لم تراخ أن التحليل البنيوي يُكسب القارئ معرفة علمية وفنية، وهذا هو الأهم بالنسبة إلى قارئ الأدب، أما المعرفة الفكرية والنفسية والتاريخية والاجتماعية، فيمكن للقارئ البحث عنها في مصادرها الخاصة، وليس في الأدب الذي يمنح قارئه الجمال واللذة ورهافة

(٤٣٦) العيد (١٩٩٩)، ص: ١٩.

(٤٣٧) نفسه، ص: ٢٠.

(٤٣٨) يُنظر: نفسه، ص: ٢٢-٢٣.

الشعور .

مما يُحسب للناقدة أنها حدّدت أعلام البنيوية الذين تمثّلت بهم، من أمثال تزيفتيان تودوروف صاحب مفهوم الشعرية، وفلاديمير بروب الذي درس بناء الحكاية وفق مفهوم الوظائف والأفعال، وغريماس صاحب النموذج العاملي، لكنها نسبت إلى غريماس ما قدمه جيرار جينيت، حيث قالت: "مروراً بـ غريماس (Aljirds- Julien Greimas) (١٩١٧-١٩٩٢) الناقد والباحث الفرنسي الذي اشتغل على سيميوتيك السرد، فقدّم كشوفاً تخص زمن القص ومفهوم الراوي وصوت من يروي..."^(٤٣٩)، ومن المعلوم أن هذه الدراسات قدمها جيرار جينيت في كتبه: (خطاب الحكاية)، و(عودة إلى خطاب الحكاية)، و(نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، أما غريماس فعُرف بنظريته السيميائية.

كان يجب أن تلتزم الناقدة بتوصيات هؤلاء الرّوّاد، بدل أن تجعل الواقع المادي مرجعاً للإبداع، والإبداع محكوماً بموقف مبدعه الخاص^(٤٤٠)، مخالفة بذلك دعاة البنيوية الذين تمثّلت بهم، فهي هو تودوروف يرى أنه "لا يوجد في البداية واقعٌ معيّن ثم فيما بعد تمثيلٌ له بواسطة النص، فالمعطى هو النص الأدبي، وانطلاقاً منه، وبفعل عملية بناء - تتم في ذهن القارئ وإن لم يكن بناءً فردياً البتة، بما أن الأبنية متماثلة لدى مختلف القراء - نصل إلى هذا العالم حيث تحيا شخصياتٌ شبيهةٌ بالأشخاص الذين نعرفهم في الحياة"^(٤٤١).

ينفي تودوروف هنا أن يكون النص مجرد انعكاس لواقع ما، وإنما يعدّه نقطة الانطلاق وعالمًا مستقلاً عن مؤلفه وقارئه - بما أن القوانين العقلية والأبنية الذهنية عامة ومشتركة بين البشر - وعن واقعه، وإن كان هناك تشابه بينهما.

تؤكد الناقدة أهمية التأويل أثناء قراءة النص الأدبي^(٤٤٢)، مخالفة بذلك أيضاً مبادئ البنيوية وتوصيات دعائها، ولا سيما رولان بارت الذي يستبعد التأويل في تحليلاته البنيوية، إذ "لا يمكن للتحليل

(٤٣٩) العيد (١٩٩٩)، ص: ٢٦.

(٤٤٠) يُنظر: نفسه، ص: ٢٨.

(٤٤١) طودوروف (١٩٩٠)، ص: ٤٥.

(٤٤٢) العيد (١٩٩٩)، ص: ٣٣.

البنوي أن يكون منهجاً للتأويل، إنه لا يبحث عن تأويل النص، واقتراح معناه المترجّح، ولا يتبع مساراً تأويلياً باطنياً نحو حقيقة النص، نحو بنيته العميقة، نحو سره، وهو نتيجة لذلك يختلف أساساً عما يُسمى بالنقد الأدبي، الذي هو نقد تأويلي، من نمط ماركسي، أو تحليلي نفسي^(٤٣).

بناء على ذلك نقول: إن العيد تدعو قارئها إلى منهج خليط من الشكليّة الروسية والبنويّة والبنويّة التوليدية.

تناولت العيد في الفصل الثاني: العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية، وحدّدت دراسة البنية من خلال مصطلحي الحكاية والقول، أي من حيث هو متن ومبنى كما حدّدهما الشكلاونيون الروس. إن الأساس النظري الذي قدمته يستند إلى ما جاء في كتاب بارت وجينيت: من البنيويّة إلى الشعرية^(٤٤)، وعند تودوروف أيضاً^(٤٥).

ويُحسب للناقدة أنها ألحقت التطبيق بالتطير، واختارت نصاً خرافياً بعنوان "الجرجوف"، وحلّته حسب ترابط الأفعال فيه، لتستنتج أن كل مقطع مبني على لعبة العقدة والحل، وأن النص من نمط حكايات (ألف ليلة وليلة)، لكن السؤال: لماذا لا تلتزم بتحليل بروب في هذا النص، بالرغم من أنه حدّد خطاطة لتوالي الوظائف في مثل هذه الحكايات.

صحيح أنها لم تستعن بإنجازات بروب، لكنها استعانت بما قدمه غريماس في تحليل الأفعال والحوافز التي تحفّز الشخصيات إلى القيام بأفعالها، من خلال النموذج العاملي بعوامله الستة (الفاعل - الموضوع - المرسل - المرسل إليه - المساعد - المعيق)، مقتصرة على هذا الجانب فقط من نظرية غريماس السردية، وكأنها تأخذ من كل ناقد ما يحلو لها دون أن تسير معه إلى النهاية، مما يخلق ضعفاً وقصوراً في تحليلها ورؤيتها النقدية.

اختارت أيضاً مثلاً قصة (مضجع العروس) لجبران خليل جبران، وحلّلتها بتحديد شخصياتها

(٤٤٣) بارت (٢٠٠٩)، ص: ٣٢.

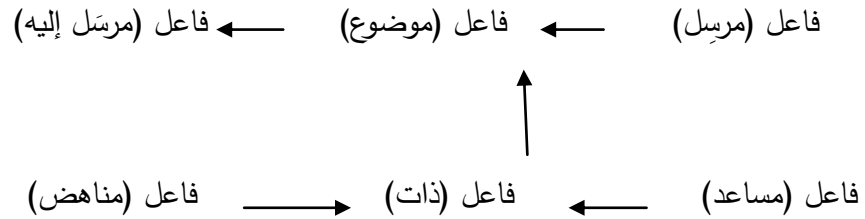
(٤٤٤) يُنظر: بارت، وجينيت، (٢٠٠١)، ص: ٢٢ وما بعد.

(٤٤٥) يُنظر: تودوروف (١٩٩٢)، ص: ٤١ وما بعد.

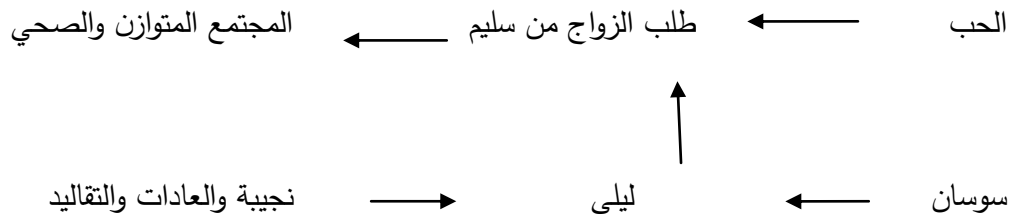
والعلاقات بينها، والحوافز التي تدفعها إلى القيام بأفعالها، لتلخص إلى رسم لوحة العوامل لهذه القصة على الشكل الآتي^(٤٤٦):

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
ليلي	الزواج	سليم
المساعد	الفاعل	المعيق
سوسان	الحب	نجيبة

ترسم العيد هذه اللوحة بناء على قراءة الحكاية قراءة بنوية مجردة من الدلالات، لكن ربما كان أجدى أن ترسم النموذج العاملي كما رسمه غريماس على النحو الآتي^(٤٤٧) :



لذا يمكننا أن نصحّح رسم النموذج العاملي للقصة المدروسة على النحو الآتي:



يوضح هذا الرسم العوامل الستة الرئيسة التي تؤديها الشخصيات من جهة، والعلاقات التي تربط بينها وتحدّد طبيعة تفاعلها مع بعضها من جهة ثانية، فعاطفة الحب قد دفعت ليلي إلى موضوعها أي طلب الزواج من سليم، والمستفيد من وصول الذات إلى موضوعها هو المرسل إليه أي المجتمع المتوازن، وسوسان صديقة ليلي هي التي ساعدتها من أجل تحقيق رغبتها، أما نجيبة التي تريد سليماً زوجاً لها،

(٤٤٦) العيد (١٩٩٩)، ص: ٩٩.

(٤٤٧) نقلاً عن غريماس يُنظر: بوضيف (٢٠٠٦-٢٠٠٧)، ص: ٤٠.

فهي التي تعيق ليلي عن تحقيق رغبتها.

كان الأجدى بالعيد أيضاً أن تتابع دراستها وفق توصيات غريماس^(٤٨)، الذي دعا إلى دراسة ثلاث بنى في النص السردى، هي البنية العميقة والسردية والخطابية. إذ لا تقتصر نظرية غريماس على رسم النموذج العاملي كنظام مجرد فقط، وإنما ينتقل إلى خطوة أخرى، فيقرأ النموذج العاملي كإجراء من خلال تحديد العمليات والتحويلات التي تصيب العوامل على مسار القصة، ويتابع برامجها السردية وتحوّل العلاقات بينها، ثم يحلل البنية الخطابية للسرد متمثلة بالمثلثين وأدوارهم الغرضية التي يؤدونها، والزمن والمكان الذي تجري القصة وسطهما، ثم ينتقل بعد ذلك إلى البنية العميقة التي تتناول الدلالات التي تؤطر القصة. لكن العيد لم تستكمل تحليلها وفق نظرية غريماس، وإنما انتقت منها ما تريد، وربما شغلت نفسها بوضع النص في سياقه الاجتماعي السائد في ذلك الوقت في لبنان من أجل الإفصاح عن رغبتها - كناقدة- في فضح عيوب مجتمعها وتطويره نحو الأحسن، لذلك ابتدعت نموذجاً عاملياً آخر^(٤٩) ربطت فيه الشخصيات بأدوارها الاجتماعية، لتجعل ذلك دليلاً مادياً على ضعف المنهج البنوي، وعلى دورها - كناقدة للمنهج نفسه- في تصحيح مساره وتعويض نقصه بربط النص بظروف مجتمعه الاجتماعية والثقافية^(٥٠).

لكن الحقيقة أنها اكتفت بإطلاق الشعارات دون تنفيذها تطبيقياً، فما استطاعت أن تضيف إلى المنهج شيئاً جديداً سوى جعله خطوة أولية تنطلق منها إلى التأويل الأيديولوجي للنص، نتيجة تأثرها بالماركسية التي كانت تعتمد عليها منذ بداية مسيرتها النقدية، والتي لازالت تراود الناقدة في رحلتها النقدية، وكذلك نلمح ملامح البنوية التوليدية التي حظيت باهتمام الناقدة أيضاً. لو قارنا بين توجه العيد وبين ما جاء في كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة"^(٥١) الذي ترجمته، لاستنتجنا اعتناقها للمبادئ الواردة فيه، والتي

(٤٨) يُنظر: غريماس (١٩٩٢)، ص: ١٨٣ وما بعدها.

وانظر أيضاً: كورتيس (٢٠٠٧)، ص: ١٠٥ وما بعد.

(٤٩) يُنظر: العيد (١٩٩٩)، ص: ١٠٠.

(٥٠) يُنظر: نفسه، ص: ١٠١.

(٥١) يُنظر: باختين (١٩٨٦)، ص: ٣٣.

تتلخص بأن الأدلة اللسانية كلها أيديولوجية، وموسومة بروح عصرها ومجتمعها وطبقته الاجتماعية الحاضرة لها، لذلك لا تنظر إلى الدليل اللساني إلا ضمن نسقه الاجتماعي وبنيته التحتية. إن هذه المبادئ تسيطر على تحليلات العيد في كتابها كله كما رأينا سابقاً وسنرى لاحقاً، وهو مناقض لمبادئ البنوية الشكلية التي لا تعير اهتماماً لما هو خارج بنية النص الأدبي، لكن العيد لا ترى ضيراً في هذا التناقض، بل ترى فيه تصويماً وتصحيحاً لمسار البنوية الشكلية.

خصّصت العيد فصلها الثالث للتظير للعمل السردى الروائي من حيث هو قول، من خلال شرح ثلاث مقولات هي: مقولة زمن القص، ومقولة هيئة القص، ومقولة نمط القص، متكئة في ذلك على اقتراحات جيرار جينيت.

لكن يؤخذ عليها أنها عدت مفهوم الترتيب غير مجدٍ، "وفي المناسبة، لابد لنا من أن نشير، إلى أن مثل هذه المقارنة تبدو دون جدوى في دراستنا لعمل روائي حديث يتكسر زمن خطابه السردى باستمرار، وبشكل مبالغ فيه.

وكذلك الأمر في الحالة النقيض، أي حين يوازي مستوى القول مستوى الوقائع، فتزد الأحداث في القص، في توالٍ يطابق تواليها الوقائعي ويتماهى فيه، إذ ذاك، يبدو القص أشبه بالسرد الأمين للتاريخ.^(٤٥٢)

إن جعل هذه التقنية في دراسة الزمن غير مجدية رأي غير دقيق، لأنها تصف كيفية مرور الزمن وتقلبه ودوره في عرض الأحداث، ولهذا كله دلالة في القص سواء في إثارة التشويق، أم عرض التفاصيل، أم التأكيد، وغير ذلك.

كذلك أغفلت ذكر شكلين أساسيين من أشكال الترتيب، هما الاسترجاع والاستباق، اللذين يوضحان كيفية التلاعب في عرض القصة، نتيجة حدوث المفارقة الزمنية بين زمن الوقائع وزمن القصة، ذلك أن الاسترجاع هو ذكر الأحداث التي حدثت قبل القصة، أي العودة بالسرد إلى الماضي، والاستباق

هو التنبؤ بالأحداث المستقبلية قبل وقوعها فعلاً.

نعود إلى العيد، التي اختارت نص (أوديب ملكاً) لسوفوكليس (Sophocles) (٤٥٣) من أجل

تحليله حسب ترتيب أحداثه، لكنها اختتمت تحليلها بربط النص بمحيطه الخارجي، أي بمجتمع طيبة وفن المسرح الذي كان يحكم تقاليد الفن آنذاك، لتثبت من جديد تأثرها بالفكر الماركسي، وتطعيم نقدها البنيوي به (٤٥٤).

أطلقت العيد مفهوم المدة على السرعة السردية، وعلى أوجهها الأربعة ألفاظ: القفز - الاستراحة - المشهد - الإيجاز، ما يعني أنها لا تلتزم بالمصطلحات الشائعة بين النقاد العرب، مثل مصطلح الحذف بدل القفز، والوقفة الوصفية بدل الاستراحة، والإيجاز بدل المجل، مما يقود إلى فوضى مصطلحية تؤثر سلباً في القارئ العربي وتوقعه في حيرة من أمره.

تابعت العيد تقديمها النظري لمقولة هيئة القص، من خلال الحديث عن مفهوم الراوي وعلاقته بمرويّه، والفرق بين الراوي كتقنية فنية وبين الكاتب الحقيقي، وصولاً إلى مقولة "موت المؤلف" أو ضعف دوره، مفسّرة ذلك بأثر السياسة البرجوازية السائدة آنذاك، لتعبّر عن موقفها الناقد والنافر من السياسة البرجوازية من ناحية (٤٥٥)، وعن إيمانها بالأدب بوصفه بنية فوقية ترتبط ببنية المجتمع التحتية من ناحية أخرى، وعليه تغدو ناقدة لكل مظاهر الحياة وليس فقط للأدب.

ثم فصلت الحديث عن أنواع الرواة، كما حدّدها كل من جيرار جينيت حسب معيار الحضور أو عدمه، وتودوروف حسب معيار الرؤية، وأردفت تنظيرها بأمثلة توضيحية، لكن شرحها لمفهوم "الراوي بضمير الأنّا" لم يكن شاملاً ودقيقاً، إذ رأت أنه "لئن كان الراوي هو البطل فإن ثمة مسافة زمنية تنهض، مع السرد، بينهما. تنهض هذه المسافة بين ما كانه الراوي وما غداه البطل، أو بين البطل الشخصية (زمن ماضٍ) والراوي (زمن حاضر)... بل قل إن الراوي، الذي يروي، هو الذي يخلق من شخصه، الذي

(٤٥٣) سوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق.م تقريباً): كاتب تراجيدي إغريقي، كتب ١٢٣ مسرحية، بقي سبع منها إلى يومنا هذا، فاز بالمركز الأول في مهرجان ديونيسوس للمسابقات المسرحية قرابة عشرين مرة.

(٤٥٤) يُنظر: العيد (١٩٩٩)، ص: ١٢١.

(٤٥٥) يُنظر: نفسه، ص: ١٣٦.

كان، والذي يعيد النظر فيه الآن، بطلاً".^(٤٥٦).

تخلق العيد اختلافاً بين الراوي والبطل، فهناك شخصية في الماضي، وأخرى تروي في الحاضر، لكن ذلك لا ينطبق على الراوي البطل دائماً، ولا سيما في الروايات التي يروي فيها الراوي/ البطل حاضره، عندها لن يكون هناك تحول من شخصية إلى أخرى مع الزمن، وإنما سرد للحاضر باتجاه المستقبل. يؤخذ عليها أيضاً أنها تعتمد التنظير الذي يحمل حكم قيمة من وجهة نظرها، علماً أن البنيوية تكفي بالوصف بعيداً عن تقويم العمل الأدبي والتصفيق له أو توبيخه، إذ نجدها تذم الراوي العالم بكل شيء، فتطلق عليه "الكاتب الذي يعرف كل شيء أو كلي المعرفة"^(٤٥٧)، وترفع من شأن الراوي الشاهد، لأنه يتطلب مهارة عالية من الروائي^(٤٥٨)، محاولة بذلك أن ترشد الكتاب العرب إلى ما يجب عليهم اتباعه من تقنيات سردية كي ترتقي أعمالهم الأدبية، وإلى ما عليهم اجتنابه من أساليب ضعيفة.

شرحت أيضاً مقولة نمط القص الذي تقصد به "الصيغة"، أي كيف يروي الراوي سرده؟، ويكون ذلك بثلاثة أساليب: ١- نمط أسلوبى يتصف بالمباشرة. ٢- ونمط أسلوبى يتصف باللامباشرة. ٣- ونمط أسلوبى لامباشر حر، وأردفت هذه الأنماط بأمثلة توضيحية، مما جعل كتابها تعليمياً بالدرجة الأولى، يجمع بين التنظير المبسط والتمثيل بأمثلة من الأدب العربى، كي تتضح المفاهيم النقدية في ذهن القارئ العربى.

استأنفت العيد التنظير لمفهوم الراوي في الفصل الرابع من زاوية الرؤية والموقع، ووجدت أنها أمام مصطلحات مترادفة مثل: الموقع وزاوية الرؤية وزاوية النظر، حاولت أن تبيّن الفرق بينها منذ البداية كي لا تُصاب بالحيرة، لكنها لم تستطع أن تحافظ على دقة مصطلحاتها النقدية، حيث اختارت للعنوان مصطلحي (زاوية الرؤية والموقع)، ثم فضّلت في سياق المتن مصطلح (زاوية النظر)، وحجتها في ذلك "أن المنطلق البنيوي الشكلي في نظريته إلى النص الأدبي يعني بالرؤية، النظر، من حيث ارتباطه

(٤٥٦) العيد (١٩٩٩)، ص: ١٤٤.

(٤٥٧) يُنظَر: نفسه، ص: ١٤٦.

(٤٥٨) يُنظَر: نفسه، ص: ١٥٢.

بمساحة المرئي، أو المشهد. ومثل هذا المعنى يجد اتساقه مع مفهوم الراوي الشاهد، ومع البنيوية الشكلية التي تعزل الأدبي عن الإيديولوجي، وتقتصر، في تحليل النص، على رصد العلائق الشكلية بين العناصر المكونة له.^(٤٥٩).

بناء على ذلك نطرح سؤالاً مهماً: لماذا كانت العيد تفضّل مصطلح زاوية النظر وتراه منسجماً مع منطلقات المنهج البنيوي، لماذا لم تجعله عنواناً لفصلها، ولماذا لم تستخدمه وحده في المتن دون المصطلحات الأخرى المرادفة؟

ثمة مصطلح آخر أكثر تجريداً وعلمية أطلقه جينيت، ألا وهو (التبئير) الذي قال عنه: "ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جداً لمصطلحات الرؤية، الحقل ووجهة النظر، فإنني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريداً قليلاً، والذي يستجيب لتعبير بروكس ووارين "مأوى السرد **focus of narration**"^(٤٦٠).

أسهب جينيت في شرح مفهوم التبئير، وجعل له أنواعاً، كالتبئير في درجة الصفر، والتبئير الداخلي، الذي قد يكون ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً، والتبئير الخارجي، وقد يشمل النص كاملاً أو مقطعاً منه^(٤٦١).

أما العيد فقد أكثر من استخدام مصطلح الموقع الذي ينسجم مع الدراسة الواقعية التي تربط النص بمرجعه الخارجي، إيماناً منها بضرورة الإحالة إلى مرجع والتعبير عن أيديولوجيا ما متأثرة بالماركسية كما ذكرنا سابقاً^(٤٦٢)، لذا لم تُوفّق إلى تحقيق الانسجام والتناغم بين المفاهيم النظرية والمصطلحات التي أطلقتها عليها.

استوفت العيد مستويات بنية السرد باستثناء مستوى الفضاء أو المكان^(٤٦٣)، سواء أكان الفضاء

(٤٥٩) العيد (١٩٩٩)، ص: ١٧٢-١٧٣.

(٤٦٠) جينيت (١٩٨٩)، ص: ٥٩-٦٠.

(٤٦١) للاستزادة يُنظر: نفسه، ص: ٦٠ وما بعدها.

(٤٦٢) يُنظر: العيد (١٩٩٩)، ص: ١٨١-١٨٢.

(٤٦٣) يُنظر: لحميداني (١٩٩١)، ص: ٥٣ وما بعدها.

الجغرافي أم الفضاء النصي الذي يمثل عنصراً جوهرياً في بنية العمل السردى إلى جانب الزمن والشخصيات والوظائف والراوي، فلم تذكر شيئاً عن مستوى المكان وكيفية تحليله وأهميته في بناء السرد.

عقب أربعة فصول نظرية، اتجهت الناقدة إلى تطبيق المنهج البنيوي على رواية "أرابيسك" لأنطون شماس^(٤٦٤)، والحقيقة أننا نُفاجأ بأنها لا تُخلص كل الإخلاص للمنهج البنيوي، وإنما تقرأ الرواية مراعية خصوصيتها الفكرية والاجتماعية التي فرضت عليها أن توائم بين تلك الأدوات البنيوية وبين التأويل الدلالي الذي يفتش عن علاقة هذه الرواية بواقعها المرجعي.

حيث سعت إلى أن تتمثل المنهج البنيوي، فوضعت عناوين مثل: البنية الخارجية والبنية الداخلية، لكننا لا نجد تحت هذه العناوين ما يعبر عن دراسة البنية، وإنما مجرد تقسيم عام لفصول الرواية والعناوين التي تحملها، وللزمان والمكان فيها. حيث قسّمت الرواية إلى قسمين: أولهما سيرة ذاتية واقعية، وثانيهما رواية- فنية متخيّلة، وأطلقت عنوان البنية الخارجية وهي تقصد الموازيات النصية، التي تحيط بالنص الأدبي، كالعنوان الرئيس وعناوين الفصول الفرعية وطريقة توزيعها، والتي درسها جينيت.

وغلب على تحليلها الحديث عن المرجع الزماني والمكاني والاجتماعي والديني للرواية، انطلاقاً من أن الرواية "كلام يترمز، يقترب من الشعر ويحيل على مرجعية غنية تستدعي التاريخ والأديان، وعادات من المعيش، من الحي، من هذا اللصيق بحياة الإنسان في لبنان وفلسطين"^(٤٦٥).

من الواضح أن طبيعة الرواية المختارة تفرض على الناقدة منهجاً تأويلياً تبحث من خلاله عن تأويل الحقائق الواردة في الرواية وربطها بحياة مؤلفها والأحداث التاريخية المعاصرة لها، لذا كان من الأجدى أن تتبنى المنهج الماركسي الذي يجعل البنية الفوقية ممثلة بالأدب والفن انعكاساً للبنى التحتية الاجتماعية والاقتصادية، بخلاف البنيوية التي لا تعير اهتماماً إلا للنص الأدبي مستقلاً عما هو خارجه.

تطغى ملامح الماركسية على حساب خطوات المنهج البنيوي، ولا سيما حين استخدمت لفظتي

(٤٦٤) أنطون شماس (ت: ١٩٥٠): كاتب فلسطيني اشتهر بكتابه بالعبرية، وترجمته لأعمال أدبية فلسطينية مرموقة من العربية إلى العربية، (كثلاث روايات للكاتب الراحل إميل حبيبي)، كان من مؤسسي مجلة "الشرق" ورئيس تحريرها لأعوام عدة، نشر مجموعته الشعرية بالعربية بعنوان: "أسير يقظتي ونومي"، ومجموعتين باللغة العبرية، ورواية "أرابيسك".

(٤٦٥) العيد (١٩٩٩)، ص: ١٩١.

"إنتاج الواقعي" اللتين تحيلان إلى المنهج الماركسي^(٤٦٦)، وحين تبحث عن أصل الرواية ومرجعها:

"- فهناك الحكايات الشفهية المروية (السيرة) والتي تفترض مرجعاً لها هو الوقائع.

- وهناك السيرة المكتوبة، (أرابيسك السيرة) أو هذه الفصول من "أرابيسك" التي لها طابع السيرة والتي

تفترض مرجعاً لها هو هذه الحكايات الشفهية المروية.

- ثم هناك الرواية، أرابيسك الرواية، أو هذه الفصول من "أرابيسك" التي لها طابع الرواية والتي تفترض

مرجعاً لها هو هذه السيرة المكتوبة"^(٤٦٧).

إذ تحيل الرواية إلى سيرة ذاتية للكاتب، تلك السيرة التي تحكي حياة مؤلفها الخاصة، والوسط

المحيط الذي نشأ فيه وعانى منه الويلات، فأتى التحليل البنوي في ذلك كله؟.

يُؤخذ على الناقدة أيضاً أنها لم تدرس الراوي في الرواية استناداً إلى ما ذكرته في القسم النظري

من كتابها، بل جعلته ناطقاً بلسان أنطون شماس نفسه^(٤٦٨)، أي ماهت بين الراوي والروائي .

وعليه لم تحلل العيد الرواية بنيوياً، وإنما اكتفت باستعراض أحداثها كحكاية حقيقية، دون تجاوز

ذلك إلى الرواية كقول /كخطاب، فلم تطبق مقولات زمن القص وهيئته ونمطه البتة، بل شغلت نفسها

بمعالجة المضمون الأيديولوجي للرواية، وبوجهة نظر المؤلف أنطون شماس وموقفه السياسي من قضية

الصراع الفلسطيني الإسرائيلي وانتمائه الديني^(٤٦٩).

يؤخذ على العيد، إذن، عدم تطبيقها المنهج البنوي في تحليل جنس الرواية، لأكثر من سبب،

أولهم أن طبيعة الرواية تلائم المنهج الماركسي الذي يستطلق جانبها التاريخي الواقعي، وثانيهم أن الناقدة

تؤمن بضرورة الجمع بين المناهج من أجل الخروج بتأويلات شافية، مما أدى إلى وقوعها في بؤرة التأويل

والتفسير على حساب وصف مستويات السرد كما حددتها البنوية.

انتقلت العيد بعد ذلك إلى القصة والقصة القصيرة، حيث خصّصت فصلاً لـ "القصة القصيرة

(٤٦٦) يُنظر: المرجع السابق نفسه، ص: ٢٠٠.

(٤٦٧) نفسه، ص: ٢٢٢.

(٤٦٨) يُنظر: نفسه، ص: ٢٢٥، ٢٢٨، ٢٣٨.

(٤٦٩) يُنظر: نفسه، ص: ٢٤١.

والأسئلة الأولى". لكن من الملحوظ أن رؤيتها النقدية تنتظر إلى الأدب ضمن سياقه بدليل أنها بدأت التنظير للقصة من خلال ثلاثية: اللغة /الأدب/ الإيديولوجيا.

إن هذا العنوان يضع الأدب بين مكونيه الأساسيين، اللغة وهي المادة الخام التي يُجَبَل منها الأدب، والإيديولوجيا التي تمثل الحمولة الفكرية التي يرسلها الأدب إلى متلقيه وقارئه، حيث سعت الناقدة إلى توضيح علاقة الأدب بهذين المكونين، وأوجه الشبه بينهما. فاللغة الأدبية تمثل انزياحاً عن الواقع وانحرافاً في التعبير، كذلك الإيديولوجيا لا تصوّر الواقع كما هو، بل هي تصوّر ذهني منزاح عنه، من هنا رأت أن . "العمل الأدبي ليس إيديولوجياً أو غير إيديولوجي، بل هو مادة لغوية، وبالتالي إيديولوجية. الإيديولوجيا بالمعنى هذا ليست مضموناً نبحت عنه، أو خلاصة نصل إليها، وهي ليست في هذا العمل دون ذاك، بل هي مستوى ينهض في حقل من حقول العمل الأدبي" (٤٧٠).

ما يعني أنها تساوي بين مستوى اللغة ومستوى الإيديولوجيا في تكوين الأدب، وتجعل المستوى الإيديولوجي مسؤولاً عن تفرّد كل حقل أدبي بلغة خاصة به، وتقنيات معينة تميّزه عن غيره من الحقول الأدبية منطلقة في ذلك من إيمانها بارتباط الأدب الوثيق بالواقع المعيش نتيجة تأثرها بآراء باختين الذي يقرّ أن: "اللسان في استعماله التطبيقي، لا ينفصل عن محتواه الإيديولوجي [الإيديولوجي] أو المرتبط بالحياة." (٤٧١).

بالرغم من عنايتها بالجانب الإيديولوجي والدلالي للأدب، فقد غُيّت بالتنظير للقصة القصيرة تنظيراً بنوياً، من خلال التعريف بكيفية بناء القصة فنياً، حيث طرحت السؤال ذاته الذي كان قد طرحه رومان جاكوبسون منظر الشكلائية الروسية، "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟" (٤٧٢)، لكنها طرحته من أجل تحديد القصة حصراً.

ثم طرحت السؤال ذاته حول القصة القصيرة، وما الذي يميزها عن القصة، حيث بنت تنظيرها

(٤٧٠) العيد (١٩٩٩)، ص: ٢٤٨.

(٤٧١) باختين (١٩٨٦)، ص: ٩٤.

(٤٧٢) ياكوبسون (١٩٨٨)، ص: ٢٤.

لعالم القصة القصيرة وفق هذين السؤالين، لكن يُؤخذ عليها أنها كرّرت ما ورد في الجزء النظري في بداية الكتاب، كدراسة العمل السردي من حيث هو حكاية، ثم من حيث هو قول، وأنواع الرواة، لتقف مطوّلاً عند الراوي الذي يخفي خلف شخصياته ويسمح لها بالتعبير عن ذاتها بنفسها، مفسّرة شيوعه واعتماده من قبل الكتّاب بتغيّر بنية مجتمعهما الثقافية والسياسية والاجتماعية، وما يعانيه الإنسان العربي من قمع لحريته ولتعبيره عن ذاته^(٤٧٣). مما يعني أنها تضمّن كتابها النقدي نقداً لاذعاً للحكومات العربية التي تعيش شعوبها في صمت يدفعها إلى أن تستجد بالأدب من أجل التعبير عن حاجتها إلى الحرية وحق التعبير. ومن ناحية أخرى تعكس رؤيتها عدم استقلال العمل الأدبي، وتأثر تقنيات بنائه بالتغيرات التي تصيب المجتمع عامة، لتُحيلنا من جديد إلى مبادئ الماركسية التي تربط تغيرات البنية الفوقية ممثلة بالأدب بتغيرات البنية التحتية ممثلة بالمجتمع والاقتصاد.

يؤخذ على العيد أيضاً أن تنظيرها للقصة القصيرة لا يخلو من اجتزاء وقصور، حيث ميّزت بين القصة والقصة القصيرة من حيث قصر الشريط اللغوي فقط، وهو بدوره يؤدي إلى قصر زمن القص، لكنها لم تأت بجديد، ذلك أن سمة "القصيرة" ناتجة عن قصر الشريط اللغوي، وقصره نتيجة اختزال الأحداث المكوّنة للقصة وعرضها في أسرع زمن ممكن، حيث وضعت هذه الفرضية ثم أثبتتها من خلال اختيار أمثلة متنوعة من القصص القصيرة، كقصة (الابتسامة) لـ زكريا تامر، وقصة (المملكة السوداء) لمحمد خضير، وقصة (آخر الدنيا) ليوسف إدريس، وقصة (الجبل الصغير) لإلياس خوري، لتستنتج أنه "هكذا يبدو لي أن قصر مدة الشريط اللغوي، وما يمكن أن يتركه هذا القصر على الصياغة وعلى عالم القص، هو ما يميز القصة القصيرة ويتركها في الوقت نفسه إمكانية مفتوحة لتشكيل قصصي أطول".^(٤٧٤)

لكن لو عدنا إلى ما كتبه إخنباوم حول القصة القصيرة، لتبيّن أن هناك فروقات كثيرة تميزها من

(٤٧٣) يُنظر: العيد (١٩٩٩)، ص: ٢٦١.

(٤٧٤) نفسه، ص: ٢٧٧.

غيرها من الفنون السردية، وعلى رأسها الرواية^(٤٧٥)، كالشكل الفني الوحيد، وشبهها بالأحداث أو الحكاية، وقصر شريطها اللغوي، وانبنائها على اختلال أو مشكلة أو لغز يتطلب حلاً، والخاتمة المفاجئة الخاطفة. لذا نستطيع القول: إن تحليلات العيد جاءت عجولة ومبتسرة، اقتصرتها فيها على الموازنة بين زمن الوقائع وزمن القص وإثبات قصرهما، دون أن تتطرق إلى تقنيات القصة القصيرة الأخرى التي جعلت منها فناً مختلفاً عما سواه.

استكمالاً لدراسة القصة القصيرة تناولت العيد موضوع (الشعرية في القصة القصيرة)، محدّدة الشعرية بأنها أولاً مسؤولة عن وحدة النص، وثانياً عن التجنيس (أي تحديد النوع/ الجنس) في الحقل الأدبي، وثالثاً عن كيفية تحليل النص نقدياً، فيها تُفتح مغاليق البنية النصية^(٤٧٦).

لكنها لا تقتأ تتجاوز قواعد التحليل البنوي وتنشغل بالتأويل وربط النص بالمجتمع المنتج، فتتجاوز الشعرية إلى التقلبات الاجتماعية التي تترك أثرها على الأدب، وتقدّم دليلها على صحة قولها من خلال ربط خللة نظام القصة القصيرة العربية في الستينيات بهزيمة حزيران والظروف العربية المأساوية في تلك الآونة^(٤٧٧).

فتقول: "وأجدي لا أتردد اليوم في القول بأن ما نعانیه في تاريخنا الراهن من عزلة ويأس أحياناً، وضياح وقلق وغموض المصير أحياناً أخرى، يشكل عاملاً مهماً (بنويّاً) في خللة شعرية القصة وقواعدها المألوفة".^(٤٧٨) مما يعني أنها تربط تغيرات القصة القصيرة بتغيرات المجتمع العربي من جديد، ثم تختار لتوضيح الشعرية في القصة القصيرة قصة "النشيد"، ويمكن أن نتمهل قليلاً عند تحليلها، لنلاحظ عدم دقتها في انتقاء مصطلحاتها النقدية، حيث تُطلق مصطلح "الدراسة النصية" التي تختلف عن الدراسة البنوية الشكلية، لأن الدراسة النصية مرحلة متقدمة من البنوية. كما لم تراعى تسلسل تطور المصطلح ولا تطور المفهوم، فتارة تتحدث عن الشعرية التي طوّرها الشكلاونيون، وتارة تتحدث عن النصية التي طوّرها

(٤٧٥) يُنظر: إينباوم (١٩٨٢-ب)، ص: ١١٢-١١٣.

(٤٧٦) يُنظر: العيد (١٩٩٩)، ص: ٢٩٣-٢٩٤.

(٤٧٧) يُنظر: نفسه، ص: ٢٩٧ وما بعدها.

(٤٧٨) نفسه، ص: ٢٩٩.

رولان بارت، ولا تشرح علاقتها بالبنويّة، فتجعل القارئ في حيرة أمام تعدّد المصطلحات دون توضيح وتعريف.

يمكن بدورنا أن نعود إلى بارت الذي ميّز بين التحليل البنوي والتحليل النصي، فصحيح أنهما ليسا متعارضين، ولكنهما مختلفان من حيث التوجه والهدف، ذلك أن "هذه الاختلافات (البناءة) يمكن أن تتوحد في اتجاهين كبيرين: يرى الاتجاه الأول أن التحليل، أمام كل محكيّات العالم، يحاول تأسيس نموذج سردي، شكلي طبعاً، أي بنية السرد أو قواعده، وانطلاقاً منها (بعد إيجادها) يمكن لكل محكي منفرد أن يتم تحليله باعتباره انزياحات عن النموذج السردى، ويرى الاتجاه الثانى أن المحكي يندرج مباشرة (وعلى أي حال إذا كان منسجماً معه) تحت مفهوم "النص"، وهو فضاء، وسيرورة دلالات تشغل، وبكلمة واحدة: الدلالية... "(٤٧٩).

يكن الفرق بينهما بأن التحليل البنوي، وهو المقصود بالاتجاه الأول، يبحث عن النموذج العام الذي تحتضيه السرديات كلها، ثم يُحدّد مدى انحراف نص سردي معين عن ذلك النموذج العام، أما التحليل النصي، فهو تحليل يسير إلى أبعد من البحث عن الشكل، حيث يبحث عن السيرورة الدلالية التي تظل قابلة للإنتاج على مدى العصور تبعاً للقارئ الخلاق الذي يلاحقها في مكاشفته للنص السردى.

وقد حدّد بارت مفهوم التحليل النصي بأنه: "لا يحاول التحليل النصي وصف بنية عمل أدبي، لا يتعلق الأمر بترسيم بنية، بل بالأحرى إنتاج بُنية متحرّكة للنص (بنية تنتقل من قارئ إلى آخر عبر التاريخ)، والمكوّن في كتلة العمل الأدبي الدلالية، وفي دلاليته. لا يحاول التحليل النصي معرفة بماذا يتحدّد النص (باعتبار أنه قد تمّ تجميعه لغاية سببية)، بل بالأحرى كيف يتفجّر ويتبدّد." (٤٨٠).

لا توضّح الناقدة، إذن، الأساس النظري للتحليل النصي الذي يمثّل مرحلة متطورة ومتقدمة من البنويّة، فلو تابعت جهود البنويين، الذين سعوا إلى النهوض بالبنويّة إلى آفاق جديدة تتجاوز البنية المغلقة للنصوص إلى ديناميّتها الدلالية وسيرورتها عبر الزمن، لوجدت بغيتها، ولظلت في رحاب البنويّة

(٤٧٩) بارت (٢٠٠٩)، ص: ٧٥ - ٧٦.

(٤٨٠) بارت (٢٠٠٩)، ص: ٧٦.

اقتداء ببارت الذي تجاوز البنوية إلى التحليل النصي الذي ينطلق باتجاه كشف السيرة الدلالية للنص السردي وكيفية تناميها.

أما فيما يخص التحليل الذي قدمته العيد لقصة "النشيد"، فقد تناولت في بداية تحليلها العلاقة بين المقدمة و متن القصة، وهذا يذكرنا بدراسة جينيت للموازيات النصية، وعلاقتها بالنص المتن، دون أن تشير إليه وإلى دراسته. كما ابتعدت من ناحية أخرى عن الخطوات التي حددها بارت، مثل تقسيم النص إلى وحدات قرائية، إذ اكتفت بتقسيم القصة إلى مقاطع تكون هيكلية النص العامة وليس إلى وحدات. مما يعني أنها أفادت من آراء جينيت في دراسة المقدمة، ومن التحليل البنيوي في استخراج هيكل النص ومقارنته بهياكل نصوص أخرى مشابهة، كنص "أوديب ملكاً".

كما اكتفت باستعراض الشخصيات وأدوارها، وربطتها بالصراع بين ثنائيات مثل (الذكورة والأنوثة)، (طلب المعرفة والحصول عليها)، (السيد والعبد)، (الأبيض والأسود)، دون أن تعير اهتماماً لدراسة الزمان والمكان وكيفية تحليلهما بنيوياً. مما يعني أنها لم تُحط القصة بدراسة بنيوية ونصية متكاملة، بل اكتفت بقراءة نقدية سريعة تلهث خلف المعنى المقصود الذي تحمله القصة.

في ختام التحليل تقول العيد: "كأن الحفيدة الراوية، والكاتبة خلفها، تكتب ضد الكتابة، ضد تواطنها مع السائد، وضد غربتها. كأنها تدعو إلى كتابة أخرى.

فهل نكتب لنعزي السائد ونخرج المكبوت؟

هل نكتب لنحرّر ذواتنا؟

هل نكتب لنبدع صورة الحقيقي فنغيّر الواقع والزمن وتكون لنا الحياة؟"^(٤٨١).

نلمح هنا إصرار الناقدة على العلاقة الخفية بين الراوي الفني والكاتب الحقيقي، فتجعل الرواية محمّلة بأراء الكاتبة وعاكسة لتوجهاتها وناطقة برسالتها من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدها تُطلق عدة أسئلة حول غاية الكتابة الإبداعية، وعلاقة الإبداع بأهداف مبدعه، ودور النصوص المبدعة بتطهير

الإنسان (سواء أكان المبدع أم القارئ)، ولا شك في أن ذلك كله يبتعد عن البنيوية ومبادئها، ويكشف نظرة العيد الواقعية والماركسية التي تؤمن بالتزام الأدب بقضايا الإنسان وبضرورة أدائه لواجبه في تطوير المجتمع والنهوض بالإنسان.

يُحسب للناقدة أنها قدّمت في ختام كتابها شرحاً للمصطلحات التي استخدمتها في متن كتابها، وقد توزّعت هذه المصطلحات بين البنيوية والسيمائية ومصطلحات دوسوسير، مما يعني أنها تأخذ بيد القارئ إلى أساس نظري واضح وصريح.

ختاماً نعترف للعيد بدورها في تقديم تنظير مبسّط وواضح للبنوية، والاستشهاد بأمثلة من الأدب العربي لتوضيح ذلك التنظير، وترسيخها في ذهن القارئ العربي، ويُحسب لها أنها تناولت أنواعاً أدبية متنوعة في جانب التطبيق، كالرواية والخرافة والقصة والقصة القصيرة، مما يُثبت جدوى البنيوية في القراءة النقدية وسبر أغوار النصوص الأدبية، ولا سيما السردية منها. لكن يُؤخذ عليها أنها ظلت متبينة للماركسية فلم تؤمن بالبنوية الشكلية، فغلب على تحليلها الانشغال بالتأويل الدلالي وربط النص بالواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي المحيط.

المبحث الثالث: قراءة في كتاب "النثر العربي القديم- بحث في البنية السردية"

لعبدالله إبراهيم.

إذا كنا فيما سبق قد طالعنا كتبَ مَنْ شَغِفُوا بتحليل الأدب العربي الحديث شعراً ونثراً، واستجلوا عوالمه الخفية، فإننا سنقف في هذا الحيز على الضفة المقابلة، ضفة من شَغِفُوا بتحليل الأدب العربي القديم، ولا سيما الأدب السردى منه، الذي قلّما نال حظه من الدراسة النقدية الجادة. لعل أبرز نقاد المشرق الذين حملوا هذه المهمة على عاتقهم، الناقد العراقي عبدالله إبراهيم الذي حفلت سيرته النقدية بدراسات عدّة حول السرد العربي القديم وصولاً إلى السرد الحديث، محاولاً أن يفي هذا المخزون الأدبي العريق حقّه من التأمل والدراسة والنقد.

لا تخفى حيرتنا أمام زحمة الأعمال النقدية التي قدّمها هذا الناقد إلى المكتبة العربية حول السرد العربي، لكن بعد الاطلاع العام على مختلف إنجازاته انتقينا كتابه المذكور أعلاه ليكون محط الدراسة والقراءة دون غيره لاجتماع أسباب عدّة، أهمها:

أنه خصّص موضوعه للنثر العربي القديم، فرأينا من الواجب أن نسلط الضوء على الأعمال النقدية التي تبنت المنهج البنيوي في تحليلها السرد العربي القديم، ولا سيما أننا تناولنا في مواضع سابقة أعمالاً نقدية حلّلت الفنون الأدبية الحديثة، كما مرّ معنا مع كمال أبو ديب، ويمنى العيد، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن الناقد اهتدى بتعاليم المنهج البنيوي وعلم السرديات، وهو ما ينسجم ومنهج بحثنا. أما كتبه الأخرى^(٤٨٢)، فقد أعرضنا عنها لأنها تتبنّى أكثر من منهج نقدي، إضافة إلى تنوع موضوعاتها بين الأدب القديم والحديث.

لا بد من الإشارة إلى أن مضمون الكتاب -محطّ الدراسة- قد كرّر في أكثر من كتاب للناقد

(٤٨٢) لعبدالله إبراهيم مجموعة كتب، أهمها:

١- المتخيل السردى- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ومعرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية-السيمائية-التفكيكية)، والسردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، وتحليل النصوص الأدبية- قراءات نقدية في السرد والشعر، والسردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، والسردية العربية الحديثة- الأبنية السردية والدلالية، وموسوعة السرد العربي (تسعة مجلدات).

نفسه^(٤٨٣)، مما يدل على أهمية محتواه وجدوى الوقوف عنده، فكان ذلك حافزاً لقراءته نقدياً.

لا بد أن نفتتح قراءتنا النقدية بمحاورة العنوان الذي وُسم به الكتاب، وهو "النثر العربي القديم- بحث في البنية السردية"، حيث صرّح الناقد على نحو واضح بمادة كتابه، وهي النثر القديم دون الفنون الأدبية الأخرى. لكننا لا نرى الناقد موفّقاً في اختيار هذا العنوان الشامل، لأن لفظة "النثر" تشمل فنون القول الأدبية كلها ما عدا الشعر، بما فيها الخطابة والأمثال والأدعية والرسائل وأدب الرحلات والتمثيلات والحكايات الشعبية والخرافية والمقامات والسير. والحق يُقال: إن إبراهيم لم يقصد أن يتناول ذلك كله في دراسته، وإنما خصّص كتابه لتحليل النثر السردى منه فقط، بدليل أنه اكتفى بدراسة الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامات الأدبية. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه أغفل فنوناً سردية أخرى عرفتها العرب في ذلك الوقت على قدر كبير من الأهمية، مثل: تمثيلات ابن دانيال، وحكايات ابن سودون، التي تعدّ أقرب إلى السرد والقصص من بعض الأنواع التي درسها في هذا الكتاب.

وعليه يكون الأجدى إطلاق عنوان "السرد العربي القديم"، عوض النثر العربي القديم، ولا سيما أن المعنى المعجمي لكلا اللفظين يوضّح الفرق بينهما، ف "سرد) السين والراء والذال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض..."^(٤٨٤)، أما "نثر) النون والشاء والراء أصل صحيح يدل على إلقاء شيء متفرق، ونثر الدراهم وغيرها..."^(٤٨٥). إن المعنى المعجمي لا يوضّح الفرق بين النثر والسرد من حيث الجنس الأدبي، ذلك أن أحدهما يمثّل الكل (النثر)، والآخر يمثّل الجزء (السرد)، وإنما من حيث المعنى العام، فالسرد يدل على ما هو متصل ومتتابع كالحكايات، أما النثر فيدل على ما هو متفرّق ومتنوّع.

أما العنوان الفرعي "بحث في البنية السردية"، ففيه تحديد للمنهج النقدي المتبنّى في التحليل، وهو

(٤٨٣) وجدنا مضمون الكتاب المدروس في كتابه:

١- السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي.

٢- موسوعة السرد العربي، المجلد الثالث.

(٤٨٤) ابن فارس (٢٠٠٢)، ج: ٣، ص: ١٥٧.

(٤٨٥) نفسه، ج: ٥، ص: ٣٨٩.

المنهج النبوي، وعلم السرديات الحديث، وعليه يكون الناقد قد أطلع القارئ على حقيقة الموضوع المختار والمنهج المتبنى منذ عتبة العنوان.

بالانتقال إلى متن الكتاب المدروس نرى أن الناقد قد اتبع في توزيع كتابه التسلسل المنطقي المعتاد في تنظيم الكتب، أي الابتداء بمقدمة ثم ثلاثة أبواب ثم خاتمة، وقد اعتمد في أبوابه الثلاثة أسلوب العرض التاريخي للفن المدروس ثم التحليل النقدي، دون أن يخصّص حيزاً من الكتاب لفصل تنظيري يوضّح فيه حدود المنهج المعتمد ومفاهيمه النظرية وخطواته التطبيقية، مما يجعل استقبال القارئ الحديث لهذا المنهج هشاً بلا خلفية تدعمه أو أساس يستند إليه.

لعل اللافت للنظر منذ المقدمة أن إبراهيم يشغل نفسه بتصوير البيئة العربية الدينية والثقافية الحاضرة لنشأة النثر العربي على اختلاف أنواعه المعروفة، ويوضّح تأثيره بالحديث النبوي وتقاليد روايته وإسناده، إضافة إلى ما خلفه ذلك من طغيان الشفاهية والمناقلة عبر الرواة دون التدوين، فصحيح أن فنون القول النثرية قد تأثرت بالبيئة العربية في ذلك العصر، إلا أن اقتصار المقدمة على مناقشة هذا الأمر يعبر عن عناية الناقد بالجانب التاريخي على حساب الجانب النقدي من ناحية، وعنايته بالدراسة التاريخية على حساب الدراسة المحايثة/التزامنية، مجافياً بذلك مبادئ البنوية السردية، التي تعطي الأولوية لدراسة البنية النصية دراسة محايدة مغلقة مستقلة عن السياق الخارجي من وسط اجتماعي وديني وثقافي من ناحية أخرى.

في الوقت الذي أسهب فيه في استعراض البيئة الحاضرة زمانياً ومكانياً ودينياً، نجده يشير إشارة خجلى إلى المنهج النقدي دون تسميته صراحة، حيث يقول: "ومن الطبيعي أن يستثمر هذا الكتاب أحدث التطورات في هذا الحقل"^(٤٨٦)، فهل يجوز لإبراهيم أن يتجاوز التعريف بالمنهج المتبني إلى هذا الحد، وأن يوغل في استعراض المعلومات التاريخية في كتاب أول ما يقال عنه: إنه نقدي؟!.

فالسؤال الملح هنا: لماذا يتقمّص إبراهيم دور المؤرخ في كتاب وجهته نقدية؟ ولا سيما أن المنهج

النقدي الذي يتبنّاه لا يولي أدنى أهمية للجانب التاريخي والعالم الخارجي المحيط بنشأة العمل الأدبي، أفلا يُعدُّ ذلك انتهاكاً لحرمة المنهج وحرمة النص الأدبي نفسه، طالما شغل نفسه بما يحيط به قبل أن يُعنى به نفسه؟

هناك أسئلة أخرى تواجه القارئ منذ البداية لا بد من طرحها:

- لماذا يربط إبراهيم القص عند العرب بمجيء الإسلام؟ أفلا يدل ذلك على تأثر الناقد بمعتقده الديني وتوجهاته الفكرية الخاصة؟ ولا سيما حين يُثبت معنى القصّ حسب ورودها في القرآن^(٤٨٧)، لا حسب المعاجم العربية، كما هو معتاد، بالإضافة إلى شرحه لوظائف القصّ المتمثلة بالوعظ والنصح والإرشاد الديني، والحديث عن موقف الإسلام والرسول من القص والقصاص، علماً أن هذه الموضوعات لا تتسجم وروح البحث النقدي، إذ يبدو للقارئ تأثره بخصوصية ثقافته العربية، وبالنظرة التاريخية لا التحليلية النقدية. من الواضح أيضاً انجذاب الناقد إلى الموروث العربي ليس على الصعيد الأدبي فحسب، وإنما على الصعيد النقدي، حيث أطال الوقوف عند أقوال الكتاب كالجاحظ وابن الجوزي وعلي بن رضوان. ما يعني أنه لا يحاور الأدب العربي القديم من منظور الحداثة النقدية، وإنما ينطلق من الموروث النقدي القديم، ظناً منه أنه يحافظ بذلك على روح الإبداع العربي وخصوصيته من خلال الدوران في فلكه زمنياً وثقافياً ودينياً ونقدياً.

لم يكتفِ إبراهيم بالتمهيد التاريخي في حيز المقدمة فقط، وإنما تعداه إلى جعله ركناً أساسياً في أبوابه الثلاثة اللاحقة، موضحاً أن "الكتاب الذي سيراعي أمر الوقوف أولاً على نشأة كل نوع سردي وتطوره تاريخياً، وثانياً على الأبنية السردية الخاصة به: بغية تتبع حالة تطور الأنواع وخصائصها الفنية في إطار الثقافة العربية القديمة."^(٤٨٨)

يضع الناقد -كما رأينا- فرضية مؤداها أن النوع الأدبي يجب أن يُدرس أولاً تاريخياً، أي من حيث النشأة والتطور، ثم تُحلّل بنيته السردية من أجل كشف خصائصه الأدبية. هذه الفرضية كان قد

(٤٨٧) إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ١٠.

(٤٨٨) نفسه، ص: ٤٢.

عالجها من قبل فلاديمير بروب، الذي رأى أنه "ما لم تقم دراسة مورفولوجية صحيحة فإنه لا يمكن أن تقوم دراسة تاريخية جيدة. فإذا لم نعرف كيف نفكك القصة إلى أجزائها المكونة فإنه لن يكون في وسعنا أن نقوم بأية مقارنة مشروعة"^(٤٨٩).

يؤكد بروب أن الدراستين التاريخية والمورفولوجية متكاملتان، ولا يمكن أن تغني إحدهما عن الأخرى، إلا أن مراعاة التسلسل بينهما أمر ضروري لتحقيق نتائج قيمة. لكن الناقد كما سنلاحظ ينشغل بالجانب التاريخي وبيان النشأة والتطورات التي تلحق بالنوع الأدبي قبل أن يحلّه إلى عناصره المكونة، ويكشف خصائصها والعلاقات النازمة لها، وما يبقى من تلك العناصر على مر الزمن، وما يحمي منها بفعل التطور. فلو راعى التسلسل بينهما، لاستطاع أن يبين العلاقة الخفية بين تغير البنية وبين التطور التاريخي، لكنه حين استبق العرض التاريخي الجاف لم يخلص إلى نتائج تكشف تطور النوع الأدبي بنويًا على مر العصور كما فعل سوسير في دراسته للغات دراسة تزامنية وتزمنية.

من ناحية أخرى يمكننا أن نسوّغ للناقد ما فعله إذا قارنًا عمله بعمل كلود ليفي شتراوس، الذي اتبع المنهج نفسه في تحليله لمأثرة/ أسطورة أسديوال^(٤٩٠)، حيث بدأ بتحديد إطارها الجغرافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي قبل تحليلها بنويًا، لكن هذا الأمر يصحّ لستراوس لأنه أنثربولوجي، أما إبراهيم بصفته ناقدًا فيجب أن يحتذي بأعمال نقاد الأدب كبروب وغيره من النقاد المؤسسين للنبوية.

خالف إبراهيم مقترحات بروب في الفرضية السابقة، لكنه اتفق معه في فرضية أخرى دون أن يشير إلى ذلك صراحة، وذلك حين ربط بين القصص العربية وبين الحديث النبوي، وحاول أن يُثبت على مدار الكتاب فرضية العلاقة الوطيدة بين الأصل الديني (ممثلاً بالحديث النبوي) والسرديات العربية، عملاً بالفرضية التي كان قد طرحها بروب، وهي أنه "إذا وجدنا الشكل نفسه في وثيقة دينية وقصة، فإن الشكل الديني هو الأولي، والشكل القصصي هو الثانوي"^(٤٩١).

(٤٨٩) بروب (١٩٩٦)، ص: ٣٥.

(٤٩٠) يُنظر: ستروس (١٩٨٣)، ج: ٢، ص: ٢٢٠ وما بعدها.

(٤٩١) بروب (١٩٩٦)، ص: ١٨١.

انطلاقاً من هذه الفرضية بذل الناقد جهده من أجل إثبات أوجه التبعية بين القصص العربية والحديث النبوي من جهة الإسناد والرواة وتواتر الرواية على مدى قرون، وهذا سبب طغيان الرؤية الإسلامية على حيز كبير من فصول الكتاب. بالإضافة إلى ذلك أسهب في مناقشة الأحكام الدينية وموقف الإسلام من القص والمعاني التي أسبغها الإسلام على القصص ومواضيعها حتى جاوز الحد، وخرج عن إطار النقد الأدبي الحديث، ووقع أسير معتقداته وذاتيته، وهذا الأمر يُثقل العمل النقدي.

ننتقل إلى الباب الأول الذي خصّصه الناقد للحكاية الخرافية، فنجد أنه يتتبع تاريخ الخرافة ونشأتها، جاعلاً حديث الخرافة الذي روي عن الرسول انطلاقاً للخرافة الشرعية عند العرب^(٤٩٢). والحق يقال: إن عدم التدوين وعدم توفر وثائق تثبت الخرافات المتداولة عند العرب لا ينفي معرفتهم بها، وعليه يكون تأريخ بداية الخرافة بحديث الخرافة المنسوب إلى الرسول هو من قبيل الانقياد وراء المعتقدات الدينية أكثر منه تأريخاً دقيقاً.

استعرض الناقد حكايات كليلة ودمنة التي ترجمها عبدالله بن المقفع، ثم حكايات ألف ليلة وليلة، التي تضاربت الآراء حول أصولها ونشأتها (هل هي عربية التأليف أم مترجمة عن الهندية؟)، حيث أطل الناقد الوقوف عند آراء الباحثين والمؤرخين والمستشرقين الذين لم يستطيعوا رغم جهودهم الحثيثة أن يحسموا الخلاف حول أصل الليالي، فلماذا يعود الناقد وي طرح قضية شائكة من جديد؟، علماً أنه لم يضيف شيئاً سوى جمع تلك الآراء دون فائدة تُرجى.

هكذا ينشغل الناقد بإثبات آراء الباحثين الآخرين حول النشأة والأصول، ويغفل عن قضية في غاية الأهمية تفرضها دراسته النقدية للأنواع الأدبية، وهي تعريف النوع المدروس أدبياً، ورسم حدوده ومعالجه من حيث الجنس كي يتسنى للقارئ تمييزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ولا سيما أننا وجدنا مثل هذا التداخل في تعريفها، فهناك من رأى أنه "لعل الخرافة هي أكثر أنواع الحكايا التقليدية شبهاً بالأسطورة، ولكن العين الفاحصة ما تلبث حتى تتبين الفروق الواضحة بين النوعين. تقوم الخرافة

على عنصر الإدهاش وتمتلى بالمبالغات والتهويلات، وتجري أحداثها بعيداً عن الواقع حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعي [الطبيعي] المنظور والمستوى فوق الطبيعي [الطبيعي]، وتتشابك علائقها مع كائنات ما وراءية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة. وقد يدخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة، ولكنهم يظهرون هنا أشبه بالبشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة.^(٤٩٣)

يشير هذا التعريف إلى توفر الخرافة على كائنات بشرية وحيوانية وخرافة القدرات كالجن، وهذا يوجب على الناقد -لو وقف على تعريفها- أن يولي عناية خاصة لشخصيات الحكاية وطبيعة الأفعال التي تؤديها، ولكان مسار التحليل والمحاور التي تجب معالجتها أوضح وأدق بالنسبة إليه وإلى القارئ. سنسير مع الناقد في تحليله للحكايات الخرافية: (ألف ليلة وليلة)، و(مائة ليلة وليلة)، و(الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة)، لنرى مدى تقيده بالمنهج البنوي السردى، ومدى خروجه عنه، والخطوات المنهجية التي قام بها.

إن أول ما قام به، هو استعراض أحداث قصة شهرزاد في نسختي الألف والمئة، وهذا يعني أنه حدّد مفاصل الحكاية الأساسية أو ما اصطلح النقاد على تسميتها الحكاية الإطار، دون الخطاب^(٤٩٤)، وكان الأولى أن يعرف الناقد بالخطوات التي سيتبعها في تحليله، إلا أنه باشر بالتطبيق، ولم يميز بين الحكاية الإطار التي تخص شهرزاد وشهريار، وبين الحكايات الثانوية، فقد حلّ أحداث الحكاية أولاً ثم زمنها الواقعي، بدليل أنه ناقش الفرق بين الألف ليلة والمئة ليلة من حيث قدرة شهرزاد في الأولى على أن تتجب الأطفال، وعدم قدرتها في الثانية على ذلك، وهو بذلك يكون قد حلّ المتن. أما زمن السرد الذي يمثل مستوى من مستويات الخطاب/ المبنى، ويستحق الوقفة الكبرى، فيؤجله إلى فقرة لاحقة، دون أن يبيّن سبب ذلك.

ثم استعرض بعجالة مستويات السرد الأخرى المتمثلة بتركيب الخرافة البسيط، والأحداث

(٤٩٣) السواح (٢٠٠١)، ص: ١٥.

(٤٩٤) لمزيد عن الفرق بين الحكاية والخطاب يُنظر: بو عزة (٢٠١٠)، ص: ٧١.

المحدودة، والشخصيات القليلة^(٤٩٥). والغريب في الأمر أن هذه الأوصاف تسبق التحليل السردى لهذه المستويات، ولا تنطبق على بنية الخرافة في الواقع، لأن التركيب ليس بسيطاً، وإنما هو تركيب موحد وعام ينطبق على بناء حكايات شهرزاد كلها، والأحداث ليست محدودة بل غنية، خاصة أنه في أكثر من موضع يناقض كلامه، ويصف كثرة الأحداث نتيجة كثرة الشخصيات الدخيلة.

كل ذلك لا يعدو أن يكون تمهيداً وتعريفاً سريعاً بمفاصل التحليل، ليخوض بعدها في مكونات الخرافة بادئاً بثنائية الراوي والمروي، التي تؤطر المتن المروي، وقد حظيت هذه الثنائية في الخرافة وفي غيرها من الفنون السردية بالاهتمام الأكبر لدى إبراهيم، لأنها تعكس مدى تأثر هذه الفنون بالحديث النبوي كما ذكرنا سابقاً، لذلك توقف الناقد عند هذه الثنائية ملياً، وعدّها قانوناً بنوياً أساسياً في الخرافة العربية. لكننا لا نلاحظ تقيد إبراهيم بتصنيفات الراوي من حيث وجهة النظر أو التأثير كما حدّدها كلٌّ من تودوروف وجينيت.

أما بنية المروي أي السرد، فيخصصها لزمن السرد فقط مستعيناً بجهود جينيت، واستخدم مصطلحات مثل: التواتر، والإضمار، والاستباق، في تحليل زمن الخرافة الذي يغلب فيها تكرار رواية الفعل، أي ما يحدث مرة واحدة يُروى مرات عدة. كما يغلب عليها استباق الأحداث، أي الإشارة إلى حدث ما ثم ذكره مفصلاً لاحقاً على سبيل التنبؤ.

لكن السؤال الذي يجب طرحه هنا: لماذا يضع الناقد عنوان "بنية المروي الخرافي" ثم لا يدرس

سوى زمن السرد، فهل يظن أن الزمن هو البنية بتمامها؟

وأيّن دراسته للشخصيات وكيفية تقديمها ووصفها وتوزيع الأدوار بينها^(٤٩٦)؟.

لماذا لم تتل الأحداث أيضاً حظها من التحليل، فنسأل: لماذا لم يفعل إبراهيم كما فعل بروب حين حدّد خطاطة عامة تختصر الوظائف الأساسية في حكايات الجن؟

إن اقتصار الناقد على مستوى الزمن دون مستويات السرد الأخرى من صيغة وفضاء وأحداث

(٤٩٥) يُنظر: إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ٩٣.

(٤٩٦) يُنظر: بو عزة (٢٠١٠)، ص: ٣٩ وما بعد.

وشخصيات وحبكة يجعل تحليله مجتزأً ومقتصرًا على بعض المكونات دون بعضها الآخر.

لكن البطل الخرافي حظي باهتمام الناقد دون الشخصيات الأخرى، وحدّد سبع وظائف له هي^(٤٩٧):

- ١-أصوله النبيلة. ٢-السفر والرحيل. ٣-حصوله على المعونة من مساعدين. ٤-مواجهة الخصوم. ٥- الزواج ٦-العودة إلى مكان انطلاقته. ٧-توليّه العرش.

إن هذه الوظائف أو المراحل التي يمر بها البطل في سعيه من أجل تحقيق هدفه أو غايته تماثل النموذج العاملي الذي رسمه غريماس، الذي يلخص رحلة البطل (الذات) بحافز (المرسل) يدفعه إلى/ يقنعه ب هدف محدد (الموضوع) يسعى إلى تحقيقه أو الحصول عليه، وخلال رحلته يتلقى المعونة من مساعدين (المساعد)، وفي المقابل يواجه خصوماً يعيقونه عن تحقيق مراده (المعارض)، وفي الختام إما أن يُكافأ البطل إن نجح في مهمته، أو يُعاقب إن فشل، بوساطة (المرسل إليه). كم كان مجدياً لو اطلع الناقد على جهود غريماس وأفاد من اقتراحاته، لكنه اكتفى بالإفادة مما قدمه بروب حول مفهوم الوظائف الإحدى والثلاثين، ما يعني أنه لم يتابع التطورات التي فتحت البنويّة وعلم السرديات على آفاق جديدة.

كما أنه لم يميز بين صفات البطل وأفعاله، إذ "يقتضي التحليل التمييز بين كينونة الشخصيات وأفعالها، بين الموصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال)، أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية"^(٤٩٨)، فالأصول النبيلة للبطل الخرافي تندرج تحت صفات كينونته لا أفعاله.

استكمالاً لما سبق نجد الناقد يُطلق أحكاماً جزافية فيما يخص البنية السردية، حيث ينزع عن الخرافة وحدة البنية، ويصفها بالضعف وتراخي حلقاتها، بحجة أن راويها (شهرزاد) يروي خوفاً من الموت على يد المروي له (شهريار) الذي يطلب المتعة والسمر، وهذا جعل الراوي مفارقاً لمرويّه ومنفصلاً عن سير الأحداث، "فالحكاية، سواء بتعاقب أحداثها المحكوم بزمان متتالي، أو بما تنطوي عليه من استباق وإحاق وتقطع وتكرار. لا تنتظم في منطق داخلي صارم، تفرضه أسباب تتعلق بفعل البطل، إنما تخضع لطبيعة الرواية التي يتكفل بها راوٍ مفارق لمرويّه، يجعل انفصاليه عما يروي، عرضة لعدم الاهتمام

(٤٩٧) يُنظر: إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ١١٩ وما بعد.

(٤٩٨) بو عزة (٢٠١٠)، ص: ٤٠.

بإخضاع المروي لسياق متطور ومتنامٍ من الأحداث، ولهذا فإن روايته، تُخرق في مواضع كثيرة، مما يجعل الحكاية الخرافية، محضاً يخبص حكايات ثانوية كثيرة^(٤٩٩).

لكننا نرى خلاف ما ذهب إليه الناقد، لأن ميزة خرافة شهرزاد نَفْسُها السردية الطويل الذي تتناسل عبره الحكايات إلى ما لا نهاية، ولو عدنا إلى بروب لتحقيقنا مما وصل إليه من نتائج، من أن التركيب السردية للأحداث وتوالي حكايات الخرافة يتم وفق بناء ثابت وموحد، وما يتنوع ويختلف إنما هو الشخصيات، إضافة إلى أننا لا نستطيع أن نحكم على الحكايات بعدم التناهي الداخلي، وأنها محكومة لراويها المنفصل عنها والمفارق لها، لأن حكاية شهرزاد ذاتها جزء لا يتجزأ عن الحكايات الأخرى التي تتفرع منها، وكل حكاية لها سياقها الخاص وبنيتها الخاصة، وفي الوقت نفسه لها موضع تحتله داخل سياق الخرافة عامة. وبناء على ذلك تبدو حكايات الخرافة متسلسلة يحيل بعضها على بعض وفق تسلسل منطقي وزمني، ولا سيما أن جينيت قد وصف مثل هذا البناء بنموذج الصناديق الصينية، الذي يضم كل صندوق فيه صندوقاً آخر وهكذا، فيكون هناك سرد من الدرجة الأولى، وسرد من الدرجة الثانية، وسرد من الدرجة الثالثة وهكذا، دون أن يضعف هذا التوالد من سير العملية السردية، بل على العكس تماماً يؤدي وظائف مهمة جداً، كالعرض واكتمال الحدث والتشيت والتأخير والقياس التمثيلي^(٥٠٠).

لذا كان على الناقد أن يدرس علاقة هذه الحكايات مع الحكاية الإطار ومع ما قبلها ومع ما بعدها ليحكم في الختام على طريقة نموها. ولو اختار إحدى الحكايات عينة للتحليل ولدراسة مظاهر الزمن فيها، لتمكن من الوصول إلى نتائج واضحة ودقيقة، بالإضافة إلى أن عنايته بثنائية الراوي والمروي له على حساب المستويات البنوية الأخرى، جعلته يمر سريعاً أو يتجاهل المستويات الأخرى، ولا سيما أن التحليل البنيوي يدعو إلى تتبع المستويات كلها، ثم العلاقة النازمة لهذه المستويات حتى يستطيع وصف البنية السردية بدقة.

هذا فيما يخص دراسة الخرافة العربية، أما السيرة التي تمثل النوع الأدبي الثاني الذي انتقاه

(٤٩٩) إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ١٢٥-١٢٦.

(٥٠٠) للمزيد يُنظر: مانفريد (٢٠١١)، ص: ٦٥ وما بعد.

إبراهيم لتحليله نقدياً، فقد سار على المنوال ذاته، حيث أثبت المعنى المعجمي والاصطلاحي لمفهوم السيرة، وأورد أصناف السيرة حسب موضوعها، رغم أنها لا تدخل كلها في مجال تحليله السردي، لكنه يورد ذلك على سبيل التوسع.

لا يخفى على القارئ استفاضة الناقد في استعراض النشأة والأصول والتطور التاريخي للسيرة بدءاً بالسيرة النبوية، إذ سبق وذكرنا أنه يحدّد بداية الأنواع السردية عند العرب بمجيء الإسلام، فيرى أن السيرة النبوية تمثّل الموجّه الأول للسير الشعبية العربية. وكما فعل في فصل الحكاية الخرافية يفعل هنا متأثراً بمعتقداته الدينية، حيث يجمع آراء المؤرخين والباحثين حول نشأة السيرة النبوية وزمنها وروادها^(٥٠١)، على سبيل الجمع ليس أكثر دون إضافة أو مناقشة، فلا نرى ضرورة لمثل هذا الاستعراض في سياق تحليل نقدي يُعنى بالنص الأدبي نفسه.

ولا ندري لماذا يُفصل الحديث عن السيرة النبوية علماً أنها ليست محور دراسته، وهكذا تتقدم المقدمات التاريخية على موضوع البحث الجوهرى عند إبراهيم، أما محور التحليل فهو السيرة الشعبية، التي لم ينتبه إبراهيم إلى تعريفها تعريفاً نقدياً يحدّها ويميزها عن غيرها من السرديات، فهي ذا إحسان عباس يُجمل سمات السيرة ويبين موقعها في عالم الفن والقص "بأن" كاتب السيرة أديب فنان كالشاعر والقصصي في طريقة العرض والبناء، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله، ولا يعتمد الشخصية الأسطورية، ككاتب المسرحية، فهو لا يستطيع أن يقول شيئاً عن أديب أو يملixa أو شهرزاد، لأن شخصياته تتصل بالمكان والزمان، ولا توجد إلا بوجودهما، ومن ثم كان في طريقته أقرب إلى المعماري، وهو كالمؤرخ في قوة النقد، وكالعالم في القدرة على التصنيف والتقسيم. وإذا أنشأ سيرة وُفّق في إنشائها حقق غاية كالتى يحققها القصصي، أو زاد عليه، لأنه يمتّع قراءه بصورة من الواقع الملموس.^(٥٠٢)

يمكن أن نميز من التعريف السابق أن السيرة تتميز بشخصياتها الواقعية، وبزمانها ومكانها

(٥٠١) يُنظر: إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ١٣٧.

(٥٠٢) عباس (١٩٩٦)، ص: ٧٩-٨٠.

الحقيقتين، وبدور الراوي المهم في بنائها وعرض الأحداث وترتيبها حتى تخرج مكتملة ناضجة تجذب المستمعين وتحقق غرض المتعة الفنية كغيرها من الفنون الأدبية.

وهناك من أطلق عليها اسم الحكاية البطولية، وأنها "تختلف عن الخرافة في أمرين. أولهما أن أحداثها أقرب إلى الواقع رغم المبالغة والتهويل. وثانيهما، وهو الأهم، إن البطل فيها يشكل صورة مثالية عن الإنسان وعن ما هو إنساني، وهي تستثير الرغبة في السامع إلى تحقيق هذه الصورة المثالية، وإن بدرجات قد لا تصل حد النموذج الأعلى الذي ترسمه الحكاية."^(٥٠٣).

هذا التعريف يبين ما في السيرة من تهويل ومبالغة يغلب على أحداثها وقدرات شخصياتها، ولا سيما شخصية البطل.

إن هذه التعاريف تحدّد المفصلات الأساسية التي لا بد من دراستها في بنية السيرة الشعبية، لكن الناقد لا يولي أهمية للتعريف بالنوع الأدبي المقبل على دراسته وتحليله.

لقد حلّل الناقد البنية السردية للسيرة الشعبية من حيث الراوي، والوحدة الحكائية، والشخصية الحكائية أي البطل. من الملحوظ أن مخطط الدراسة ينبع من ثنائية الإسناد والمتن مضافاً إليها عنصر البطل، ما يعني أن إبراهيم يدرس السيرة انطلاقاً من تأثرها بالحديث النبوي.

يراعي إبراهيم طبيعة فن السيرة الذي يتناقله الرواة وينشدونه على الجمهور إنشاداً حياً ومباشراً، فيفصل الحديث حول راوي السيرة، حيث صنّفه صنفين: الراوي المفارق لمرويه، وهو الغالب، والراوي المتماهي بمرويه، ثم يحدد وظائف لكل منهما، يغلب عليها الترادف، مثل الوظيفة التمجيدية والوظيفة الاعتبارية^(٥٠٤)، ووظيفة تنسيق وأخرى توزيع^(٥٠٥)،

ووظيفة التوثيق ووظيفة التأصيل^(٥٠٦)، لكننا لا نجد فرقاً بين هذه الصفات المترادفة، في حين كنّا

نتنظر منه أن يبين دور الراوي في بناء السيرة على نحو منهجي كما بينه البنيويون، ذلك أن "المتلفّظ -

(٥٠٣) السواح (٢٠٠١)، ص: ١٦.

(٥٠٤) يُنظَر: إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ١٦٣.

(٥٠٥) نفسه، ص: ١٦٤-١٦٧.

(٥٠٦) نفسه، ص: ١٧١.

الراوي يبحث عن إنتاج أكثر ما يمكن من التأثير في مُحاوره. بيد أن فعالية كهذه يتم الظفر بها مقابل

درجة معينة من التعاون. فهي إذن تشكّل على نحو جيد وسيلة لخدمة استراتيجية قولية^(٥٠٧).

وإنتاج هذا التأثير يكون بتوجيه المستمع إلى الحالة الأولية، وذلك بتحديد الظروف الزمنية والمكانية والفواعل صانعي الحدث، إلى جانب التلخيص والتقديم والنهاية والتقويم^(٥٠٨)، ووجهة نظر الراوي التي تتدرج تحت عنوان التبئير الصفر حسب جينيت.

أما عند تحليل الوحدات الحكائية في السير الشعبية، فقد اهتم إبراهيم بخُطأ بروب حين حلّ حكاياته، حيث اختار إبراهيم خمس سير شعبية عرض متونها، وأخذ يستخرج الثوابت بينها من أجل تحديد البنية السردية العامة للسيرة الشعبية، لكنه وقع في المأزق نفسه الذي وقع فيه بروب، وهو كثرة تلك الثوابت رغم إمكانية اختصارها إلى عدد أقل كافٍ، يمكننا توضيح تلك المكونات التي يمكن إدغامها:

٢- الرحيل عن البؤرة المكانية، ٣- وتحديد اتجاه الرحلة^(٥٠٩): يمكن دمجها معاً، لأن خطوة الرحيل لا بد أن تكون محدّدة الوجهة سلفاً.

٥- استعانة البطل بالمساعدين ٦- إعلام المساعدين البطل بحصانة مكان الخصم ٧- إعلام المساعدين البطل بصفات الخصم ٨- إعلام المساعدين البطل بنقاط ضعف الخصم ٩- استثمار المساعدين علاقتهم بالخصم لصالح البطل ١٠- تحديد نوع المساعدة المقدمة للبطل ١١- ظروف أخرى مساعدة للبطل غير المساعدين^(٥١٠)، هذه الخطوات يمكن اختصارها تحت عنوان تلقي المساعدة على اختلاف المساعدين واختلاف نوع المساعدة المقدّمة.

هنا نرى أن إبراهيم لو أفاد من إنجازات غريماس لاستطاع دراسة البنية السردية للسيرة الشعبية دراسة أدق وأمتن، ولتمكن من عرض محطات رحلة البطل بستة مكونات عوض سبعة عشر مكوناً يغلب عليها التداخل والتكرار والتفصيل كما ورد في تحليله.

(٥٠٧) آدم (٢٠١٥م)، ص: ١٥١.

(٥٠٨) للمزيد يُنظر: نفسه، ص: ١٥٢ وما بعد.

(٥٠٩) يُنظر: إبراهيم (٢٠٠٢)، ص: ١٨٠.

(٥١٠) يُنظر: نفسه، ص: ١٨١-١٨٢.

يتوقف الناقد عند الزمن السردي على عجلة دون تمهل عند صيغ الزمن المتنوعة التي عرضها البنيويون، كالترتيب والسرعة والتواتر، بل اكتفى بإظهار التتابع الزمني والتداخل الزمني في السير المدروسة، وهذا اجتزاء واختزال للتحليل السردى الزمني.

ليس الزمن وحده مما افتقر للتحليل الدقيق، بل الشخصية الحكائية أيضاً، ذلك أن الناقد لا يعير بالاً إلا لبطل السيرة فقط، فيرصد نشأته وصفاته وتحولاته على مدار السيرة وصولاً إلى نهايته البائسة.

كما أنه لم يميز بين الأدوار أو الوظائف التي يقوم بها البطل، وبين الصفات أو الحالات^(٥١١) التي يكون عليها ذلك البطل، فجمع بينها كما فعل في باب الحكاية الخرافية.

كما يؤخذ عليه أنه لم يُولِ مستوى الوصف أدنى ذكر أو عناية، بالرغم من أنه يشغل حيزاً كبيراً ومهماً في السيرة الشعبية من خلال توصيف شخصية البطل، والتهويل والمبالغة في إظهار تميزه وتفرده، لذا كان من الواجب دراسة مستوى الوصف ملياً.

لكنه في مقابل ذلك استطاع أن يرسم بدقة القواسم المشتركة في بنية السيرة، أكثر مما نجح في بيان بنية الحكاية الخرافية، لأنه عمد إلى المقارنة بين العينات المدروسة خطوة خطوة.

هناك نوع سردي آخر تناوله الناقد، وهو المقامة، حيث سار على المنهج ذاته الذي اتبعه في البابين السابقين، فأثبت معناها اللغوي والاصطلاحي، وعرفها من حيث جنسها الأدبي خلافاً لما فعله في البابين السابقين، وتتبع نشأتها وتطورها على مدار أربعة قرون موضحاً تأثيرها بعصرها وثقافة البيئة الحاضنة، وهو بذلك يربط النص الأدبي بالوسط المحيط والسياق الاجتماعي، متجاوزاً مبدأ استقلالية النص عن محيطه ودراسته بوصفه بنية مغلقة.

رأى إبراهيم أن تأثر المقامة بثقافة القرن الرابع الهجري نتج عنه بساطة إسنادها، وغلبة الخيال والتمن الغني المخالف للواقع عليها. لكن هذه النتائج ترد+ قبل أوانها، أي قبل بدء التحليل والخوض في مكونات المقامة.

(٥١١) يُنظر: المرجع السابق نفسه، ص: ١٨٨ وما بعد.

بالغ الناقد في استعراض الجانب التاريخي لفن المقامة، وتعدد مؤلفيها، وإشكالية الريادة الإبداعية لهذا الفن، فأورد آراء المؤرخين والباحثين حول رائد المقامة، دون أن يضيف إلى هذا الاستعراض شيئاً سوى الجمع والنقل. ولا ندري لماذا أهمل جانباً مهماً أثّر حول المقامة، وكان الأجدى أن يفتح به تحليله السردى للمقامة، وهو مدى شرعية انتماء المقامة إلى عالم القص، حيث نزع عنها البعض^(٥١٢) مكونات القصة، كافتقارها إلى الحبكة وعنصر المفاجأة، ولا سيما أن نهايتها تطابق أفق التوقع عند القارئ الذي يعرف سلفاً ما ستؤول إليه الأحداث، وغلبة الغاية التعليمية والأخلاقية عليها أكثر منها غاية فنية.

لكنه لم يتعرض لهذه المناقشة البتة، واختار مقامات بدیع الزمن الهمداني، ومقامات الحريري لشهرتهما وذيوع سيطهما. ناقش إبراهيم المقامة بداية من منظور ثنائية الراوي والبطل، محدداً المقامات التي التزمت بها والأخرى التي خرجت عنها، وأقر أن إحكام البناء السردى لا يكون إلا بوجود هذه الثنائية، علماً أن البناء السردى يشترط ويستوجب عناصر أخرى لا تقل أهمية، كالحبكة والزمان والمكان والحدث.

يُحسب للناقد أنه اختار في باب المقامات مقامة محدّدة، لتكون عينة للتحليل، يحللها ويعمّم نتائجها على باقي المقامات، وهي المقامة القردية للهمداني، إلا أنه جعل الراوي عنصراً مهيماً على العناصر السردية الأخرى، وبالرغم من عنايته بالراوي، لم يلتزم باقتراحات تودوروف وجينيت، ولم يتبع تصنيفاتهما للرواة حسب الرؤية وجهة النظر. بالإضافة إلى ذلك لم ينظر إلى البطل إلا حين يكون بطلاً وراويًا في وقت واحد، فلا يعرض دوره من حيث هو شخصية سردية لها أوصاف تميزها ورحلة تؤديها لتحقيق غرض معين، كما فعل في الأنواع السردية السابقة، فيكون بذلك قد أغفل دراسة الشخصية السردية.

كما نرى بساطة التحليل وسرعته فيما يخص البنية السردية للمقامة، إذ لم يتمهل الناقد إلا عند لحظة التعرف بين الراوي والبطل أي ذروة الحبكة، دون أن يتعرض للزمان بنوعيه الواقعي والسردى،

وللفضاء الواقعي والسردى، ولم يضع خطاطة عامة لبنية المقامة كما فعل في الأنواع الأخرى، ولم يدرس مستوى الوصف الذي يطغى على نحو لافت للنظر، على بنية المقامة، ولم يعرض لمستوى الحوار أيضاً الذي نجده في المقامة أكثر مما نجده في الليالي والسير، مما يدفعنا إلى الحكم على التحليل بعجلة الناقد في تحليل مستويات البنية السردية للمقامة، واقتصاره على إظهار دور الراوي وعلاقته بالبطل في مشهد لحظة التعرف.

في ختام الكتاب يستنتج إبراهيم أثر المشافهة والمرجعية الدينية في تشكل الأنواع السردية العربية، من خلال اعتمادها الإسناد على لسان راوٍ مفارق لمرويه، وأثر ذلك في تشكل البنية السردية. من هنا غلب انشغاله بتنائية الراوي والمروي له في الأنواع الثلاث التي حلّها على حساب انشغاله بالمستويات السردية الأخرى، كالشخصية، وبناء الحدث، والزمن، والفضاء، والوصف، والحوار، فبعض هذه المستويات دُرس بعجالة، وبعضها الآخر لم يتطرق إليه البتة. كما غلب على تحليلاته تأثره بمعتقده الديني، وسعيه إلى ربط هذه الأنواع الأدبية بالوسط الاجتماعي والثقافي والديني المحيط، فصحيح أنه تبنى المنهج البنوي في نقده، إلا أنه اعتنى بالجانب التاريخي الذي يفيض عن حاجة البنوية، واعتنى بالتطبيق دون أدنى عناية بالتظير للخطوات التطبيقية التي يتبعها. لكن بالرغم من ذلك يُحسب له أنه سلّط الضوء على السرديات العربية القديمة، وبذل جهده من أجل استكشافها بواسطة أدوات نقدية جديدة وفّرته له البنوية، فيكون بذلك قد قدّم خدمتين للقارئ العربي، إحداها تعريفه بالبنوية الغربية، والثانية قراءة تراثه العربي قراءة جديدة مثمرة.

في ختام وقتنا مع نقاد المشرق العربي، يمكننا رصد مجموعة ملحوظات حول كيفية تلقيهم المنهج البنوي وتطبيقه في قراءاتهم النقدية للأدب العربي قديمه وحديثه، كما يأتي:

١- لم يقف نقاد المشرق على مسافة واحدة من المنهج البنوي، فهناك من بالغ في إعجابه به ودعا إلى تبنيّه في مختلف مجالات الحياة الإنسانية والنشاطات الفكرية، مثل كمال أبو ديب. وهناك من وقف في الوسط ورآه خطوة مبدئية لا بد منها قبل الممارسة التأويلية، مثل يمنى العيد. وهناك من أفاد منه في

التحليل، لكنه غني بالنصوص المحللة على حساب المنهج، مثل عبدالله إبراهيم.

٢- لم يُخلص نقاد المشرق للبنوية من حيث التأسيس النظري، فهناك من قدّم تنظيراً قبل البدء بالتطبيق (العيد)، وهناك من اكتفى بالتطبيق مباشرة دون تقديم أساس نظري يعتمد عليه القارئ العربي (أبو ديب و إبراهيم).

٣- لم يأتِ التنظير والتطبيق وفيّاً للبنوية فقط، فهناك من خلط بين الأساس الغربي للبنوية وبين النقد العربي القديم من ناحية (أبو ديب)، وهناك من خلط بين البنوية والمناهج النقدية الأخرى، كالماركسية والمنهج النفسي وعلم السرديات من ناحية أخرى (أبو ديب والعيد وإبراهيم).

٤- غلب الجانب التطبيقي في أعمالهم على حساب الجانب النظري، مما يعكس اندفاعهم إلى الإفادة من النظريات النقدية الحديثة في فهم الأدب العربي فهماً جديداً مختلفاً عما قدّمه النقد العربي القديم.

٥- لم يتلقَ نقاد المشرق البنوية تلقياً ألياً محافظاً، بل أضاف كلٌّ منهم إليها ما يعكس وجهة نظره وموقفه منها، فأبو ديب قدّمها إلى جانب المنهج النفسي وآراء الجرجاني، كي تكون منهجاً متكاملًا يحاور كل العناصر الفنية في النصوص الأدبية. أما العيد فقد طعّم البنوية بآراء الماركسية، كي تربط النص الأدبي بالمجتمع المحيط. أما إبراهيم فقد أفاد من البنوية وعلم السرديات معاً، مما يعني أنهم لم ينقلوا البنوية الغربية إلى القارئ العربي نقلاً حرفياً جامداً.

٦- تنوعت اختيارات النقاد ما بين النثر (حكايات الأطفال، والحكايات الخرافية والشعبية، والروايات، والقصص، والمقامات والسير)، والشعر العربي القديم، والشعر العربي الحديث، والشعر الأجنبي، محاولين من وراء هذا التنوع اختبار إمكانات المنهج ومدى جدواه في فهم النصوص سواء أكانت نثرية أم شعرية، قديمة أم حديثة، فردية أم جماعية المنبع، رفيعة أم شعبية، من أجل إقناع القارئ العربي بقدرة هذا المنهج على معالجة شتى أنواع النصوص من ناحية، والأدبية منها من ناحية أخرى.

٧- التزم بعضهم بخطوات المنهج البنيوي في التحليل، مثل أبو ديب الذي أفلح في كشف المستويات البنوية وعلاقتها فيما بينها للنصوص الأدبية، ومثل إبراهيم الذي نجح في تحديد البنيات العامة لكل نوع

سردي كما فعل بروب، أما العيد فلم تلتزم بتلك الخطوات تمام الالتزام، لأنها شغلت نفسها بعلاقة النصوص بمؤلفيها ومحيطها الخارجي.

٨- هناك قاسم مشترك بينهم جميعاً، وهو أنهم عُنوا بربط النص الأدبي بواقعه المحيط، وبالبيئة الاجتماعية والثقافية والدينية الحاضرة، كما عُنوا باستخلاص المعنى والدلالة التي يحملها النص، مما يعكس عدم إيمان هؤلاء النقاد باستقلالية النص الأدبي، كما تُوصي البنوية، ويعكس اهتمامهم بالمضمون الدلالي. ربما يعود ذلك إلى طبيعة البيئة العربية التي شهدت في تلك الفترة ازدهار الأحزاب والأيدولوجيات، واتجاه الأدباء إلى تضمين الأدب رسائل خفية تعبر عن واقع المجتمع العربي، فما كان من النقاد إلا أن يفكوا هذه الشفرات ويوضحوها أمام القارئ.

الفصل الثالث

تطبيق البنيوية الشكلية في المغرب العربي

حظيت البنيوية باهتمام النقاد في المغرب العربي، وتصدّرت مناهجهم الفكرية والنقدية، ساعد على ذلك إتيان النقاد المغاربة للغة الفرنسية -اللغة التي نُشرت بها مصادر البنيوية الغربية- مما وقر لهم سهولة الاطلاع على تلك المصادر مباشرة دون وسيط الترجمة الذي يعيق الفهم، ويخلق حواجز شائكة بين النص الأصلي والمتلقي. لذا وجدنا أنفسنا إزاء هذه الظروف الملائمة للإقبال على البنيوية وتبنيها في المغرب العربي أمام زحمة الأعمال النقدية التي تبنت البنيوية هناك، مما أوقعنا في حيرة من أمرنا فيما يخص اختيار الأعمال المراد قراءتها نقدياً في إطار هذا البحث.

لكن تميّز بعض النقاد وطول باعهم في حقل البنيوية سهّل علينا مهمة الاختيار، إذ اخترنا منهم من اشتهر بتخصصه فيها، ومن أصدر كتباً عدّة حولها سواء أكان تنظيراً أم تطبيقاً، لذا سنتوقف في هذا الفصل عند ثلاثة أعمال نقدية هي:

-تحليل الخطاب الروائي (الزمن -السرد- التنبير) لسعيد يقطين.

-مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، لسمير المرزوقي وجميل شاكر.

-بنية الخطاب الشعري_ دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، لعبد الملك مرتاض.

سنسعى جاهدين أن نقرأ هذه الأعمال قراءة نقدية متأنية توفّي كلاً منها حقه، من أجل رسم صورة عامة عن كيفية تلقي نقاد المغرب للبنوية من حيث التطبيق، ومدى التزامهم بحدودها ومبادئها وتوصياتها، ومدى خروجهم عنها وتجاوزهم إياها، وإلى أي حدّ حقّقوا نجاحاً في قراءة النصوص الأدبية العربية من منظورها. لنخلص أخيراً إلى المقارنة بين نقاد المشرق العربي ونقاد المغرب العربي من حيث كيفية تلقي البنيوية وتقديمها إلى القارئ العربي بنسختها الغربية الأصلية أو بنسخة معدّلة مضافاً إليها الصبغة العربية المشرقية أو المغربية مما يجعلها منسجمة مع طبيعة النصوص العربية المدروسة وفقها.

المبحث الأول: قراءة في كتاب "تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد -

التبئير)" لسعيد يقطين.

اشتهر سعيد يقطين بغزارة أعماله النقدية التي تُبحر في عوالم الأدب العربي قديمه وحديثه من منظور النظريات النقدية الغربية^(٥١٣)، وعلى رأسها البنويّة التي تأخذ بيد الناقد إلى فهم النصوص الأدبية فهماً خلاقاً يخترق حُجُبها ويكشف خصائصها الفنية وآلية انبائها. لذلك وجدنا أنه من الأجدي أن نقرأ أحد كتبه التي دارت في فلك البنويّة، وهو كتاب "تحليل الخطاب الروائي"، لأنه يجمع داخل طيّاته بين التنظير للبنويّة من ناحية بما يخدم القارئ العربي في التعرف إليها والاهتداء إلى أهم مصادرها وروّادها، والتطبيق باتخاذها منهجاً نقدياً في تحليل خمس روايات عربية من ناحية أخرى، مما يُثبت جدواها في التحليل وقدرتها على استكشاف متاهات النصوص الأدبية. هكذا رأينا أن هذا الكتاب فيه من الكفاية والإشباع المعرفي ما يقدّمه على غيره من مؤلفات يقطين، على الرغم من أهميتها جميعها بالنسبة إلى المكتبة النقدية العربية.

لا بدّ بدايةً أن نحاور عنوان الكتاب الذي يترأى للقارئ على قدر من الوضوح والشفافية، إذ يُكاشفه بمكونات متنة دون موارد، فما ينتظره هو تحليل نقدي لنوع خاص من الخطابات هو خطاب الرواية، ولا سيما أنه يبيّن، في مقدمة الكتاب، مقصده بالخطاب: بأنه الطريقة التي تُقدّم بها المادة الحكائيّة^(٥١٤)، أي أنه سيُعنَى بكيفية التعبير عن الحكاية في جنس أدبي محدّد هو جنس الرواية. لعل الناقد يقتدي بتميز جيران جينيت بين المضمون وطريقة التعبير^(٥١٥)، ودعوته إلى ضرورة العناية بدراسة طريقة التعبير على حساب المضمون الذي يمكن أن نعثر عليه في أي خطاب آخر غير الخطاب السردية. وبما أن الخطاب هو محور الدراسة، فإن يقطين يحدّد سلفاً المستويات الثلاثة التي سيدور في

(٥١٣) له كتب نقدية عدّة نذكر منها:

- الرواية والتراث السردية، والكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي، وقال الراوي: البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبية، وافتتاح النص الروائي - النص والسياق.

(٥١٤) يُنظَر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٧.

(٥١٥) يُنظَر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٣٨ - ٣٩ - ٤٠.

فلكها التحليل وهي: الزمن ثم السرد ثم التنبؤ.

لكن الناقد أغفل مكوّنات الخطاب الروائي، ألا وهو مكوّن الشخصية التي تتجزر الفعل، حيث تشغل الشخصيات، في المقام الأول، وظيفة ديناميكية في النص الروائي، وظيفتها هي جعل الفعل يتقدّم عبر منحه تماسكاً قوياً^(٥١٦).

كان يمكنه الاقتداء هنا بعمل فلاديمير بروب، الذي حدّد الوظائف والأدوار في تحليله للحكايات العجيبة للجن، ثم ما أضافه غريماس إلى خطاطة بروب بحيث جعلها أكثر تجريباً، وأطلق عليها اسم العامل، وقلّص عدد العوامل وحدّد وظائفهم على نحو أدق في نموذجه العاملي^(٥١٧)، الذي يعرض العوامل الستة وأدوارهم المناطة بهم، لكنه ألزم نفسه بالاقتداء بجهود جينيت وتودوروف فقط، متجاهلاً ما أضافه نقّاد آخرون من أمثال بارت، وبروب، وغريماس إلى الدراسات البنويّة.

كما أغفل مكوّن آخر على قدر من الأهمية في علاقته بمكوّنات السرد الأخرى، ألا وهو مكوّن الفضاء^(٥١٨)، حيث لم يُشر إليه البتّة.

تغلب على عمل يقطين، بصفة عامة سواء في العنوان أم في المتن، روح النقد العلمي الواضح والدقيق، لذا لا غرابة أن يعرّ العنوان عن موضوع الكتاب ومنهجه المعتمد ومحاوّر فصوله بعيداً عن لعبة العلامات الدلالية ومناهة العناوين الأدبية.

الأمر ذاته نجده في مقدّمة الكتاب التي صيغت على نحوٍ منهجي يعكس للقارئ سمة الوضوح والدقة المنهجية التي يتسم بها هذا العمل النقدي منذ البداية. إذ لا يجد الناقد حرجاً في تحديد موضوع بحثه ومنهجه النقدي المتمثّل بالبنويّة السردية، على عكس بعض نقاد المشرق العربي الذين مرّوا معنا سابقاً، حيث نجده يشرح مسار بحثه وكيفية توزّعه بين التنظير والتطبيق، إضافة إلى تحديد الروايات العربية الخمس التي انتقاها لتكون نماذج للتحليل من منظور البنويّة السردية في الجزء التطبيقي.

(٥١٦) هيلم (٢٠٢٠)، ص: ١٣.

(٥١٧) يُنظر: نفسه، ص: ١٤-وما بعد.

(٥١٨) للمزيد عن أهمية مكوّن الفضاء في السرد يُنظر: برنس (٢٠٠٣)، ص: ١٨٢.

بدايةً، يُحسب للناقد أنه يجمع في كتابه بين التنظير والتطبيق معاً من أجل بناء أساس معرفي متين لدى القارئ العربي، الذي يجهل تلك النظريات النقدية أو يمتلك معرفة متذبذبة حولها، فيأتي التمهيد النظري لبنينه، أو ليرمم النقص، وليمكن القارئ من متابعة الناقد في خطواته التحليلية لاحقاً. وقد أبدى عبد الله إبراهيم رأيه بمشروع يقطين النقدي "بأنه يطمح لتحديد طريقة لتحليل الخطاب الروائي، أي إنتاج نوع من المعرفة المنهجية التي ترقى إلى مستوى بلورة نموذج نقدي، يمتلك شرعية إنتاج نماذج أخرى على غرار، ولهذا فهو يُعنى بتوضيح القضايا الإجرائية، ويُعنى قبل ذلك بعرض الآراء ومقابلتها وصولاً لتثبيت رأي خاص، فلا غرابة أن يستأثر الجانب النظري بالجزء الأكبر من متن الكتاب. ويتضاءل إزاء ذلك الجانب التحليلي".^(٥١٩).

إن طريقة يقطين في عرض المهاد النظري للبنويية تعتمد على استعراض مضمون بعض الكتب النقدية التي ألفها أشهر رؤّادها، فنجدته ابتداءً بجهود الشكلايين الروس في انطلاقة النقد العلمي حين طرحوا مفهوم الأدبية، ثم بزوغ نجم اللسانيات وتأثيرها في تطور الدراسة الأدبية، الأمر الذي قاد إلى انشغال النقاد باقتراح طرق جديدة في تحليل الخطاب، فما كان منه إلا أن استعرض آراء مجموعة من الباحثين حول مفهوم الخطاب وكيفية تحليله، بدءاً من أواخر الستينيات وصولاً إلى الثمانينات.

يكتفي الناقد فيما سبق بتلخيص قراءاته للمصادر النقدية الغربية، وتقديمها في عرض تاريخي متسلسلٍ ومنتامٍ يوضح كيفية تطور المفاهيم النقدية، ومسيرة النقد الغربي في تحليل الخطاب. وهو جهد يُحسب له، لأنه لا يقتطع شذرات مبعثرة من هنا وهناك، كما يفعل بعض النقاد العرب، وإنما يجتهد في تزويدنا بأساس متكامل يراعي التطور الزمني، واختلاف الباحثين من حيث مجالاتهم ووجهات نظرهم.

من هنا نلمح كفاءة النقاد المغاربة في الاطلاع على المصادر الغربية مباشرة، وتقديم زبدتها إلى القارئ العربي، حيث نجد يقطين يعرض آراء مجموعة من الباحثين حول كيفية تحليل الخطاب الروائي، فمنهم من اعتمد التقسيم الثنائي للخطاب، أي تقسيمه إلى الخطاب والقصة، عند كلٍ من: (الشكلايين

الروس وتودوروف وجينيت، وجماعة ليج، وموريس جان لوفيف، وهارلد فاينريش)، علماً أن هذه الآراء لا تخرج من حيث الجوهر عما اقترحه تودوروف وجينيت، وإنما تختلف في المصطلحات والتسميات ليس أكثر، لكنه يُوردها من باب الأمانة العلمية والرغبة في الاستقصاء والتفصيل.

ومنهم من اعتمد التقسيم الثلاثي للخطاب، أي تقسيمه إلى القصة والخطاب والنص، كما هو شائع عند: (بارت، وجينيت لاحقاً، وشلوميث ريمون كينان، وروجر فاوئر، وليتش وشورت صاحبي كتاب "الأسلوب في الرواية"، علماً أن أصحاب التقسيم الثلاثي يتجاوزون البنيوية ومبادئها التي تركز على الجانب النحوي للنص الأدبي، ليلتفتوا إلى الجانب الوظيفي والدلالي للغة والأدب. وهذا ما دفع الناقد هنا إلى تفضيله -كما سنرى- من أجل الإحاطة بالجانبين معاً، لكنه خصّص كتاباً آخر لدراسة الجانب الوظيفي الذي يراعي السياق والدلالة، كي يتفرّغ هنا للتحليل البنيوي ويحافظ على روحه التي تأبى الانشغال بغير النص السردي وبما هو خارجه.

يعتمد يقطين، إذن، أسلوب جمع الآراء على اختلافها، والتعريف بأصحابها وبكتبهم على سبيل الإحاطة بالمفاهيم وتطوّرها. لكنه، في مقابل ذلك، استثنى في تنظيره بعض رواد البنيوية الذين لهم أثر وجهد لا يجوز تجاهله في تطور الدراسات البنيوية، مثل فلاديمير بروب، وألجيرداس غريماس، وكلود بريمون، وبول ريكور، وغيرهم.

من الجوانب المضيئة في عمل يقطين النقدي، أنه لا يتلقّى المناهج الغربية تلقياً أعمى، بل يأخذ بها بعد غربلتها، حتى تلائم وجهة نظره ورؤيته النقدية الخاصة، وهذه جرأة قلما اتّسم بها نقادنا العرب، حيث وضع فقرة خاصة بعنوان: "تحليل الخطاب الروائي العربي: تصوّرنا"، وقف فيها أمام المنجز الغربي وقفة تأمل واختبار واختيار، واختار أن ينضمّ إلى أصحاب التقسيم الثلاثي للخطاب، الذين يُقسّمون الخطاب إلى القصة والخطاب والنص من أجل دراسة الجانب النحوي للأدب في هذا الكتاب قيد الدراسة، ثم دراسة الجانب الدلالي في الجزء الثاني المعنون بـ "انفتاح النص الروائي"، وهو بذلك يأخذ باقتراح

تودوروف وجينيت حين طرحا التقسيم الثنائي في إطار النبوية السردية^(٥٢٠). يفيد في الجزء الثاني من نظرية سوسيولوجيا النص كما اقترحها بيير زيم^(٥٢١)، ليقدم بذلك تقسيماً ثلاثياً خاصاً به يعبر عن وجهة نظره في كيفية تحليل الخطاب، لكنه في حقيقة الأمر لا يأتي بجديد، بقدر ما يكتفي بالانتقاء من بين الاقتراحات المطروحة والتوفيق بينها على نحو خاص به كناقذ عربي ليس أكثر.

إذا تابعنا قراءة الكتاب وأطلعنا على الفصل الأول الخاص بدراسة الزمن في الخطاب، لوجدنا أن يقطين يبتدئ بالتنظير، ويستعرض التأملات والمناقشات المختلفة التي دارت حول مفهوم الزمن في كل من حقول الفلسفة واللغة واللسانيات، في محاولة منه إلى الاستقصاء الإبستمولوجي لمكونات الخطاب، ثم تناول بالتفصيل آراء مجموعة من النقاد والباحثين^(٥٢٢).

ثم انتقل إلى العلوم العربية التي اهتمت بمفهوم الزمن، وعلى رأسها النحو العربي القديم والحديث، فاستعرض آراء سيبويه، وإبراهيم السامرائي، وتمام حسان، ليخلص في النهاية -كما فعل في مقامة الكتاب- إلى استخلاص رؤية خاصة به، تعتمد على آراء السابقين وتوفق بينها ليس أكثر، دون أن تضيف جديداً سوى صياغتها في قالب جديد شكلياً لا ضمناً، ولا ندري لماذا يعتمد الناقد هذه الطريقة الخاصة في التفكير النقدي، والقائمة على تطعيم توجه معين بتوجه آخر قد يكون قريباً منه وقد يكون غريباً عنه؟، فهو لا يأتي بجديد على الصعيد النظري، ولا ينقد نظرية نقدية نقداً يطورها ويرمم عيوبها، ولا يتبناها كما هي تماماً، بل يكتفي بعرض فسيفاء من الآراء والتوجهات النقدية، ويجمعها على نحو خاص به وملائم لمنطلقاته. هكذا نجد رؤيته توليفاً لآراء كل من جينيت وفاينريش وتمام حسان، على الرغم من اختلاف دراساتهم وتخصصاتهم وتباعد منطلقاتهم، لكنه رأى فائدة في التوفيق بينها والأخذ بها جميعاً، ظناً منه أن ذلك يحقق غاية الدقة والكمال في التحليل، فما يغيب عن رؤية أحد النقاد ويمثل نقصاً فيها، يظن إليه ناقد آخر ويضيفه، لذا لا ضير بالنسبة إلى يقطين -أن يجمع بين تلك الاقتراحات على اختلاف

(٥٢٠) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٥٠.

(٥٢١) يُنظر: نفسه، ص: ٥٢.

(٥٢٢) يُنظر: نفسه، ص: ٦٣ وما بعد.

أصحابها وميادينها في سبيل خدمة التحليل بما يحيط بجوانبه كلها.

كما نجد يقطين قد ذكر شيئاً وغابت عنه أشياء، إذ لا يتطرق في الجانب النظري إلى شرح المصطلحات التي سيستخدمها أثناء تحليل الزمن، ولا يعرف بها، فلا نجد تعريفاً واضحاً لمفاهيم مثل: الترتيب وأنواعه، والمدة وأنواعها، والتواتر وأنواعه، مثلما ذكرها وحددها كلٌّ من جينيت وتودوروف من قبل، وكان الأولى به أن يبني الجانب النظري لأجل التعريف بهذه المفاهيم والمصطلحات التي تمثل صلب النبوية السردية.

ذهب يقطين في الجانب التطبيقي الذي خصّصه لتحليل رواية "الزني بركات" لجمال الغيطاني، إلى أن طريقته في التحليل مستقلة ظاهرياً وجزئياً عن التمهيد النظري الذي سبق أن ذكره^(٥٢٣)، لكنه في حقيقة الأمر لا يخرج عما طرحه جينيت حول الزمن في كتابه "خطاب الحكاية - بحث في المنهج"^(٥٢٤)، وعما طرحه تودوروف في كتابه "الشعرية"^(٥٢٥)، ولا سيما أن تحليله قد تناول التفضلات الزمنية الكبرى في الرواية من حيث أوجه المفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومن حيث مظاهر الاستباق والاسترجاع، وتكسر الزمن وتقطيعه على مستوى الخطاب، وكأنه يعارض بكتابه كتابيهما من حيث المضمون والمنهج وتقسيم الفصول والتطبيق. لكن الإضافة التي يؤدي بها تكمن في تحديده عناصر الزمن في الرواية، أي الإشارات الزمنية التاريخية، كالسنوات والشهور والأيام والفصول^(٥٢٦)، والمقارنة بين مرات ذكرها وحجم ورود كل سنة بالنسبة إلى غيرها، وكيفية توزيعها على الصفحات، وعلاقة ذلك ببنية الرواية الفنية ودلالاتها، فهذا جهد يُحسب للناقد، لأنه -كما يبدو- يدرس الزمن وفق ما يراعي طبيعة هذه الرواية وخصوصيتها التاريخية، التي تُحيل بشكل أو بآخر إلى كتاب تاريخي يؤرخ للفترة التي تدور فيها أحداث الرواية. فالناقد، وإن كان يدرس مظاهر الزمن في هذا العمل الأدبي، فإنه لا يغض الطرف عن الزمن التاريخي الحقيقي الذي يمثل مرجعاً له، وكأنه بذلك يُثبت صدق العمل الفني من خلال لعبة العناصر

(٥٢٣) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٨٩.

(٥٢٤) يُنظر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٤٥ وما بعد.

(٥٢٥) يُنظر: تودوروف (١٩٩٠)، ص: ٤٧ - ٥٠.

(٥٢٦) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٩١ - ٩٢.

في الخطاب- في تمثيل الواقع والتعبير عن ثقل الزمن ووطأة بعض السنين والأيام على الناس.

إذا تتبّعنا مدى إفادة يقطين من البنيوية السردية في التحليل، فسنجد أنه يتقيّد بتعاليمها، ولاسيما تقسيم العمل الأدبي إلى وحدات ومقاطع يسهل دراستها، إذ يقسّم الرواية إلى عشر وحدات سردية، في مقابل ستة مقاطع زمنية^(٥٢٧) كي تسهّل دراستها بتمعّن ودقة، وتسهّل عليه المقارنة بين الوحدات من حيث الكم الذي تشغله تلك الوحدات وعلاقتها ببعضها، كما يفيد أيضاً من البنيوية في استخدام الرسم البياني الذي يصوّر العلاقة بين الوحدات السردية والمواقع الزمنية التي تقابلها^(٥٢٨)، وفي تجريد الرواية إلى أحرف وأرقام تعبّر عنها على نحو رياضي، مما سهّل عليه الشرح والإحالة إلى الحرف والرقم دون ذكر المقطع أو الوحدة حرفياً، وهو بذلك يتبع طريقة جينيت نفسها في تحليل رواية الزمن الضائع لبروست^(٥٢٩).

لم يكتفِ يقطين بالتحليل العام لمظاهر الزمن، بل سعى إلى متابعة الرواية وحدة وحدة بالتفصيل، فأكثر من التقسيمات في تحليله، إذ قسّم الرواية إلى وحدات، والوحدات إلى مقاطع، وبعض المقاطع إلى مقطوعات، على سبيل التدرّج من الأكبر إلى الأصغر، وحلّل كل وحدة وفق زمنها من حيث الاستباقات والإرجاعات وغيرها من التبدلات الزمنية، مستعيناً في ذلك بخطاطة جينيت وتحديداته، أي أنه لا يخرج عنها في الإطار العام، صحيح أنه لم يقدّم ضمن الجانب النظري تعريفاً لهذه المصطلحات ولأنواعها، لكنه أفاد منها في التحليل وميّز بين أنواعها، فهناك استباقات محقّقة وأخرى غير محقّقة، وهناك إرجاعات قريبة وأخرى بعيدة، وهناك تكرار، وتكرار متشابه، ولم يقتصر تحليله على تحديدها، بل بحث عن وظيفتها التي أدّتها والفائدة التي حقّقتها للسرد، وهي تفسير الأحداث من ناحية، وإضاءة عوالم الشخصيات وأفعالها من ناحية أخرى.

نلاحظ، إذن، أن يقطين لا يخرج عن إطار البنيوية السردية في تحليله، بل، أضف إلى ذلك، أنه يلتزم بالخطوط العريضة التي رسمها جينيت وتودوروف، حين يتحدث عن العلاقة بين تلك الوحدات

(٥٢٧) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٩٣.

(٥٢٨) نفسه، ص: ٩٥.

(٥٢٩) يُنظر: جينيت (١٩٩٧)، ص: ٥١-٥٢.

المحلّة على مستوى الترتيب، ثم على مستوى التواتر، ثم على مستوى السرعة الزمنية. من هنا يظهر لنا أن ما يعنيه هو إيلاء الرواية حقها من الدراسة من أجل فهم خصوصيتها من ناحية، واختبار آليات المنهج وطروحاته على الأعمال العربية من ناحية ثانية. ليستنتج من التحليل الذي أنجزه خصوصية رواية الزيني بركات من حيث الزمن، فيتحدث في فقرة خاصة عن كيفية تنظيم البنية الزمنية، وتنوع المفارقات الزمنية وتكسر الزمن في هذه الرواية، على خلاف الروايات التقليدية التي تعتمد التتابع الزمني البسيط والواضح.

في قراءة عامة لعمل يقطين النقدي، نلاحظ أنه يسعى جاهداً إلى رصد التطورات التي لحقت بجنس الرواية في العصر الحديث عامة، فهو لا يقصر عمله على تحليل رواية عربية بعينها، بقدر ما يهدف إلى إثبات خصوصية الروايات العربية عامة في فترة سبعينيات القرن العشرين، وتحديد مظاهر تميزها عن الروايات العربية التقليدية من ناحية، وعن الخطابات الأخرى من ناحية أخرى، لذا كان هدفه من وراء هذا العمل النقدي متشعباً وشائكاً، إذ نجده يختار الزيني بركات نموذجاً للتحليل المفصل، ويختار أربع روايات أخرى معاصرة لها لإلقاء نظرة تحليلية سريعة عليها، لكن الغريب في الأمر أنه لا يكتفي بتحليل الخطابات الروائية فقط، بل يختار -على سبيل التناص- نصاً مأخوذاً من كتاب يؤرخ للفترة نفسها التي تدور أحداث الرواية فيها، وهو كتاب (تاريخ مصر المشهور ببداية الزهور في وقائع الدهور) للمؤرخ محمد بن إياس.

إن يقطين لا يقارن الخطاب التاريخي بالخطاب الروائي من أجل بحث موضوع الصدق في الأول والكذب في الثاني، كما أشار إلى ذلك تودوروف^(٥٣٠)، بل استلهم فكرة المقارنة بين هذين الخطابين من أجل إظهار الفرق بين تقنيات بناء كلّ منهما.

قارن يقطين بين بنية الزمن في كل من الخطاب التاريخي والخطاب الروائي^(٥٣١)، علماً أنه لا داعي لمثل هذه المقارنة في رحاب البنيوية التي تلتزم بحدود النص الأدبي المستقلّ عما هو خارجه من حياة مؤلفه أو تأثير مجتمعه وبيئته المحيطة، كما فعل هنا يقطين، فمثل هذه المقارنة لا تجدي نفعاً،

(٥٣٠) يُنظر: تودوروف (١٩٩٠)، ص: ٣٥.

(٥٣١) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ١٤٣ وما بعدها.

خاصّة أن القارئ العادي فضلاً عن القارئ ذي الخبرة يعرف تمام المعرفة تفوق الخطاب الأدبي على أي نوع آخر من الخطابات، لما يتمتع به من أساليب خاصّة ومتنوعة في التعبير والصياغة. لكن يقطين، على ما يبدو، أراد أن يشرح ذلك رغم وضوحه الساطع، فضرب مثلاً لذلك النص التاريخي الكلاسي الذي يتسم بأنه حكائي بالدرجة الأولى، ويعتمد مفارقة الإرجاع فقط، وينبني على التسلسل والتتابع الذي يخدم غاية تسجيل الحدث وتوثيقه، فتميّز عندئذٍ عن الخطاب الروائي الذي يتسم بغنى المفارقات الزمنية وتنوع أشكال اشتغالها وارتباطها ببعضها بعضاً ارتباطاً معقّداً.

إن إقحام الناقد لهذه المقارنة بين الخطاب الروائي وغيره من الخطابات، ولا سيما التاريخي منها، يعدّ ترجمة فعلية وتطبيقية للسؤال الذي طرحه رومان جاكوبسون: **ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟**^(٥٣٢)، حيث يُظهر أوجه الاختلاف بين الخطاب الأدبي والخطابات الأخرى، وتفوقه عليها من حيث الصياغة أو طريقة التعبير، لا من حيث المضمون الذي قد يكون مشتركاً ومتشابهاً بينها، فطريقة التقديم والعرض هي التي تميّز، وهي التي تمنح الخطاب الأدبي صبغة جمالية لها مقوماتها التي تتمثل في غنى الخطاب الروائي من حيث مستوى الزمن في مقابل الشكل الأحادي للزمن في الخطاب التاريخي.

يتابع الناقد تحليله لمكوّن الزمن في أربعة روايات عربية، تتفق مع الزيني بركات في فترة صدورهما، أي في الفترة الزمنية الموافقة لهزيمة حزيران ١٩٦٧م، وهذا جهد كبير يستحق الثناء عليه، لأنه لم يتوقف، كغيره من النقاد، عند حد تطبيق المناهج النقدية الغربية على نص واحد كفيل بشرح خطوات المنهج وتبسيطه للقارئ، وإنما جعل غايته تسخير المنهج النقدي المستعار لخدمة النصوص العربية أيضاً، وتسجيل القواسم المشتركة بينها، وإثبات، في خطوة لاحقة، خصوصيتها واختلافها عن الرواية العربية الكلاسيكية.

إن الروايات التي اختارها يقطين هي:

١- أنت منذ اليوم، لتيسير سبول.

٢- عودة الطائر إلى البحر، لحليم بركات.

٣- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، لإميل حبيبي.

٤- الزمن الموحش، لحيدر حيدر^(٥٣٣).

إن اختيار هذه الروايات إلى جانب الزيني بركات، لا يعود إلى مجرد الاشتراك في زمن الإصدار، بقدر ما يكشف سعي الناقد إلى رصد لا علاقة التناص التي تربط بين هذه النصوص من جهة معاصرته لهزيمة حزيران، وتأثير هذه النكسة السلبي في الإنسان العربي وفي نظرتة السوداوية إلى المستقبل، مما يجعل يقطين يتحرّر دون أن يشعر من قيد البنيوية، ويتجه إلى ما بعد أسوار النص الأدبي، أي إلى حقول الدلالة وحمولة الأدب الفكرية والسياسية والاجتماعية.

اتباع يقطين الخطوات نفسها التي اتبعها في تحليل الزيني بركات، مثل تحديد المؤشرات الزمنية التاريخية في كل رواية، وتقسيم الروايات إلى مقاطع تسهل دراستها، واستخراج المفارقات الزمنية، كالاستباقات والإرجاعات والتكرارات، ثم بيان كيفية اشتغال الصيغ الزمنية من حيث الترتيب والتواتر والسرعة السردية، لينتهي إلى نتيجة مؤداها استمرار الماضي العربي إلى الحاضر في الروايات كلها، وما خلفه ذلك على الإنسان العربي من سأم وضعف وتدهور إلى ما هو أسوأ.

أفاد يقطين، إذن، من خطوات تحليل الزمن، كما حدّتها البنيوية السردية، في بيان خصوصية الروايات العربية التي ظهرت في فترة نكسة حزيران، فأثبت بذلك جودة المنهج وجدواه في قراءة النصوص وكشف لعبتها الفنية، كما أثبت قابلية النصوص العربية للقراءة والتحليل من منظور المناهج الغربية الغربية عنها في حال نجح الناقد في تسخيرها لصالح تلك النصوص.

خصّص يقطين الفصل الثاني من كتابه لمكوّن رئيس من مكوّنات الخطاب الروائي، وهو مكوّن الصيغة، حيث اتّبع المنهج نفسه الذي اتبعه في الفصل الأول، فابتدأ بتمهيد نظري حول مفهوم الصيغة انطلاقاً من اقتراحات هنري جيمس والشكلانيين الروس، ثم من منظور البويطيقا والسيمائية الأدبية، ومن

(٥٣٣) يُظنّر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ١٤٨.

منظور السرديات متوقفاً عند آراء مجموعة نقاد مثل: تودوروف، وجينيت، وواين بوث، وميك بال، وليتش وشورت، وشلوميث ريمون كينان، ومن منظور السيميوطيقا، كما هي عند غريماس، وجان كلود كوكي وآخرين^(٥٣٤).

من الواضح أن الناقد يسعى في التمهيد النظري إلى استقصاء آراء الباحثين والنقاد الغربيين حول مفهوم الصيغة، كي يُرسي المتلقي على أرضية معرفية ونظرية واسعة ومتنوعة الخيارات، مما يعكس معرفة الناقد الثرية، وسعة اطلاعه على أعمال الغربيين، ومواكبته للتطورات النقدية على خلاف بعض النقاد العرب الذين يمثلون لإنجازات ناقد بعينه لا يتجاوزنه ولا يخالفونه فيما يذهب إليه، ولا يبحثون عن جاء قبله وبعده من نقاد طوّروا إنجازهم ونقّحوا عثرته. أما يقطين فيسعى جاهداً إلى أن يوسّع إطار معارفه ومعارف قرائه بالاطلاع على أكبر قدر ممكن من الآراء والجهود النقدية العالمية، لذلك يجد نفسه حراً في الاقتداء بما يلائمه من الآراء، كما يحافظ على مسافة أمان بينه وبينها، كي يفيد منها بما يمكنه من خدمة الرواية العربية التي تتمتع بطبيعة خاصة وبيئة مغايرة لبيئة إنتاج تلك النظريات.

ينتقل يقطين من التمهيد إلى تحديد الأساس النظري الذي سيعتمده في تحليله، حيث يتبنى موقف تودوروف المتمثل بالفصل بين الصيغة والمنظور ويفصل دراستهما في فصلين، على عكس جينيت الذي جمع بين الصيغة والمنظور في فصل واحد، وجعل الصوت في فصل ثانٍ^(٥٣٥)، ما يعني أن الناقد لا يتلقى إنجازات الآخرين تلقياً أعمى، بل ينتقي منها ما يراه مناسباً، لكن ذلك لا يجعلنا نشي على الناقد تمام النشاء، لأنه لا يأتي باقتراح جديد ولا يطوّر الدراسة البنوية بتقنيات جديدة، وإنما يكفي بالأخذ والنقل دون إضافة أو تعديل أو تطوير.

أما فيما يخص التطبيق على رواية الزيني بركات، فمن اللافت للنظر أن الناقد يسير بخط ثابتة في التحليل، لأنه اختار رواية تخدم هدفه التطبيقي من ناحية، وتطبق عليها إجراءات المنهج التطبيقية

(٥٣٤) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ١٦٩ حتى ١٩٣.

(٥٣٥) يُنظر: نفسه، ص: ١٩٣.

كلها من ناحية ثانية، والدليل على ذلك أنه وضع عنوان "تعدد الخطابات، تعدد الصيغ" في إشارة منه إلى القارئ بأن خصوصية الزيني بركات تكمن في تعدد خطاباتها ما بين الراوي والشخصيات، وتنوع الصيغ التي يعبرون بها، مما يسوّغ كون هذه الرواية خير نموذج على كيفية تحليل مفهوم الصيغة.

اتبع يقطين منهجاً دقيقاً يعتمد على تحديد أنواع الصيغ الواردة في الرواية، والتزم بتعاليم النبوية من خلال رسم خطاطة تمثل الصيغ في الزيني بركات، ثم عرض تلك الصيغ على محور أفقي في مقابل الوحدات السردية العشر - التي سبق أن قسم الرواية إليها - على محور عمودي، كي يبين هيكل الرواية على نحو تجريدي تفرضه الدراسة النبوية، مما يتيح له إظهار تعدد صيغ الخطاب المسرود والمعرض والمنقول في بناء الأحداث وبنية الخطاب وتركيبه.

لا يخفى علينا ما حققته النبوية التي طبّقها يقطين على الرواية المدروسة، من كشف لخطابات الرواية المتنوعة ولعبة توزيعها وتبدلاتها المثيرة التي حقّقت في نهاية المطاف بناء تراكمياً من الأحداث والأقوال، ورسماً للشخصيات على نحو منح هذه الرواية خصوصيتها وفرادتها الفنية. إن التحليل النقدي الذي بين أيدينا على قدر من الاحتراف والتمكّن والخبرة في مجال المنهج النقدي من ناحية، وفي مجال التفاعل مع النص الأدبي الناضج الذي لا يفكّ شيفرته إلا خبير به من ناحية أخرى. من هنا يتجلى الجهد الذي بذله يقطين في هذه القراءة المثمرة التي أنجزها على قدر من التمكن والبراعة والحصافة.

من الملحوظ أن الناقد لا يكتفي بالتحليل العام لأنواع الخطابات والصيغ، بل يتابع به على نحو مفصّل ودقيق، من خلال تحديد أنواع الخطابات في الوحدات السردية العشر واحداً واحداً، حتى يتمكّن في النهاية من أن يقرّ بخصوصية صيغة الخطاب في الزيني بركات^(٥٣٦)، نتيجة اعتمادها على كلا الخطابين المسرود والمعرض على نحو متساوٍ ومتناوب، مما أثبت صدق العنوان الذي وضعه في بداية فصله، وهو "تعدد الخطابات وتعدد الصيغ"، هذا التعدد الذي امتازت به الروايات العربية منذ ستينيات القرن الماضي، بخلاف الروايات التقليدية التي غلب عليها اعتماد نمط وحيد من أنماط الخطاب، والسير باتجاه

(٥٣٦) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٢٥٢ وما بعد.

واحد ضمن زمن متتابع ومتسلسل.

عاد يقطين، في هذا الفصل أيضاً، إلى المقارنة بين الخطابين الروائي والتاريخي، لكن من حيث الصيغة هنا، فقارن بين الخطاب في رواية الزيني بركات، والخطاب في نص وارد ضمن كتاب "تاريخ مصر المشهور ببدايع الزهور في وقائع الدهور"^(٥٣٧)، وقد ذكرنا سابقاً أنه لا داعي للخروج عن سياق الخطاب الروائي في هذا الكتاب المخصّص لتحليل مكونات الخطاب في الرواية حصراً، وبيان مستويات أدبيتها، كما حدّدها البنيويون، لكنه يخرج عن حدود النص الروائي بدعوى إثبات الفرق بينهما، من حيث تفوق الخطاب الروائي، الذي يتمتع بالتعدد والتنوع في استخدام الخطابات والصيغ السردية، وحرّفيته في طريقة عرضها وتناوبها وتحولها من صيغة إلى أخرى دون أن يشعر القارئ بهذا التحول والتغيير، حتى إن يقطين نفسه يعترف في أكثر من موضع بأنه وجد صعوبة في التمييز بين تلك الصيغ وأنواعها، وقد رسم الناقد جدولاً يوضّح فيه الفرق بين الخطابين التاريخي والروائي من حيث الصيغة على سبيل الالتزام بطرق التحليل البنيوي الرياضية^(٥٣٨).

من اللافت للنظر أن الناقد ينجّر خلف فتنة التأويل الدلالي التي تثيرها الرواية، فيجد نفسه في رحاب السيميائية، التي تمكّنه من تفسير تنوع الصيغ ما بين مسرودة ومعروضة^(٥٣٩)، إذ يلمح فيها ترميزاً وتمثيلاً للعلاقة بين الشعب والسلطة، فصوت الشعب لا تعيّر عنه إلا صيغة السرد، في مقابل صوت السلطة الذي تلائم صيغة العرض من قبيل الأمر والنهي، مما يعكس سطوتها على الشعب المسير والمقموع، وهو بذلك يفتش عن دلالة العلامات وما توحى به وما تختزنه من معانٍ وحمولات فكرية، ولا سيما حين يحلّل الخطاب المسرود في الوحدة الأولى والوحدة العاشرة الأخيرة، ويعدهما خير مثال على هزيمة الشعب وصمته وخنوعه. لكن الحقيقة أن هذا التأويل الدلالي، وإن كان يغني التحليل النقدي، وينطق بالمسكوت عنه بين العلامات اللغوية، إلا أنه يفيض عن الدراسة البنوية الشكلية، ويثبت انتهاج

(٥٣٧) يقطين (١٩٩٧)، ص: ٢٦٢.

(٥٣٨) يُنظر: نفسه، ص: ٢٦٦.

(٥٣٩) يُنظر: نفسه، ص: ٢٦٧.

الناقد لأكثر من منهج في آن، مما يُشعر القارئ بعدم كفاية المنهج المُتبَنى، وحاجته الماسّة إلى الاقتران بغيره من المناهج النقدية.

أما بالنسبة إلى التحليل الذي قدّمه يقطين للخطاب الروائي العربي في الروايات العربية الأربعة التي سبق أن توقّف عندها في الفصل الأول، فقد جاء تحليلاً عاماً عجولاً يكتفي بتصنيف الصيغ المستخدمة إلى سرد وعرض، والمقارنة بينهما من حيث نسبة ورودها في كل رواية، دون أن يتابعها صيغة صيغة على مدار الرواية، كما فعل في الزيني بركات.

ففي الرواية الأولى "أنت منذ اليوم"، حدّد الصيغ المستخدمة من حيث السرد أو العرض، وقارن بينها من حيث العدد دون أن يفصّل في ذكرها.

وفي الرواية الثانية "الزمن الموحش"، حدّد أيضاً أنواع الصيغ وتواليها، لكنه توقف عند كيفية اشتغالها من حيث التضمن والتناوب، خاصة أنه وجد صعوبة في تمييزها وتحديدتها على عكس الزيني.

وفي رواية "عودة الطائر إلى البحر"، وجد أن تمييز صيغها أسهل وأوضح من سابقتها. و"رواية الوقائع الغريبة"، رأى أنها واضحة كسابقتها، وأنها رواية صيغة، إذ يتداخل فيها السرد بالعرض تداخلاً مميزاً، ولمّا كانت كذلك، فلماذا لم يتمهّل ويتمعن في دراستها، طالما وجدها تمثّل أنواع الصيغ على اختلافها بجدارة بما أن هذا الفصل مخصّص لمكوّن الصيغة حصراً؟.

لكن تلك التحليلات السريعة لم تخلُ من فائدة توضيح الأساس النظري البنوي، وإيراد أكثر من شاهد روائي من أجل تعزيز آلية التطبيق البنوي في ذهن القارئ.

يلتزم يقطين، إذن، منهجاً واضح المعالم وثابت الخطوات، يساعده، كما رأينا، على كشف خصوصية كل رواية من ناحية، وكشف خصوصية الرواية العربية عامة من ناحية أخرى، حيث مكّنه التحليل السابق لأربع روايات متقاربة زمنياً من إثبات نتائج جمعها في فقرة بعنوان: "تركيب"، إذ يدلّ ذلك على التزامه بتعاليم التحليل البنوي الذي يحلّل البنية الكلية إلى عناصرها المكوّنة، ويدرس كل عنصر على حدة في خطوة أولى، ثم يعود إلى تركيب تلك العناصر والنظر إليها مجتمعة في خطوة لاحقة. من

أهم تلك النتائج التي توصّل إليها: اعتماد الرواية العربية سمة التقطيع الصيغي، والتلوين الصيغي على حد سواء، مما يعني أن الكتاب النقدي الذي بين أيدينا ذو أهمية بالغة في الكشف عن التطورات التي عرفها الخطاب الروائي العربي، لا مجرد التعريف بالمناهج النقدية الغربية.

في ختام هذا الفصل يؤكد الناقد صحة مجموعة من المبادئ البنوية التي تحقّق بنفسه منها أثناء التحليل السابق، وهي أن أهمية الخطاب تكمن في كيفية القول، والسؤال عن الصيغة، ومهارة الراوي في عرض صيغ متعددة وتوزيعها على نحو خاص يُكسبها المعنى، كما أكّد دور العلاقة بين تلك الصيغ ووظيفة كلّ منها، في مقابل تجاهل المضمون أو المادة سواء أكانت تاريخية أم متخيّلة^(٥٤٠)، مما يشير إلى أن يقطين يختبر مقولات البنوية، ويُعمل تفكيره النقدي قبل أن يتبنّاها ويحصّ القراء على تبنيها.

بمتابعة الكتاب في الفصل الثالث المخصّص لدراسة مكوّن الرؤية السردية في الخطاب الروائي، نجد أن الناقد يسير على المنوال نفسه الذي رسمه لنفسه منذ بداية الكتاب، إذ يبتدئ بتقديم أساس نظري حول مفهوم الرؤية السردية، ولا سيما أن هذا المفهوم شائك وله مصطلحات كثيرة استعرضها الناقد في تمهيده، كـ "وجهة النظر - الرؤية - البؤرة - حصر المجال - المنظور - التبيير"^(٥٤١)، وتمهّل ملياً عند رواد النقد الروائي الجديد، والسرديات، وعند مجموعة من النقاد على اختلاف مجالاتهم^(٥٤٢).

من الواضح أن الناقد يُعنى بالجانب النظري، ويسعى إلى استقصاء مختلف الآراء حول كل مستوى سردي يدرسه. لعله في ذلك يختطّ طريقة جديدة في التنظير للمناهج والنظريات النقدية الغربية، تعتمد أسلوب التعريف بجمهور من النقاد والباحثين على اختلاف توجهاتهم أو مناهجهم ومدارسهم النقدية من أجل تمكين الأساس النظري والمعرفي لدى المتلقي العربي، الذي يجهل تلك المناهج وكيفية تطوّرها على يد مؤيديها ومنقديها على حدّ سواء، مما يفرض على الناقد العربي مهمة مضاعفة تتمثّل بإتقانه للغات الأجنبية، وسعة اطلاعه على إنجازات الغرب، وقدرته على استقبال تلك المعارف ونقلها إلى

(٥٤٠) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٢٧٩.

(٥٤١) نفسه، ص: ٢٨٤.

(٥٤٢) يُنظر: نفسه، ص: ٢٨٣ حتى ٣٠٧.

المتلقي العربي على نحو واضح وقريب من الأصل المأخوذ منه. إن هذه الشروط متوفرة لدى يقطين، لذا نجده يبذل قصارى جهده في الجانبين النظري والتطبيقي بدرجة متساوية، لكن هناك صعوبة يقع فيها يقطين ويشير إليها، وهي الوقوف بين المنهج الغربي والرواية العربية، وكيفية الموازنة بين تنوع الدراسات الغربية من جهة، وطبيعة الرواية العربية وخصوصيتها من جهة أخرى^(٥٤٣)، فنجده يطرح هذه المشكلة ويجتهد من أجل حلها وتجاوزها من خلال اقتراح خطاطة خاصة به في هذا الكتاب، لكن لا يذهب ذهاباً إلى أنها خطاطة جديدة من اقتراحه، بل هي تجميع لآراء النقاد الآخرين على سبيل التوفيق بينها، ووضعها في سياق جديد يلائم طبيعة الإبداع العربي وينسجم مع وجهة نظره.

لكن ذلك الأمر لم يكن بسيطاً، بل شائكاً وصعباً، لأن مفهوم الرؤية السردية نال حظاً وافراً في الغرب من التطوير والمناقشات، التي أغنته على مدى عقود، فحاول يقطين ألا ينقيد برأي واحد ويأسر تحليله باتباع تصنيف محدّد، بل نجده يأخذ برأي جينيت فيما يخص الصوت السردى (مَن يتكلّم؟)، والتبئير (مَن يرى وموقع الراوي من القصة؟)، ويأخذ برأي ميك بال حول الذات المبيّرة والموضوع المبّار، ويأخذ بمصطلحات لينتقلت حول الشكل السردى (برّاني الحكى أو جوّاني الحكى) وعمق المنظور (داخلي أو خارجي، محدود أو غير محدود).

يعتمد يقطين، إذن، مزيجاً من الآراء والتصنيفات، وهذا جهد يُحسب له، لأنه حاول أن يواكب التطورات النظرية التي لحقت بمفهوم الرؤية السردية، وأن يفيد منها جميعاً بما أنها تتناولها من أكثر من جانب، أي من حيث صاحب الخطاب سواء أكان الراوي أم الشخصيات، وموقعه من القصة، ودرجة حضوره، وصوته السردى، وتأثير ذلك كله على بناء الخطاب عامة، ولا سيما أن طبيعة الرواية التي اختارها للتحليل (الزيني بركات) قد خدمت المنهج من حيث تمثيلها لمختلف أنواع الرؤيات والأصوات السردية، والدليل على غناها ما أضافه الناقد أثناء التحليل من نوعين جديدين للراوي لم يذكرهما أثناء التنظير، وهما الناظم الذاتي ضمن الشكل السردى برّاني الحكى، والفاعل الخارجى ضمن الشكل السردى

(٥٤٣) يُنظَر: المرجع السابق نفسه، ص: ٣٠٧.

جوّاني الحكي^(٥٤٤).

ثم استكمل ما كان قد بدأه في الفصول السابقة، وهو المقارنة بين الرؤية السردية في الخطابين التاريخي والروائي، فالتاريخي له شكل سردي واحد هو بزاني الحكي فقط، وله صوت سردي واحد هو الناظم الخارجي، أي الراوي غير المشارك فيما يروي، على عكس الخطاب الروائي الذي يتّسم بتعدد الأشكال السردية والأصوات السردية أيضاً، كما اتضح ذلك في تحليله للزيني بركات سابقاً.

أما موضوعات التبئير في الخطاب التاريخي فهي متنوعة، وعمق الرؤية واسع لا محدود، وزمن السرد متسلسل، على عكس ما نجده في الخطاب الروائي الذي يعتمد التنوع والتناوب والتحول، لكن هذه النتائج التي تقدّمها المقارنة بدهية، لأن هدف الراوي الحقيقي، إن جاز لنا تسميته بذلك، وهو الكاتب، يختلف باختلاف جنس الخطاب، الذي يرسله إلى المتلقي الذي يختلف بدوره باختلاف جنس المروي، بمعنى أن الكاتب حين يرسل نصاً تاريخياً يتوخّى غاية التوثيق والإخبار الصادق، فيتبع لتحقيق ذلك أسلوباً علمياً وطريقة سرد متتابعة ومتراطة منطقياً، وزمناً متسلسلاً، أما حين يرسل الكاتب نصاً أدبياً لمتلقٍ يطلب المتعة الفنية، فإنه يوظّف ألعيبه الأسلوبية، التي تتعمّد التقطيع الزمني وتنوع الصيغ وتبدل الأصوات وتعدد الرواة، من أجل كسر الألفة التي نادى بها الشكلاونيون الروس، وتحقيق مبدأ التغريب الذي يخلق الدهشة لدى المتلقي، بغض النظر عن مضمون المروي سواء أكان صادقاً في نقل الواقع أم متخيلاً.

تابع الناقد تحليله للرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي، وتناول الروايات الأربع التي سبق أن توقف عندها، لكنه تعجّل إطلاق الأحكام التي تتفق فيها الروايات المدروسة من حيث رؤيتها السردية قبل أن يبدأ التحليل المفصّل لكل منها على حدة، إذ وجد أن موضوع التبئير موحّد بينها، لأنه يدور حول

(٥٤٤) يُنظر: يقطين (١٩٩٧)، ص: ٣٣٦.

شخصية معينة، وأن الشكل السردى الجوّاني هو المهيمن عليها، وأن صوت الناظم الداخلى هو المهيمن، في حين يندر وجود الناظم الخارجى، لكنه لم يلبث أن وقف وقفة سريعة مع كل رواية ليثبت صحة النتائج التي ذكرها سلفاً.

من المستغرب، الذي قلّمنا نجده لدى ناقد آخر، أن ينقد يقطين عمله النقدي بنفسه، في ختام الكتاب، حيث وصفه بأنه تقني، لأنه يعالج تقنيات بناء الخطاب الروائي، ولا نطن أن هذه الصفة عيب يُعاب به عمله النقدي، بل مدح لعمله الذي التزم بالصرامة العلمية والمنهجية التي تتطلبها البنية التي تنبأها، ولم يتجاوزها إلا نادراً، مما يُثبت حسن تنبئه واستقباله لهذا المنهج، ويثبت جدارته بالإفادة من المناهج الغربية فيما يخدم الأدب العربي، ولا سيما أنه قدّم تحليلاً ناجحاً ومثراً في قراءة الروايات العربية التي اختارها، كما نجح في ترسيخ إواليات المنهج ومفاهيمه ومصطلحاته في ذهن المتلقي العربي، من حيث التنظير والتطبيق على حد سواء.

كما وصف يقطين عمله بأنه (سانكروني) أي تزامني، من خلال معاينة خصائص الخطاب الروائي ومكوّناته ضمن بنيته المغلقة المستقلة عن مراحل تطورها التاريخية وشروط تكوّنها، كما يأمل أن يصبح (دياكرونيّاً) أي تعاقبياً، وهو بذلك يلتزم بتوصيات البنية التي أولت الأهمية للطرف الأول من ثنائية (التزامن والتزامن)، وجعلت الطرف الأول أساساً للثاني، لذا نجد يقطين يترك المجال مفتوحاً أمام نفسه وأمام النقاد من بعده، كي يرصدوا تطورات جنس الرواية العربية وتطوّر البنية ومكوّناتها بناء على هذه التحليلات التزامنية التي ترصد تلك التطورات في فترة زمنية محدّدة، مثل تحليله للروايات المعاصرة لهزيمة حزيران ١٩٦٧م، مما يكشف انشغاله بإضاءة عوالم الأعمال الأدبية العربية أكثر من انشغاله باستقبال المناهج الغربية لحد ذاتها، فما إقباله عليها إلا لتعينه على النهوض بالنقد العربي والأدب العربي معاً، وهذه غاية تمنح عمله ميزة إضافية.

لا ينسى يقطين أن يمهد للجزء الثاني لكتابه: "انفتاح النص الروائي"، الذي سيخصّصه لدراسة النص الروائي من حيث التأويل الدلالي للروايات نفسها التي تناولها في هذا الجزء، مما يعني أنه سينقل

من دراسة الجانب الوظيفي أو النحوي في هذه النصوص إلى الجانب الدلالي. لا تخفى على القارئ لعبة العناوين التي تعكس الاختلاف بين الجزأين من حيث المضمون، ذلك أن الجزء الأول اختار له عنوان "تحليل الخطاب الروائي"، قاصراً اهتمامه على دراسة تقنيات بناء الخطاب ملتزماً في ذلك بمصطلحات تودوروف، أما في الجزء الثاني فقد اختار عنوان "انفتاح النص الروائي"، ليستبدل النص بالخطاب في دلالة واضحة إلى دقته في استخدام المصطلحات، ذلك أن الخطاب حين يُنظر إليه من حيث دلالاته وسياقاته الفكرية والاجتماعية وعلاقته بغيره من النصوص الروائية يكون نصاً.

المبحث الثاني: قراءة في كتاب "مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً" لسمير

المرزوقي وجميل شاكر.

تطالعنا في المغرب العربي كثرة الأعمال النقدية التي أقبلت على البنوية الشكلية لأنها حظيت بإعجاب النقاد المغاربة، وتصدّرت كتبهم ومؤلفاتهم ترجمة وتنظيراً وتطبيقاً. سبق أن ذكرنا تفوق النقاد المغاربة في تلقي المناهج الغربية، مما يُوجب علينا أن نعاين عن كثب تحليلاتهم التطبيقية التي تتسم بالارتواء من المنبع الرئيس لتلك المناهج على خلاف بعض النقاد العرب الذين اتَّكؤوا على الترجمات والكتب التنظيرية التي تشوّه المنهج بعض الشيء، وتنقل إلينا نسخة غريبة عنه بسبب ضعف الفهم لدى المترجم أو جدّة تلك المناهج، مما يخلف قصوراً معرفياً أو اجتزاء في النقل والتمثّل.

سنكمل في هذا الحيز ما كنّا قد بدأناه في المبحث السابق، من قراءة لأعمال النقاد المغاربة الذين تبنّوا البنوية وطبّقوها في تحليلاتهم، وقد وقع الاختيار هذه المرة على عمل نقدي تونسي مهمّ، هو "مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً"، لصاحبيه: سمير المرزوقي، وجميل شاكر.

بداية يمكن أن نُبيّن الدافع الذي دفعنا إلى اختياره عيّنة للقراءة النقدية والتأمل العميق، ذلك أنه يجمع في طيّاته بين التنظير والتطبيق على حدّ سواء، ويسير على خطّ البنوية الشكلية والسميائية السردية معاً، مما جعلنا نشيد بمحاولة الناقلين تبني منهجين تربط بينهما رابطة القرابة. إذ لا يخفى علينا أن السيميائية السردية جاءت تطويراً وتنقيحاً ورأياً للصدوع التي خلّفتها البنوية، وأنها نمت من جذورها، حتى يمكننا القول: إن البنوية تنزل منزلة الأساس والمُلهِم لسيميائية غريماس. من هنا افترضنا أن الناقلين ارتأيا الإفادة من المنهجين معاً على سبيل مواكبة التطورات النقدية على الساحة العالمية، ورفض التوقّع في زاوية التعصب لمنهج محدّد والأخذ به بالرغم مما فيه من عيوب وثغرات.

يمكن أن ننظر في مفردات العنوان التي تواجه القارئ أول الأمر، فنلاحظ أن (جنس القصة) يمثّل عمدة الكتاب من حيث الموضوع، والمحور الرئيس الذي يدور حوله المتن، إذ يتضح أن هدف الناقلين يكمن في جعل هذا الكتاب بؤابة عبور إلى عالم القصة عامة، الذي ينتشر في مختلف النشاطات

الإنسانية وفي مختلف الكتابات الأدبية، ذلك " أن الظاهرة القصصية تتعلق بأنماط أدبية وفلكلورية مختلفة ولذلك فإن موضوع هذا الكتاب لا يرتبط بنمط قصصي واحد بل بكل نمط تتواجد فيه هذه الظاهرة..." (٥٤٥)، نرجح أنهما استوحيا فكرة تقصّي ظاهرة القصة في مختلف الأجناس الأدبية من قول رولان بارت، الذي سبق أن أشار إلى عمومية السرد القصصي، وأنه "لا يمكن حصر المحكيات في العالم. فهناك أولاً تنوع كبير في الأجناس، والتي تتوزع، هي نفسها، على ماهيات مختلفة كما لو أن كل مادة كانت مناسبة للإنسان لكي تمنحه محكياته: يمكن أن يدعم المحكي من خلال اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أم شفوية، ومن خلال الصورة الثابتة أو المتحركة، ومن خلال الحركة، أو من خلال خليط منظم من هذه المواد كلها، والمحكي حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية، واللوحة المرسومة (ونحن نفكر بالقديسة يورزول لكارباستو)، والرسم على الزجاج الملون، والسينما ومجالس الشعب، والوقائع المختلفة، والمحادثة. ... " (٥٤٦). إن بارت يستقصي الأشكال التي تقدّم قصصاً على اختلافها وتتوعها وسعة انتشارها، لذلك نرجح أن يكون الناقدان قد التقطتا هذه الفكرة، وقررا بناء كتابهما انطلاقاً من هذه النواة، وحاولا استخراج القصص من مختلف الأجناس الأدبية.

لكن من الملحوظ أنهما اقتصرتا، في العنوان، على الإشارة إلى دراسة القصة من حيث الجانب التطبيقي والتحليلي فقط دون ذكر الجانب النظيري، بالرغم من أنهما خصّصا القسم الأول من الكتاب للتظير للمنهج النقدي الذي سيتمثلانه في القسم الثاني التطبيقي، مما يجعل العنوان أحادي القطب يعكس عناية الناقلين بالتطبيق على حساب التظير، وهذا مأخذ عليهما، لأن الدقة النقدية تشترط أن يكون العنوان شاملاً وجامعاً لمحاور المتن.

إضافة إلى ما سبق نجد العنوان يفتقر إلى ذكر المنهج المُتبني بالرغم من أهمية ذلك، عادة، في الكتب النقدية التي تتوخى الدقة والوضوح منذ عتبة العنوان كي لا تترك القارئ في حيرة من أمره، أو في

(٥٤٥) المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١١.

(٥٤٦) بارت، وجينيت (٢٠٠١)، ص: ١٣.

غموض إزاء ما ينتظره.

إذا قرأنا العنوان وفق ثنائية الحضور والغياب التي تُوليها البنوية أهمية كبيرة، نكتشف جوهرية الموضوع المدروس_ وهو نظرية القصة_ لأنه حاضر في عتبة العنوان، في مقابل غياب الآلية المُتبعة والمنهج المنظور من خلاله_ لأنه غائب عن العنوان_، ما يعني هامشيته بالنسبة إلى الناقلين وتحتيته إلى مرتبة دون مرتبة الموضوع.

في المقابل يُحسب للناقلين أنهما يسيران على خطا واضحة ومحددة منذ البداية، إذ ينضح التمهيد^(٥٤٧) في مستهل الكتاب بعمق الوعي النقدي والدقة المنهجية لديهما. وعلى الرغم من قصر ذلك التمهيد فإنه أحاط بمحاور الكتاب كلها، وبقسميه النظري والتطبيقي، ولعلنا نجد هما يقديمان نقداً ذاتياً لعمليهما قبل البدء باستعراضه في إيماءة إلى أنهما يعرفان حقيقة إنجازهما حق المعرفة، ويعترفان أن القراءات النقدية في هذا الكتاب جزئية تقتصر على إضاءة جانب محدد. لكن السؤال: ألا يخلق هذا الأمر تناقضاً داخلياً، لأنهما سبق أن رجّحا كفة (نظرية القصة) في العنوان على كفة المنهج المُتبني (البنوية الشكلية والسيمائية السردية)، ثم وجّها المتن باتجاه خدمة المنهج النقدي وتوضيح خطواته والاستشهاد بأمثلة أدبية تعزّز فهم تلك الخطوات على حساب تحليل النصوص الأدبية تحليلاً وافياً ومتكاملاً، وفهم خصوصيتها وكشف بنائها الفني الخاص؟!.

علاوة على ذلك يمثّل ذلك تغافلاً عن أهم مبادئ (البنوية الشكلية والسيمائية السردية) اللتين تركّزان على مفهوم العلاقة بين العناصر، وأهمية العنصر بالقياس إلى الوظيفة التي يؤديها داخل البنية الكلية، فلا فائدة تُرجى من دراسة عنصر ما بمعزل عن العناصر السابقة واللاحقة له، فإذا كانا قد اكتفيا بإيراد أمثلة وشواهد على خطوات المنهج النقدي، فأئى لهما أن يحقّقا كشفاً لبنية تلك النصوص ولأسرارها الفنية، طالما اكتفيا بتناول عنصر أو مستوى سردي وحيد فقط دون ربطه بسياقه وبغيره من المستويات التي تسهم مجتمعة في خلق البنية السردية الكلية؟.

يُؤخذ على الناقدين أيضاً أنهما اعترفاً، في التمهيد، بعدم الانحياز إلى المنهج الشكلي المُتبني، نتيجة انفتاحهما على المناهج النقدية الأخرى^(٥٤٨)، ولاسيما تلك التي تُعنى بالتحليل النفسي (عند فرويد ويونغ ولاكان)، والتحليل الاجتماعي (لوكاتش وغولدمان)، مما يجعل موقفهما مماثلاً لموقف معظم النقاد العرب الذين يؤمنون بضرورة الجمع بين المناهج المختلفة، والإفادة منها جميعاً، والتوفيق بينها من أجل تقديم قراءة نقدية متكاملة تتناول مختلف جوانب النص الأدبي ومختلف مستوياته السردية والدلالية. هذا الأمر يُورث لدى القارئ شعوراً بقصور البنيوية، ومدى حاجتها إلى مناهج أخرى تتيمّ نواقصها، وتضيء الجوانب التي تغفل عنها أو تتعمّد تجاهلها.

إن إقبال الناقدين على المناهج الغربية لا يأتي من قبيل الانكباب التام والأعمى عليها، بدليل أنهما يشيران في التمهيد إلى ضرورة شحذ الهمم وتحقيق النهوض النقدي العربي حتى يصل إلى منزلة الاكتفاء بنفسه، وامتلاك القدرة على قراءة الأدب العربي بنفسه، ورغد الحضارة العالمية بإنجازات عربية قيّمة^(٥٤٩)، مما يكشف حسّ المسؤولية والمثابرة لديهما، وذلك يبيّش خيراً.

حاول الناقدان في متن الكتاب أن يُلاحقا السرد القصصي في مختلف الأجناس الأدبية، وهذا جهد يُحسب لهما. ربما استلهما فكرة إيجاد القاسم المشترك بين هذه الأجناس من كتاب فلاديمير بروب، حين سعى إلى استخلاص البنية المُجرّدة الموحّدة في الحكايات العجيبة، لكن عمل بروب يتسم بالتناسق والانسجام، لأنه بحث عن البنية المشتركة بين نصوص تنتمي إلى جنس أدبي واحد فقط. أما الناقدان فقد قلبا هيكل الدراسة رأساً على عقب على نحوٍ عَدَّ المهمة التي يقومان بها، لأنهما بحثا عن ظاهرة القص في أجناس مختلفة من حيث الشكل والبناء والخصائص الأدبية المميزة، فقد توقفا عند الحكاية العجيبة، والأقصوصة، والرواية، والمسرحية، والشعر، وسنرى ما استطاعا فعله وتحقيقه.

يمكننا أن نقول: إنهما حاولا إفادة النقاد العرب من خلال تقديم منهج صالح لتحليل النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها وبيئاتها، سواء أكانت عربية أم غربية، نثرية أم شعرية، سردية أم درامية،

(٥٤٨) يُنظر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ٨ و ١٣.

(٥٤٩) يُنظر: نفسه، ص: ٩.

وسعيًا إلى تحقيق هدف ثانٍ يتمثل في إثبات جودة المنهج النقدي وعموميته.

أما بالنظر إلى المصطلحات المترجمة التي وردت في الكتاب، فإننا نعثر على استخدامات

متنوعة للمفهوم الواحد، كما في المثال الآتي: "وتتفرّع الظاهرة الحكائية إلى ثلاثة أبعاد:

١- الحكاية أو مجموع الأحداث المسرودة "L' histoire racontée".

٢- السارد أو الحاكي Le narrateur،

٣- النص أو الخطاب القصصي Le lexe nartaif".^(٥٥٠)

نرى، إذن، أنهما يستخدمان حرف العطف (أو) الذي يفيد التخيير بين أمرين كلاهما جائز، لكن الخيارين ليسا مرادفين دائماً هنا، مما يخلق مشكلة حقيقية من خلال إيهام القارئ بأن تلك المصطلحات تعبّر عن الشيء نفسه. ربما فعل الناقدان ذلك من باب تبسيط المعنى وإيصاله إلى القارئ العربي، وربما لعدم تمييزهما بين تلك المصطلحات أساساً، لذا سنوضح الفرق بين تلك المصطلحات، ذلك أن الحكاية تُستخدم بثلاثة معانٍ، كما بيّن ذلك جينيت، أما معناها الأول الأكثر بدهة وشيوعاً حين "تدل على كلمة الحكاية على المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"^(٥٥١)، وأما الثاني الأقل انتشاراً والدارج بين جماعة النقاد والدارسين، فهو أن "تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ)".^(٥٥٢)

وأما الثالث الأقدم من حيث الاستعمال، فهو أن "تدل كلمة الحكاية على حدث أيضاً؛ غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما: إنه فعل السرد متناولاً في حد ذاته"^(٥٥٣).

(٥٥٠) المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٢.

(٥٥١) جينيت (١٩٩٧)، ص: ٣٧.

(٥٥٢) نفسه، ص: ٣٧.

(٥٥٣) نفسه، ص: ٣٧.

حسب تصنيف جينيت يبدو استخدام مصطلح الحكاية لدى المرزوقي وشاكر بالمعنى الثاني، ما يُثبت ضبابية المصطلحات وعدم الدقة في تحديد دلالاتها ومقاصدها.

كما يختلف مصطلح السارد عن الحاكي وعن الراوي، وقد ميّز الناقدان بدورهما في موضع لاحق بين السارد وبين الحاكي أو الراوي^(٥٥٤)، من جهة اختصاص السارد بما هو مكتوب، واختصاص كلّ من الحاكي والراوي بما هو شفهي. وهناك اختلاف أيضاً بين النص والخطاب، كما وضّح ذلك سعيد يقطين في كتابه "انفتاح النص الروائي- النص والسياق"^(٥٥٥). ذلك أن الخطاب يدل على الطريقة التي تُقدّم بها المادة الحكائيّة، ويُدرّس من حيث مكوّناته السردية، كالزمن والصيغة وموقع الراوي ووجهات النظر، أما النص فقد تتوّعت الآراء حوله وحول اختلافه عن مفهوم الخطاب، لكنه، في المجمل، يُنظر إليه على أنه بنية نصية إنتاجية ذات محمولات دلالية تحيل إلى السياق الثقافي والمرجعي، يقول يقطين في هذا الشأن: "وباعتمادنا هذا السبيل، فإننا نرى أن الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطته إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي. إنه تمييز إجرائي تفرضه دواعي التحليل وحدوده. في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ"^(٥٥٦).

إن مشكلة اضطراب المصطلحات شائعة عند معظم النقاد العرب، وليس غريباً أن يقع الناقدان فيها، نتيجة دقة تلك المصطلحات من ناحية، وكثرة النقاشات والخلافات حول مقاصدها واستخداماتها من ناحية أخرى، لكن كان من المفروض أن يتوخّيا الدقة في هذه القضية. كما نلمح أيضاً تفضيل الناقلين لاستخدام ترجمات قليلة الشيوع بين النقاد العرب، كاختيارهم للفظّة "العلاميّة" عوض السيميائية الأكثر شيوعاً، و"الهيكلية الشكلية" عوض البنويّة^(٥٥٧). لا يخفى ما لذلك من آثار سلبية تُورث حيرة وتشويشاً في ذهن المتلقي حول المنهج ومدى استيعابه.

(٥٥٤) يُنظر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٣.

(٥٥٥) يُنظر: يقطين (٢٠٠١)، ص: ١٠ حتى ٣٢.

(٥٥٦) نفسه، ص: ٣٢.

(٥٥٧) يُنظر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٤.

إن المنهجية التي يتبّعها الناقدان، على الرغم من وضوحها وتحديدها صراحة منذ البداية، إلا أنها تظلّ إحدى خيارات منهجية أخرى، دون أن تتبوأ رتبة الأولوية أو الصدارة عليها، ذلك أن الناقدَين ذكرا أنهما لا يعتنقان البنوية الشكلية أو السيميائية السردية اعتقاداً خالصاً، بل ينظران إليهما على أنهما خيار بين خيارات أخرى ممكنة، كالتحليل النفسي للأدب، أو التحليل الاجتماعي، مما يدفعنا إلى القول بأنه ليس لديهما إيمان عميق بهذين المنهجين، أو قناعة بقدرتهما على تحقيق ما لا يستطيع غيرهما من المناهج تحقيقه من نتائج مثمرة على صعيد فهم النص وفك شيفرته السرية.

هناك احتمالات كثيرة للإجابة عن هذا السؤال، أولها: رغبة الناقدَين بالتجريب واختبار هذين المنهجين، كخطوة أولية على طريق الانحياز إليهما وإثبات جدواهما في فهم خصوصية النصوص. وثانيها: أنهما يسعيان إلى إمداد المكتبة العربية النقدية بكل جديد، وتوفير كل ما يسعها على مواكبة إنجازات الحضارة الإنسانية، بغض النظر عن موقفهما الذاتي ونظرتهم الشخصية لتلك المناهج. وثالثها: تقديم هذا الكتاب على سبيل استعراض سعة معرفتهما النقدية، وانفتاحهما على مختلف الاتجاهات النقدية، وتأكيد ضرورة التمكن من المناهج النقدية جميعها.

تلك الأسباب وغيرها دفعت الناقدَين إلى تبني البنوية الشكلية منهجاً نقدياً في هذا الكتاب، لكن حين اختبارها من خلال مجموعة من النصوص السردية المتنوعة الأجناس، اكتشفا قدرتها على تحليل البناء الفني للنص من ناحية، وعجزها عن تجاوز تلك الخطوة إلى خطوة دلالية وتأويلية من ناحية أخرى. هذه الملحوظة تدكرنا بما وصلت إليه الناقدة اللبنانية يمنى العيد^(٥٥٨)، مما جعل التحليلات النقدية هاهنا تعكس موقف الناقدَين الحذر من المنهج، وأن تلقيهما للمنهج موسوم بالوعي والنقد البناء الذي يجاهر بتعرية ثغرات المنهج وكشف جوانب ضعفه وقصوره.

بالنظر إلى كيفية توزيع فصول الكتاب، يمكننا القول: إنهما أجادا تقسيم الكتاب إلى قسمين: الأول نظري^(٥٥٩)، يساعد القارئ على امتلاك الأساس النظري الذي سيسير وفقه التحليل في القسم اللاحق

(٥٥٨) يُنظَر: العيد (١٩٩٩)، ص: ١٤.

(٥٥٩) يُنظَر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٩ وما بعدها.

التطبيقي، والثاني تطبيقي^(٥٦٠)، يقدّم تحليلاً للنصوص الأدبية من ناحية، واختباراً للمنهج المتبني من ناحية أخرى.

بمتابعة القراءة وصولاً إلى القسم النظري، نجده لا يتجاوز حدّ التعريف المفصّل بمضمون كتاب بروب (مورفولوجيا القصة)^(٥٦١)، ولا سيّما الوظائف الإحدى والثلاثين التي استخرجها بعد تحليل قرابة مئة حكاية عجيبة، ثم الانتقال إلى شرح الإضافات التي أضافها غريماس إلى وظائف بروب، حيث جعلها أكثر تجرّيداً وشكلية^(٥٦٢)، ثم الانتقال إلى شرح مضمون كتاب جينيت (أشكال)^(٥٦٣)، ليعود الناقدان مرة أخرى إلى غريماس^(٥٦٤)، ويفصّلان الحديث حول تطور مسيرته النقدية التي ابتدأت، حسب زعمهم، بمرحلة الدلالية من خلال كتابه (الدلالية الهيكلية) أي (علم الدلالة البنيوي)، لكنهما لم يستخدموا مصطلح البنيوية بتاتاً، ثم مرحلة السيميائية السردية من خلال كتابه (في المعنى)، أيضاً لم يستخدموا السيميائية بل العلامة.

أثناء التنظير لسيميائية غريماس نجد الناقدَين يناقشان كيفية تحليل البنية العميقة عبر المربع السيميائي، وكيفية تحول تلك البنية المجردة إلى عمليات وعلاقات بين الممثلين على مدار السرد، لكن يشوب شرحهما لكيفية الانتقال بين أقطاب المربع السيميائي وجه من القصور المعرفي، يمكن أن نتوقف عنده لإيضاحه وتصحيحه، فقد رأينا "بما أن تحريك المربع يمسّ العلاقات الثلاث فهذه العمليات الموجهة تكون منظّمة في سلاسل منطقية كما يبرز ذلك المثال التالي:

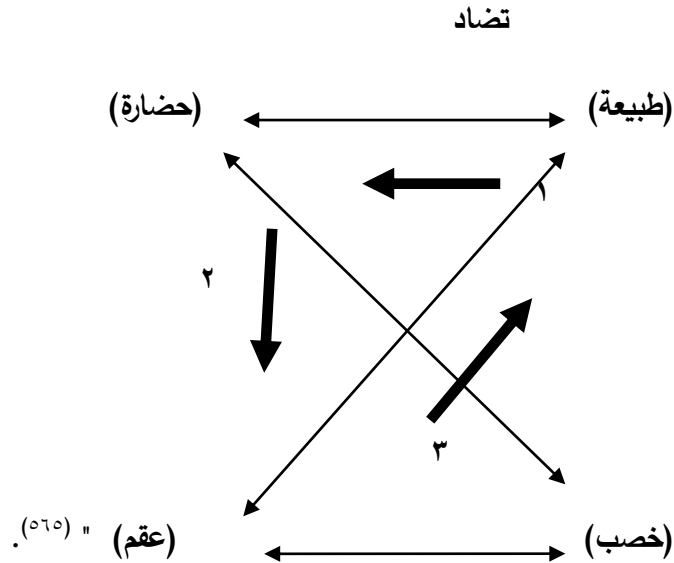
(٥٦٠) يُنظر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٤١ وما بعد.

(٥٦١) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠ وما بعدها.

(٥٦٢) يُنظر: نفسه، ص: ٦٥ - ٧٢.

(٥٦٣) يُنظر: نفسه، ص: ٧٣ وما بعد.

(٥٦٤) يُنظر: نفسه، ص: ١٠٧ وما بعد.



إن اتجاه الأسهم التي توضّح، حسب الترقيم، كيفية الانتقال من علاقة إلى أخرى، غير صحيح البتة، لأنه ينتهك حرمة التسلسل السليم بين تلك العلاقات، إذ لا بد للتحولات السردية من قواعد وقوانين تتظّمها، فالتحول ليس عشوائياً أو عفوياً كما نظن للوهلة الأولى، بل يجب على الروائي أن يتّبع إحدى الطرق القانونية والمنطقية لذلك التحول، فهو ليس حراً بالانتقال بين تلك العلاقات كيف يشاء، لذا يمكننا أن نستعرض أشكال التحولات المحتملة وغير المحتملة في المربع السيميائي على النحو الآتي^(٥٦٦):

"طرق ممنوعة:

$$a_1 \longrightarrow a_2 \quad \& \quad a_2 \longrightarrow a_1$$

$$a_1 \text{ لا } \longrightarrow a_2 \text{ لا } \quad \& \quad a_2 \text{ لا } \longrightarrow a_1 \text{ لا }$$

طرق قانونية:

$$a_1 \longrightarrow a_1 \text{ لا } \longrightarrow a_2 \quad \& \quad a_2 \longrightarrow a_2 \text{ لا } \longrightarrow a_1$$

طرق غير قانونية:

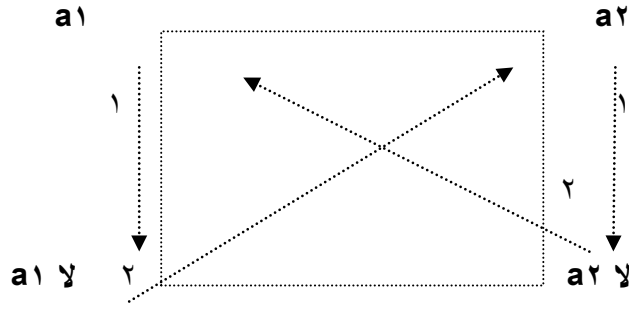
$$a_1 \longrightarrow a_2 \text{ لا } \longrightarrow a_2 \quad \& \quad a_2 \longrightarrow \text{لا } a_2 \longrightarrow a_1 \text{ لا } "$$

من أجل فهم هذه العلاقات لا بد من تمثيل الاتجاه الصحيح للعلاقات القانونية على المربع

(٥٦٥) المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٢٧-١٢٨.

(٥٦٦) يُنظر: فونتاني، (٢٠١٩)، ص: ٦٠.

السيمائي، كما يأتي:



هذا المربع يمثل العلاقات القانونية المسموح بها، التي توضح أنه لا يجوز الانتقال من القطب a_1 إلى نقيضه a_2 إلا بالمرور بالقطب الوسيط لا a_1 ، والأمر نفسه عند الانتقال من القطب a_2 إلى القطب النقيض a_1 عبر المرور لزاماً بالقطب لا a_2 . يتضح، إذن، أن التحول الذي رسمه الناقدان من (١ إلى ٢) ممنوع، إذ لا بد له من وسيط يمرّ عبره، كما توضّح ذلك الطريقة القانونية أعلاه، وأن العلاقة من (١ إلى لا ٢، ٢ إلى ٢) غير قانونية، مما يعني أن مسار الأسهم خاطئ لا يسير وفق الطرق المنطقية والقانونية التي يتطلبها السرد السوي.

فإذا كان التعريف بالمربع السيمائي مضطرباً لديهما، فإن التعريف بالنموذج العاملي، الذي يحدّد العوامل والعلاقات بينها منسبيّ تماماً، لكنهما، في المقابل، توقّفا عند الكفاءات التي يجب على البطل اكتسابها دون ربطها بالاختبارات الثلاثة (التأهيلي والإنجازي والتمجيدي)، مما يجعل التنظير، في المجمل، مجتزأ لا يحيط بمحاور النظرية كلها.

من ناحية أخرى لا نجد تنظيراً وافياً وشاملاً لجهود النقاد البنيويين عامة، ولا سيما جهود الشكلايين الروس وعلى رأسهم جاكوبسون، ثم جهود البنيويين مثل: بارت، وتودوروف، وبريمون، وغيرهم ممن تلاهت جهودهم على مدار عقود من الزمن، بل نجد الناقلين يكتفيان بتلخيص جهود ثلاثة نقاد محدّدين فقط، وحتى التلخيص نفسه جاء مراعيّاً النقل الدقيق لمضمون تلك الكتب دون تطعيمه بإضافات نقدية خاصة بهما، أو اقتراحات جديدة تعكس تفاعلها الإيجابي معه، بالرغم من أنه كان من الأجدى بهما أن يقدّما للقارئ زبدة المصادر البنيوية الغربية عامة، فإذا كان جهد بروب محموداً، ولا بد من تعريف

القارئ العربي به، فإنه لا بد في المقابل من عرض الجهود اللاحقة لمشروع بروب، فالتنظير الذي يلتزم بحدود كتاب محدّد، لا شك أن يأتي شحيحاً وضيقاً لأنه ينظر من زاوية واحدة.

من المستغرب أيضاً أن الناقدّين يشيران إلى الانتقادات التي وجَّهها بريمون في كتابه (منطق الحكاية) لمشروع بروب، لكنهما لم يأخذاً بتلك الانتقادات على محمل الجدّ في التطبيق، كما سنرى، كما أغفلا ذكر الانتقادات التي وجَّهها غريماس أيضاً إلى هذا المشروع^(٥٦٧)، كتدقيقه لمفهوم الوظيفة الذي أطلقه بروب، وانتقاده للغته الوصفية، واقتراحه المزوجة بين بعض الوظائف، ولا سيما أن غريماس بنى نظريته السيميائية السردية على الثغرات السابقة التي وقع فيها بروب.

لكن، في المقابل، لم يخلُ التنظير من جوانب مضيئة، إذ يُحسب للناقدّين أنهما اعتمدا أسلوب التبسيط والتوضيح من خلال ضرب أمثلة من النصوص الأدبية العربية من أجل شرح المفاهيم النقدية، وضمان فهم القارئ لها على نحو صحيح، ولا سيما المفاهيم التي طرحها جينيت^(٥٦٨).

في المجمل، شاب التنظير بعض القصور والاجتزاء واستخدام تسميات للمفاهيم قليلة الشبوع، لكنه حقّق فائدة جمة في تفصيل مضامين بعض الكتب النقدية الأجنبية، واستعراض جهود كلّ من بروب وغريماس وجينيت على نحو مفصّل.

أما القسم الثاني من الكتاب المُخصّص للتطبيق، فميزته الأولى أنه يجمع بين نصوص أدبية متنوعة الأجناس، من أجل إتاحة مجال واسع لاختبار خطوات المنهج وإثبات عموميته وصلاحيته لتحليل مختلف أجناس النصوص السردية والأدبية من ناحية، وتحقيق هدف الناقدّين في استخلاص بنية موحّدة تحكم صياغة القصة في أي شكل أدبي كان من ناحية أخرى، لكن الأمر لن يكون كما أراد له صاحبها الكتاب أن يكون، كما سنرى بعد الوقوف ملياً عند كل نصّ.

اختار الناقدان، بداية، حكاية فرنسية من أجل تحليلها وظائفياً^(٥٦٩)، والتزما باستخراج بعض

(٥٦٧) للاستزادة حول تلك الانتقادات يُنظر: غريماس (١٩٩٢)، ص: ١٨٤ و ما بعد.

(٥٦٨) انظر على سبيل المثال لا الحصر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ٧٧، ٧٨، ٨٣، ٨٦، ٨٧.

(٥٦٩) يُنظر: نفسه، ص: ١٤١.

الوظائف التي سبق أن حدّدها بروب، وعثروا عليها في هذه الحكاية، أولها وظيفة الافتقار (بنوعيه البدني والمعرفي لدى شخصية اللحية الزرقاء)، ثم تحديد الاختبارات الثلاثة التي من المُفترض أن يشتمل السرد عليها، وهي: ١- الاختبار الترشيحي (للزوجة الصغرى التي يصفها الناقدان فيما بعد بالضحية)، ٢- الاختبار الرئيس (يشمل الصراع الدائر بين الضحية والمعتدي وتدخل الفارسين أخوي الضحية لحل الصراع وقتل المعتدي)، ٣- الاختبار التمجيدي (المكافأة الفعلية لأخوي الضحية)، وأخيراً وظيفة سدّ الافتقار (إطلاع الزوجة الضحية على السر، وهو اكتساب للمعرفة). إن قليلاً من النظر والتمعن في هذا التحليل المضطرب يكشف مدى حرص الناقلين على تطبيق الخطوات النقدية المتفق عليها سلفاً على مفاصل الحكاية تطبيقاً أعمى، لا يراعي خصوصية الحكاية وطبيعة اختلافها عن الحكايات الأخرى من حيث البناء الفني والصياغة السردية، ذلك أن الحكاية تفتقر، بداية، إلى شخصية البطل -بالمعنى المتعارف عليه عادة في الحكايات العجيبة والشعبية -، حيث تدور أحداث الحكاية بين شخصية (الضحية)، وهي الزوجة الصغرى، وبين شخصية (المعتدي)، وهو اللحية الزرقاء، وينتهي الصراع بينهما أخيراً على يد الشخصيات المساعدة للضحية، أي أخوا الزوجة وأختها الكبرى، كما تفتقر الحكاية إلى شخصيات أو أدوات سحرية خيالية، كما هو موجود في الحكايات الأخرى، والأمر الشائك الذي يواجه الناقد هو أن أحداث الحكاية لا تنمو وفق ما تتعرض له شخصية رئيسة من افتقار، ثم بدء رحلة البحث عما يسدّ ذلك الافتقار، وما يتخلل تلك الرحلة من اكتساب لمهارات وكفاءات وما تخوضه من صراعات تمكنها في النهاية من تحقيق هدفها والحصول على مكافأة لقاء الإنجاز الذي حققته، بل على العكس تماماً، نجد أن الحكاية تدور حول شخصيتين اثنتين هما: الضحية (الزوجة الصغرى)، والمعتدي (اللحية الزرقاء)، ولكل منهما برنامج سردي مختلف عن الآخر، وإن كان يتقاطع معه، وسنعرضهما على نحو مفصّل كي يتبيّن للقارئ اضطراب التحليل الذي قدّمه الناقدان. فبالنسبة إلى الضحية (الزوجة الصغرى) يبدأ برنامجها السردى حين عرض عليها اللحية الزرقاء الزواج، فقبلت بمحض إرادتها على سبيل العقد الترخيصي^(٥٧٠)،

(٥٧٠) يُنظر: شرح غريمالس العقد الترخيصي في القسم النظري من كتاب: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ٦٦، والذي يُجرح فيه المرسل إليه المرسل بإرادته للفعل، فيقبل المرسل ويوافق على ذلك، ويعزم تلقائياً على الإنجاز.

وسارت حياتها طبيعياً إلى أن تعرضت للافتقار (المعرفي) حين رحل الزوج ومنعها من فتح إحدى غرف القصر دون أن يُعلمها سبب ذلك، لذا عازمت على كشف السر دون أن يُظهر السرد أنها مرت بمرحلة الاختبار الترشّحي، باستثناء ما تمتلكه من كفاءة الرغبة في اكتشاف السر والقدرة على فتح الغرفة، لأنها تملك المفاتيح، لذا تخوض الاختبار الرئيس مباشرة، وتفتح الغرفة وتدخلها، وتكتشف السر (هنا تسد افتقارها المعرفي)، لكنها تتعرض لافتقار جديد، وهو الخوف من عقاب زوجها بعد عودته من السفر، لأنها خرقت الاتفاق. يمكن أن نقول: إنها تؤدي دور البطل السلبي في هذه الحكاية، إن صحَّ التعبير، لأنها لا تدافع عن نفسها ولا تخوض الاختبار الرئيس القائم على خوض صراع مع المعتدي، وإنما تنتظر أن يصل أخواها ويقوما بقتل الزوج، ومن ثمَّ يكون الأخوان هما صاحبي الإنجاز الحقيقي، وعليه يستحقان المكافأة المادية التي يتلقيانها من ميراث اللحية الزرقاء.

أما بالنسبة إلى اللحية الزرقاء، فقد تعرض للافتقار منذ بداية السرد حين تقدّم لخطبة إحدى الأختين ولم يكن منهما إلا الرفض، فبدأت رحلته السردية بالسعي إلى إقناع إحدى الأختين بقبول الزواج منه، ساعده على ذلك ثراؤه، حيث عرض عليهما قضاء مدة أسبوع في قصره في الريف للتعزّه، هنا امتلك اللحية الزرقاء كفاءات الرغبة في الفعل والقدرة عليه ومعرفة إنجازها، حيث استطاع إقناع الصغرى بالزواج منه، وبذلك نجح في سد افتقاره وفاز بهدفه (الزواج)، ثم تعرض للافتقار مرة أخرى بعد أن اكتشفت زوجته أمر الغرفة السرية، وبدأ الصراع بينهما (الاختبار الرئيس)، حيث حاول قتلها ليحافظ على السر، لكنها استعانت بأخويها وتمكّنا من قتله، مما يعني أنه فشل في الاختبار الرئيس، وكان موته عقاباً على جرائمه السابقة (قتله لزوجاته السابقات).

اتّضح، إذن، اختلاف البرنامج السردى لكل من الشخصيتين الرئيسيتين في الحكاية، وظهرت مفاصل بناء الحكاية على نحو أدق ومفصّل من خلال استعراض البرامج السردية للشخصيات الرئيسة في الحكاية.

بالعودة إلى الناقد نجاد أنهما ختما تحليلهما بخاتمة تأويلية دلالية بعيدة عن روح الحكاية، ربطا

فيها النص بالمجتمع البشري، ونظام القرابة (الأبوية أو بالنسب)، وهي، وإن كانت صحيحة، إلا أنها ليست نابعة من صلب التحليل، بل فُرضت عليه فرضاً خارجياً نابعاً من وجهة نظر الناقدين الخاصة والذاتية، وقد أضافا التأويل، ربما، لأن اقتصار التحليل على مجرد استخراج الوظائف السردية لا يفي بالغرض، ولا يضفي إلى النص الأدبي شيئاً، ولا يمثّل قراءة نقدية حقيقية للنص الأدبي، مما يعني أنهما لا يؤيّدان تحجيم النقد إلى تحليل علمي مجرد من ذاتية الناقد ومستقل عن خلفيته المعرفية وانطباعاته الذاتية، كما دعت إلى ذلك البنويّة الشكليّة والشكلانية الروسية والنقد الأمريكي الجديد.

ثم انتقلا إلى التحليل الوظيفي للحكاية الشعبية التونسية^(٥٧١)، ولعلّه أحسن حالاً من سابقه، فقد التزم الناقدان فيه باستخراج الوظائف التي حدّدها بروب، كوظيفة رحيل الأم والأب، والمنع (من جهة الأب)، والخرق (من جهة الفتيات)، وافتقارهنّ إلى الكبريت، وعلاقة الصراع بين الغولة والبنات، فقد حقّقا الفائدة في تحديد مفاصل بناء الحكاية على نحو واضح، وشفعا تحليلهما الشكلي بتأويل دلالي للحكاية، من خلال ربطها بثنائية الخير والشر في الكون، وهي ثنائية تحكم الحكايات الشعبية عامة في العادة. لكن الغريب هنا خروج التحليل إلى تأويلات دينية إسلامية تراعي خصوصية البيئة التونسية الحاضرة، ممّا يثبت عدم موضوعية الناقدين نتيجة وقوعهما تحت سطوة المجتمع المحيط من جهة، وتجذر البعد الديني الذي حدّد رؤيتهما الخاصة حول ضرورة مقاومة قوى الشر والتحلي بصفات خيرة على أحداث هذه الحكاية، وإن كان ذلك خروجاً عن إطار التحليل الشكلي والبنوي.

ثم اختار الناقدان مجموعة قصصية (بيت سيء السمعة) للأديب نجيب محفوظ^(٥٧٢)، كي تكون نموذجاً للتحليل البنوي السردية من منظور جينييت، لكن القارئ يُفاجأ حين يجد التحليل مقتصرّاً على إبراد أمثلة وشواهد مقتطّعة من تلك القصص، من أجل شرح كيفية تحليل مستويات السرد وتوضيح المفاهيم النقدية التي سنّها جينييت، كمفهوم السابقة الزمنية، واللاحقة الزمنية، والمجمل، والوصف، والإضمار، والمشهد. لذا لا نجد هنا تحليلاً متكاملًا لقصة معيّنة يستوفي مستوياتها السردية كلها، ويخرج بنتائج مثمرة

(٥٧١) يُنظر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٥١.

(٥٧٢) يُنظر: نفسه، ص: ١٦٣.

تكشف بناءها الفني وطريقة تعالق عناصرها ومكوّناتها السردية المتمثّلة بالزمن والصيغة ووجهة النظر، مما جعل التحليل يصبُّ في خدمة توضيح المنهج وشرحه على حساب تحليل القصص وكشف أسرارها الفنية، فغلب عليه الاجتزاء واللمحات النقدية العجولة التي لا تراعي أحد أهم مبادئ البنويّة وهو دراسة العناصر السردية في علاقتها مع بعضها، لأنّ العنصر لا قيمة له بمعزل عن غيره من العناصر، فما قدّمناه لا يعدو كونه شذرات نقدية من هنا وهناك، تأخذ من المنهج شيئاً وتهمل أشياء.

بالرغم من أن التحليل لم يُعَين المجموعة القصصية كاملة بدقة، إلا أن الناقلين أطلقوا حكماً عاماً على طريقة محفوظ في التّأليف الأدبي، بأن سرده ذو طابع تقليدي، لا يسخر التقنيات السردية الحديثة التي تعتمد التنوع والتعقيد والتناوب والتداخل، بل يقصر سرده على شكل واحد: هو السرد التابع الذي يعتمد تقنية الاسترجاع بصيغة الماضي، كما يعتمد (السارد الغريب عن الحكاية) في الغالب^(٥٧٣)، لكن هذا الحكم يقدّم إلينا دون تحليل شامل أو معطيات أولية تمثّل الأعمال الأدبية الكاملة لنجيب محفوظ، لذا ليس واجباً علينا أن نسلّم به، ولا سيما أن مذهب محفوظ الأدبي قد تنوع خلال مسيرته الأدبية الطويلة، فتارة غلبت الصبغة التاريخية والواقعية، كما في الثلاثية واللص والكلاب وزقاق المدق وغيرها، وتارة الصبغة الفلسفية، كما في أولاد حارتنا، وتارة صبغة التجديد والخروج من عباءة التّأليف التقليدي، كما في (ثرثرة فوق النيل) و(ميرamar)، لذا لا يمكن أن نعمّم حكماً واحداً، كما فعل المرزوقي وشاكر، على مجموع أعمال محفوظ المتنوعة والغنية.

لم يكتفِ الناقدان بتحليل الأجناس السردية السابقة، بل التفتا إلى جنس أدبي في غاية الأهمية والانتشار في عصرنا الحاضر، ألا وهو جنس الرواية، وقد اختارا رواية "برق الليل" للبشير خريف لتكون نموذجاً للتحليل^(٥٧٤)، والحق أن تنوع النماذج المدروسة وكثرتها كمياً، ومحاولة استقصاء مختلف أنواع الكتابة السردية من أجل اختبار خطوات المنهج النقدي من خلالها، تحمل قيمة إيجابية وأخرى سلبية في الوقت نفسه. أما الإيجابية فهي إثبات صلاحية المنهج النقدي لتحليل مختلف النصوص السردية بالدليل

(٥٧٣) يُنظَر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٦٧-١٦٨.

(٥٧٤) يُنظَر: نفسه، ص: ١٦٩.

التطبيقي القاطع، بالإضافة إلى إظهار مهارة الناقد في التحليل وتسخير آليات المنهج التطبيقية لأجل استكشاف النصوص وقراءتها قراءة نقدية جديدة. أما السلبية فتتمثل في مجافاة الدقة والاستقصاء في التحليل، ذلك أن تلك الكثرة وذلك التنوع يُوقعان الناقد في مغبة تقديم تحليلات سريعة ومجتزأة تحرم بعض النصوص الأدبية من نصيبها من التحليل المتأني والمثمر، ولا سيما أنهما يكتفیان بإيراد شواهد مقتطعة من هنا وهناك من أجل توضيح مصطلحات المنهج وخطواته التطبيقية، دون أن يتابعا العمل السردى عنصراً عنصراً، ودون أن يتتبعوا المستويات السردية كلاً على حدة، وكيفية تفاعلها مع بعضها بعضاً ورصد العلاقة بينها.

نجد الناقد، في تحليل الرواية، يكتفيان بتحليل مستوى الزمن فقط بمعزل عن المستويات السردية الأخرى، ويضربان أمثلة من الرواية على مفهوم المدة والتواتر والإضمار والاختصار والاسترجاع والاستباق، فقد أفلحوا في كشف التفاوت بين زمن الحكاية وزمن السرد، وكيفية تلاعب الروائي بترتيب الأحداث ما بين استرجاعات في الأغلب وبعض الاستباقات، وكشفا التقنيات السردية الأخرى التي قولبت زمن السرد، كما تطرقوا إلى وظائف السارد، ولا سيما وظيفتي تنسيق الأحداث، ووظيفة التعليق عليها من أجل الإفهام، وقد نجحوا في ذلك كله. يمكن القول: إن تحليل الرواية من حيث الزمن جاء وافياً ومتابعاً لمفاصل الرواية كلها، لكن القصور كان بسبب الاختصار على دراسة الزمن وحده، دون ضفره بدراسة غيره من المستويات السردية الأخرى التي تُسهم في بناء الرواية فناً، ولا سيما أن جنس الرواية يتيح للناقد مجالاً واسعاً لاختبار أدوات المنهج النقدي، بالإضافة إلى أن دراسة المستويات الأخرى، كالصيغة والتبئير والشخصيات والفضاء، -إلى جانب الزمن- تُعين المتلقي على فهم خصوصية الرواية المدروسة على نحو أدق وأنضج.

استكمالاً لأجناس الكتابة الأدبية السردية، اختار الناقدان جنساً آخر قلماً حظي باهتمام النقاد العرب، ألا وهو المسرحية، ولعلنا نثني عليهما، لأنهما سلطوا الضوء على هذا الجنس الأدبي المهم، وقد اختارا مسرحية "السد" لمحمود المسعدي نموذجاً للتحليل، إن أول ما يطالع القارئ هو عنوان هذه الفقرة

"محاولة تطبيق التحليل الوظيفي والدلالي على مسرحية السد لمحمود المسعدي"^(٥٧٥)، حيث يقرّ الناقدان بأن هذا التحليل هو من باب محاولة تطبيق آليات منهج بروب وتحليل غريماس على جنس المسرحية، وأن هذه المحاولة قد تنجح وقد تخبث، بخلاف اليقين الذي وجدناه لديهما في تحليل الأجناس الأدبية السابقة، مما يجعل إقبالهما على هذا الجنس الأدبي محفوفاً بالمخاطرة النقدية. ومن اللافت للنظر قبل متابعة التحليل أنهما طرحا سؤالاً في مقدّمة التحليل في غاية الأهمية: "كيف يقع استعمال المثال الوظيفي وتطبيقه على النص الأدبي وما هي علاقة التحليل الوظيفي بمشكلة القراءة والنقد الأدبي عموماً؟"^(٥٧٦). الغريب في الأمر أنهما قَطّنا في الجزء الأخير من الكتاب، أي متأخرين، إلى طرح جدلية العلاقة بين مجرد تحديد الوظائف وبين النقد الأدبي الذي يتجاوز تحليل البنية الفنية إلى ما هو أعلى منها وأوسع وأكثر، وهذا السؤال بحدّ ذاته تصريح بأنّ ما قاما به إلى الآن من تحليلات للوظائف ليس نقداً أدبياً صرفاً، وهذا ما يذكّرنا بالناقدة **يمنى العيد**، التي سبق أن عدّت التحليل الشكلي للأدب لا يعدو كونه خطوة أولية، يُبنى عليها النقد الأدبي الذي يشترط التأويل الدلالي واستتطاق المخزون الفكري للنص الأدبي^(٥٧٧). ما يعني أن هناك قاسماً مشتركاً بين النقاد العرب في نظرتهم إلى النقد الأدبي، ألا وهو المطاردة الحثيثة للمعنى والدلالات الشاردة خلف سطور النص الأدبي، فما زالوا أسرى كفة المضمون/ الجوهر على حساب كفة الشكل/ العارض ضمن الثنائية النقدية الشهيرة (المضمون والشكل).

يبدأ الناقدان تحليل المسرحية باستخراج الوظائف التي حدّدها بروب، ثم يدعيان أن هناك اختلافاً عن تلك الوظائف، فبدل وظيفة "الرحيل" ابتدأت المسرحية بوظيفة مناقضة هي "الوصول"، لكن الحقيقة أن وصول البطلين (غيلان وميمونة) إلى المكان الجديد ناتج عن رحيلهما من مكان سابق أصلي بالنسبة إليهما، ومن المفترض أنهما رحلا لا بسبب تعرضهما للإساءة، بل من أجل تحقيق هدفهما المنشود المتمثّل ببناء سد وبعث الحياة في المكان المجذب الذي نزلا فيه. أما الاختبار الترشيحي الذي يُفترض أن

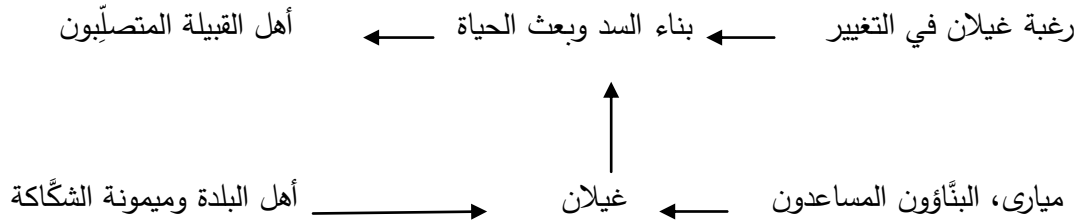
(٥٧٥) المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ١٩٧.

(٥٧٦) نفسه، ص: ١٩٧.

(٥٧٧) يُنظر: العيد (١٩٩٩)، ص: ١٤.

يكتسب البطل فيه خبرات أو مهارات تؤهّله لتحقيق الهدف، فإن الناقدّين يُفرغانه من معناه، ويدّعيان أن البطل في هذه المرحلة لا يكتسب خبرة بقدر ما يتعرض لمحاولات إطفاء إرادته ورغبته في الإنجاز^(٥٧٨)، لكن يمكننا أن نعبّر عن ذلك بأن غيلان امتلك في هذه المرحلة كفاءة الرغبة في الفعل والإصرار على تحقيقه، والقدرة على الفعل، لكنه افتقد، في المقابل، معرفة كيفية إنجاز الفعل، ذلك أنه كان يجب عليه أن يُقنع أهل القبيلة المتحمّزين بضرورة بناء السد قبل الشروع بذلك، لكنه لم يكن يعرف أهمية الإقناع من أجل استكمال بناء السد^(٥٧٩)، وهذا ما سيؤثّر سلباً في إنجازه، إذ لم يستطع غيلان تحقيق هدفه وفشل في بعث الحياة. ولو حلّ الناقدان هذه المسرحية من منظور سيميائية غريماس السردية لكان أجدى، لأن نموذج العامل يحدّد العوامل الستة على مدار النص السردية، والعلاقات بينها، والاختبارات الثلاثة التي يمرُّ بها البطل خلال رحلته السردية دون الحاجة إلى وظائف بروب التي لم تُحقّق شيئاً هنا.

لذا يمكننا أن نُخصّص مفاصل المسرحية وفق النموذج العاملي، الذي جاء تطويراً وتصويماً لمشروع بروب، وكان الواجب على الناقدّين أن يلتزموا بتلك الملحوظات والتصويبات كي ينجحوا في تقديم قراءة نقدية مجدية، على النحو الآتي:



بالنظر إلى الاختبارات التي مرّ بها البطل، يمكن أن نرسم البرنامج السردية لغيلان، كما جاء في المسرحية على النحو الآتي:



(٥٧٨) يُنظر: المرزوقي وشاكر (١٩٨٥)، ص: ٢٠٠.

(٥٧٩) انظر: نفسه، ص: ٢٠٣.

(٥٨٠) ف: الفاعل/البطل، U: إشارة الانفصال عن موضوعه، م: الموضوع.

بدأ غيلان برنامج السردى ورحلته منفصلاً عن تحقيق هدفه المتمثل ببناء سد لأهل البلدة وبعث الحياة فيها، وحاول على مدار أحداث المسرحية أن يبينه، لكن السرد انتهى دون أن يُحقّق ذلك الهدف، مما جعل برنامج السردى فاشلاً نتيجة كثرة المعارضين وقلة المساعدين، ويمكن أن يعود سبب الفشل إلى انتقاده لأحد المؤهلات الرئيسة، ذلك أن غريماس حدّد أربعة مؤهلات للبطل^(٥٨١)، هي الرغبة في الفعل، ووجوب الفعل، والقدرة على الفعل، ومعرفة القيام بالفعل، ومن الملحوظ أن المؤهل الأخير "المعرفة" غير متوفر لدى غيلان.

إن الملحوظات السابقة لم يتطرق إليها الناقدان، نتيجة اقتصارهما على تحليل بروب الوظائف، دون الإفادة الحقيقية من جهود غريماس.

أما تحليل الناقد لاختبار التمجيدي، كما ظهر في المسرحية، ففيه تأويل دلالي غريب عن بنية النص وعالمه الخاص، ويتجاوز حدود المنهج المتبني، إذ يعدّان خروج غيلان إلى السماء، عقب فشله في بعث الحياة في القبيلة مكافأة وتمجيذاً له من قبيل الاحتذاء بحادثة صعود السيد المسيح إلى السماء، انطلاقاً من البيئة الدينية التي يعيشان فيها ويحملان خصوصيتها، بالرغم من أننا نرى ذلك عقوبة له وإنهاء لمهمته التي لم يستطع تنفيذها، فتَمّ نفيه إلى عالم السماء. إن تأويل ذلك ليس مهماً بقدر ما يهمننا خروج الناقد عن حدود المنهج البنوي والسميائي، وتجاهلها لاستقلالية بنية النص عن البيئة الحاضنة والثقافة الدينية السائدة، ولاستقلاليتها عن توجهات الناقد ورؤيتهما الذاتية الخاصة.

حاول الناقدان، إذن، أن يتقصّيا ظاهرة القصّ في الأشكال الأدبية المختلفة من حكاية شعبية وقصة ورواية ومسرحية، ثم وصل الأمر بهما إلى حدّ البحث عن القصّ السردى في الشعر، وقد توخّيا الدقة في اختيارهما لقصيدة تتضمّن مثل ذلك القص، وذلك من أجل أن يُثبتا الدعوى التي افتتحا بها الكتاب، وهي عمومية انتشار القص والسرد في مختلف أشكال الكتابة الأدبية وغير الأدبية.

لقد اختارا قصيدة لأبي نواس يغلب عليها طابع السرد الذي نجده في الفنون النثرية الأخرى، وقد

جاء التحليل موافقاً لعنوان الفقرة "تحليل موجز لقصيدة من الأدب القديم"^(٥٨٢)، أي أنه غلب عليه الإيجاز والاقتصار على محاور محدّدة فقط، كتحديد الوظائف في هذه القصيدة (وظيفة الافتقار نتيجة فقدان المحبوبة للخاتم، وما قاد إليه من هجرها الشاعر، ثم جعل القصيدة بما فيها من استعطاف وتفسير وإقناع بإرجاع الخاتم، اختباراً ترشيحياً تكون نتيجته إرجاع الخاتم، ووصال المحبوبة من جديد، أي بعد اجتياز الاختبار الرئيس)، كما حدّد الفاعلين / الشخصيات الرئيسة في هذه القصة (الشاعر والجارية المحبوبة والمرسل إليه الذي أهداه الشاعر الخاتم). إن هذا التحليل يحيط بمكونات القصة العامة، كالشخصيات وأدوارهم، لكن الاكتفاء بذلك يعين على فهم القصة المسرودة فقط دون أن يحقّق نجاحاً نقدياً على مستوى قراءة النص الشعري قراءة نقدية تراعي مستوياته الأدبية كلها، كدراسة الصورة الشعرية والفضاء الشعري والإيقاع الشعري، وعلاقة تلك المكونات ببعضها بعضاً. لذا نجد الناقلين ينظران في القصيدة إلى محور القص والسرد فقط، بمعزل عن ربطه بالعناصر الأخرى التي حيّك وإياها في نسيج شعري مشترك مختلف عن نسيج النص النثري.

في ختام الكتاب، يقدّم الناقدان مجموعة نتائج وصلّا إليها على مدار الكتاب، وأهمها صلاحية المنهج المتبنّى لتحليل مختلف أنواع النصوص الأدبية، النثرية والشعرية، وأشارا إلى ضرورة مراعاة خصوصية كلّ نصّ على حدة، علماً أنّهما لم يراعي خصوصية كل نص من النصوص التي درسها، لأنّهما ألزما نفسيهما بتطبيق الخطوات المنهجية نفسها، بالرغم من اختلاف النصوص وتنوع أساليب تقديمها، ولا سيما تحليل المسرحية والقصيدة الشعرية، إذ لم يكن المنهج الوظيفي كافياً لاستكشاف خصوصية المسرحية والقصيدة كما رأينا سابقاً.

والنتيجة الثانية التي استطاعا إثبات صحتها، هي شيوع السرد القصصي في مختلف نشاطات الإنسان، لكن ما يدعو للتوقف عنده هو ادعاؤهما أن تطوّر أشكال السرد القصصي رهين بتطور البنية الثقافية والحضارية للمجتمع، ما يدفعنا إلى ربط رؤيتهما بالماركسية والبنويّة التوليدية، اللتين تؤمنان بأن

الأدب والفن ينتميان إلى البنية الفوقية التي ترتبط بدورها بالبنى التحتية للمجتمع وتتأثر بها وتؤثر فيها، هنا نجد تسويغاً للتأويلات الدلالية التي فرضها المرزوقي وشاكر على كل نص بما ينسجم مع البيئة المجتمعية الحاضرة، وهذا يُثبت عدم إيمانهما بالمنهج الشكلي والبنوي منهجاً كافياً وشافياً لقراءة الأدب واستنطاقه، وأنهما، كغيرهما من النقاد العرب، ما زالوا أسيري التأويل والبحث عن المعنى المسكوت عنه. هناك أيضاً دليل آخر يُثبت كلامنا، وهو مناداتهما بضرورة التوفيق بين المناهج النقدية المختلفة، من باب أن منهجاً نقدياً واحداً لا يفي بالغرض، ولا يقوى وحده على مواجهة سرية النص وغموضه الرهيب، لنقرّ أخيراً أن إقبال النقاد العرب على البنوية الشكلية كان إقبالاً مضطرباً يفتقد الإيمان العميق والاعتقاد الخالص بها.

في المجمل، نرى أن الجهد الذي بذله الناقدان جهد كبير، لأنهما استعانا بالمنهج الشكلي عند بروب، وبالبنوية السردية كما نظّر لها جينيت، وبالسيميائية السردية عند غريماس، وهذه مواكبة جادة لتطورات المناهج النقدية الغربية، ومحاولة محمودة لتعزيز مكانة تلك المناهج في الثقافة العربية، ولا سيما النقد العربي المعاصر الذي بات بحاجة ماسة إلى الاستعانة بتلك المناهج وتسخيرها لصالح الأدب العربي القديم والحديث الذي ينتظر قراءات نقدية جادة ومثمرة تفتك بحُجبه السميكة.

كما بذل الناقدان جهداً في تنويع أجناس النصوص الأدبية المختارة للتحليل، لكن المفارقة حصلت حين احتديا بمشروع بروب (مورفولوجيا القصة)، الذي امتاز بخصوصية محدّدة لم تتوفر لعمليهما، ذلك أن بروب بنى مشروعه من أجل إثبات وحدة البناء الشكلي في جنس أدبي محدّد من النصوص، أي الحكايات العجيبة، واستطاع تحديد إحدى وثلاثين وظيفة مشتركة بين مئة حكاية، كخطوة أولية لاستكمال مشروعه النقدي. أما الناقدان فقد استعاروا تلك الوظائف، واكتفيا بتحديد واستخراجها من نصوص مختلفة الأجناس والأساليب والبنى، في محاولة منهما إلى تعميم تلك البنية على النصوص كلها دون مراعاة الاختلاف في شكل النصوص وقواعد بنائها، فالحكاية الشعبية غير الحكاية العجيبة وغير القصة وغير الرواية وغير المسرحية وغير القصيدة الشعرية، فكان من الأجدى أن يقصرا التحليل الوظيفي على جنس

الحكاية فقط، وأن يُواصل الاستعانة بدراسات جينيت البنوية، وبنظرية غريماس السردية في تحليل القصة والرواية والمسرحية، لا أن يكتفيا بتقديم تحليلات سريعة ومجتزأة هدفها فقط توضيح كيفية تطبيق إجراءات المنهج التطبيقية على حساب فهم النصوص الأدبية واستنتاجها.

المبحث الثالث: قراءة في كتاب "بنية الخطاب الشعري" - دراسة تشريحية

لقصيدة أشجان يمانية" لعبد الملك مرتاض.

حظي الأدب العربي شعراً ونثراً باهتمام النقاد العرب في المغرب العربي، وإذا كنا قد وقفنا في المبحثين السابقين مع عمليين نقديين تناولوا السرد العربي، من رواية وقصة ومسرحية وحكايات شعبية، فإننا ننوي أن نقف هنا مع عمل نقدي يقدّم قراءة بنويّة وأسلوبية لقصيدة من قصائد الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح^(٥٨٣)، وهو كتاب عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". من المعلوم أن الناقد مرتاض قد ذاع صيته في ميدان النقد الأدبي العربي، لغنى الأعمال التي قدّمها على صعيد التنظير للمناهج النقدية الغربية الحديثة من ناحية، وعلى صعيد التحليل والتطبيق من ناحية أخرى^(٥٨٤)، إذ يُحسب له أنه جمع بين التأليف الأدبي، ولا سيما الرواية، وبين العمل النقدي الذي تناول مختلف الأجناس الأدبية، كالرواية والقصة والحكايات الشعبية والأمثال الجزائرية والمقامات والشعر والخطاب القرآني، كما أنه تدرّج في مسيرته النقدية من منهج إلى آخر، ومن نظرية إلى أخرى في محاولة منه للإفادة منها عامة، وتزويد القارئ العربي بتأصيل نظري وممارسة تطبيقية لكلّ من البنويّة والأسلوبية والسميائية والتفكيكية واللسانيات.

لكن بالرغم من كثرة تلك الأعمال وتنوع مضامينها واتجاهاتها، إلا أننا اخترنا الكتاب السالف الذكر ليكون عيّنة للدراسة، لأنه تبنّى فيه البنويّة والأسلوبية منهجاً للدراسة من ناحية، ولأنه اتخذ الشعر محور التحليل من ناحية أخرى، مما يساعدنا على رسم صورة عامة حول كيفية تلقي النقاد المغاربة

(٥٨٣) عبد العزيز المقالح (ت: ١٩٣٨): أديب وشاعر وناقد يمني، ورئيس المجمع العلمي اللغوي اليمني، ويُعد في مقدمة شعراء اليمن والوطن العربي المعاصرين، له مؤلفات شعرية وأدبية ونقدية كثيرة.

(٥٨٤) يمكن أن نذكر بعض أعمال مرتاض المهمة:

- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، القصة الجزائرية المعاصرة، أ - ي دراسة سيميائية تفكيكية (أين ليلاي)، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حُمال بغداد)، تحليل الخطاب السردية (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، جمالية الحيز في مقامات السيوطي، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، في نظرية النقد - متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، نظرية النص الأدبي.

للنبوية، ومدى إفادتهم منها في استكشاف خبايا النصوص الأدبية الشعرية والسردية، وإلى أي حدّ التزموا حدودها ومبادئها.

لا بدّ بدايةً أن نُمعن النظر في مفردات عنوان الكتاب (بنية الخطاب الشعري)، ذلك أن لفظة "بنية" تنسحب مباشرة إلى منهج النبوية، الذي يتطلع إلى وصف بنية العمل المدروس واستخلاص العلاقات بين عناصر تلك البنية، وهو ما قام به مرتاض فعلاً على مدار الكتاب. أما "الخطاب الشعري" ففيه تحديد لعينة الدراسة ومادة التحليل الأدبية، ويزيد الأمر وضوحاً أكثر ذلك العنوان الفرعي الذي يكشف للقارئ المثال الشعري المختار للدراسة والتحليل، وهو قصيدة "أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح". لكن ما يثير اللبس في العنوان الفرعي استخدام الناقد لتركيب: "دراسة تشريحية"، إذ تتقافنا هنا مصطلحات تجمع بين النبوية والتفكيكية، لأن لفظة تشريحية تحيل القارئ العربي إلى النظرية التفكيكية التي نادى بها جاك دريدا، ولاسيما أن بعض النقاد العرب قد تداول مصطلح التشريحية ليعبر به عن التفكيكية مثل الناقد السعودي عبدالله الغدامي^(٥٨٥)،

إن المتابع لمضمون الكتاب قيد الدراسة يطمئن إلى أن الناقد لم يقصد دراسة القصيدة المختارة من منظور النبوية والتفكيكية معاً، لأننا لم نعثر على مقولات التفكيكية ومبادئها ومفاهيمها التي تعتمد عليها في قراءة النص الأدبي، فهناك بون شاسع بين التفكيكية وبين المنهج المعتمد هنا، أي النبوية والأسلوبية، لذا يمكننا أن نفسّر مقصد الناقد من لفظة "تشريحية" بالتحليل التفصيلي وتجزئة البنية الكلية للقصيدة إلى عناصرها الجزئية، ودراسة كل عنصر أو جزء على حدة، استناداً إلى ما تحمله هذه المفردة من معنى معجمي هو: "(شرح) الشين والراء والحاء أصيلٌ يدلُّ على الفتح والبيان. من ذلك شرحت الكلام وغيره شرحاً، إذا بيّنته. واشتقاقه من تشريح اللحم."^(٥٨٦)

هنا يتضح لنا تفرد كل ناقد بتسميات ومفاهيم خاصة به، دون مراعاة ما قد يولّده ذلك لدى المتلقي العربي من ضبابية وتشويش في فهمها وتحديد ما تدلُّ عليه، كما يتّضح لنا عدم التزام النقاد العرب بالدقة

(٥٨٥) يُنظَر: الغدامي (١٩٩٨)، ص: ٥٤ وما بعد.

(٥٨٦) ابن فارس (٢٠٠٢)، ج: ٣، ص: ٢٦٩.

العلمية والنقدية في تقديم المصطلحات، وعدم مراعاة ما هو شائع الاستخدام، مما أدى إلى اصطدام القارئ بجملة من المصطلحات المختلفة التي تعبّر عن المفهوم نفسه، كالبنوية والبنائية والبُنية والهيكلية، وكذلك السيميائية والسميائيات وعلم العلامات والعلامية وعلم الدلالة والدلالية والسيميولوجيا، وكذلك التفكيكية والتشريحية والتقويضية... إلخ.

نجزم، إذن، أن الدراسة التي يقدّمها مرتاض هي من قبيل تقسيم القصيدة المدروسة إلى العناصر والمكونات التي تتألف منها، ثم دراسة كل عنصر أو مكون بالتفصيل على حدة، مما يكشف للمتلقي عن طبيعة بنية تلك القصيدة وكيفية انبائها على نحو خاص وجديد كونها تنتمي إلى دائرة الشعر الحديث الذي خرج عن تقاليد بناء القصيدة العربية التقليدية. من هنا أخذ مرتاض على عاتقه بيان الفرق بين بنية الشعر العربي القديم وبنية الشعر الحديث ممثلاً بقصيدة المقالح التي عدّها من عيون الشعر الحديث المرموق.

أول ما يواجهنا بين دفتي الكتاب مقدّمة حول نظرية الشعر^(٥٨٧)، تفتقد للتنظير والتعريف بمنهج (البنوية) كما قدّمه مؤسّسه ورؤّاده الغربيون، وثُفاجاً -على عكس ذلك- بعودة الناقد القهقري إلى استذكار معطيات النقد العربي القديم، ولا سيما جهود الجاحظ والأفكار والمبادئ النقدية التي زخرت بها كتبه، إذ يقف مرتاض -كغيره من النقاد العرب- موقف الموقّ بين ما جاء في التراث النقدي العربي، وما وصلت إليه النظريات النقدية الغربية الحديثة، فنجدّه يطيل الوقوف عند التعريفات والملحوظات التي اجترحها الجاحظ من أجل نقد الشعر، ليثبت مدى موافقتها وتشابهها مع البنوية والأسلوبية الحديثة، ليس ذلك فحسب، بل اعترف في أكثر من موضع بأسبقية الجاحظ إلى هذه المبادئ وكأنه نطق بلسان عصرنا الحاضر^(٥٨٨)، "فانظر إذن كيف يلتقي جان كوهين، وهو ناقد من أصحاب المدرسة النقدية المعاصرة، مع أبي عثمان الجاحظ على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات"^(٥٨٩). لا يخفى على

(٥٨٧) يُنظَر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٥٠.

(٥٨٨) يُنظَر: نفسه، ص: ٦ - ١٥ - ١٦.

(٥٨٩) نفسه، ص: ١٧.

أحد أن هدف الناقد إثبات أسبقية العرب في ميدان النقد قبل عشرة قرون، وتأكيد مساهمة العرب في تقدم الحضارة الإنسانية في مختلف الميادين، ولا سيما النقد الأدبي، لكن نعود ونكرّر ما ذكرناه سابقاً، حين ناقشنا كمال أبو ديب الذي ادّعى أسبقية عبد القاهر الجرجاني إلى الأفكار البنويّة، أن تلك الملحوظات والأسس والمقتضفات النقدية المهمة في ذلك العصر وذلك الأوان، لا يمكن مقارنتها بما جاء بعدها بقرون، لأن لكل عصر رجاله وحضارته وذوقه وتوجّهاته، بالإضافة إلى أن تلك الأفكار لا ترقى إلى رتبة النظرية المتكاملة البنيان، كما هي الحال في النظريات المعاصرة، ولو ادّعينا أصالة نقدنا القديم وتقوّقه، فلماذا يُقبل النقد العرب كل ذلك الإقبال على النظريات المعاصرة؟، ولماذا يتهافون على ترجمتها وتبنيها وانتهاجها في أعمالهم النقدية؟ ألم يكن أجدى أن يكتفوا بتعاليم نقدنا القديم دون تكلف كل ذلك العناء في الانفتاح على الآخر الغربي واستقبال نظرياته النقدية من أجل مكاشفة النصوص الأدبية العربية مكاشفة مثمرة ومجدية. من هنا نرى أنه لا يفسّر استقبالهم لتلك النظريات الحديثة إلا ما وجدوه من قصور في النقد العربي القديم، ومن عجز عن استتطاق الأدب العربي ومحاورته واستفازته حتى يكشف مستوره وخبئيّه.

إن انشغال مرتاض بأقوال الجاحظ وشرحها وإثبات صحتها بضرب أمثلة وشواهد من الشعر العربي القديم^(٥٩٠)، يفوق انشغاله بالتعريف بالمنهج الحديث الذي يتبنّاه، بالإضافة إلى ذلك نلاحظ طغيان شخصية الناقد على ما يقدّمه من نقد، وذلك حين يطرح وجهة نظره الخاصة، ولا سيما موقفه من قصيدة النثر المستحدثة، إذ يعبر عن امتعاضه من تحول الشعر العربي العامودي إلى ما يُعرف حديثاً بقصيدة النثر التي ضحّت بالبحر الشعري وبالقافية^(٥٩١).

يأتي موقف مرتاض الراض لذلك التحول نتيجة ظنّه أن قصيدة النثر ليست تطوراً طبيعياً وذاتياً وصل إليه الشعر العربي، وإنما هي نتيجة الانفتاح على الآخر الغربي والتأثر بما دارج هناك، مما يوضّح، للمرة الثانية حذر مرتاض من الانفتاح على الغرب، ومن العدوى التي تصيبنا إزاء كل جديد منه،

(٥٩٠) انظر على سبيل المثال: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٧ - حتى ١٦.

(٥٩١) يُنظر: نفسه، ص: ٢٠.

فمن الواضح أنه يرفض ذلك الانفتاح والتأثر خوفاً على كينونتنا العربية الخاصة وخصوصيتنا الثقافية والفكرية.

لكن الغريب في الأمر أننا نجد يتأرجح بين موقفين متضاربين فيما يخص الشعر العربي الحديث، إذ تارة يمقت ذلك التجديد الذي ولد قصيدة النثر وضخى بالبحر الشعرية، وتارة نجد يعرض عن القافية وعن ضرورة الالتزام بالبحر الواحد، ويعد ذلك أثقالاً ناء بحملها الشعر القديم، يبدو ذلك صريحاً حين ينتقد شعراء المهجر الأمريكي بأنهم تمسكوا بالقافية وعجزوا عن تحرير الشعر العربي من قيد القافية والبحر الواحد^(٥٩٢)، فأى تناقض يقع فيه الناقد هنا؟! وكيف اتفق معه أن يبجل الشعر العربي القديم ثم يعدّ تقاليد بنائه أثقالاً يجب على الشعر الحديث التخفف منها وتجاوزها؟.

لو عدنا إلى جان كوهن، لوجدنا أنه قد طرح مشكلة العلاقة بين الشعر والنثر وتداخل أحدهما بالآخر على نحو مُجدٍ أكثر مما طرحه مرتاض، فقد ميّز كوهن أربعة أشكال هي: الشعر الكامل والنثر الكامل اللذان يمثّلان قطبين متنافرين تماماً، وهناك شكلان آخران يولّدان التداخل بينهما هما: الشعر المنثور والنثر المنظوم، وقد اختصر الفروقات بين مقوماتهم بالجدول الآتي^(٥٩٣):

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدالية
قصيدة نثرية.....	-	+
نثر منظوم.....	+	-
شعر كامل.....	+	+
نثر كامل.....	-	-

لو استعان الناقد بتقسيمات كوهن السابقة، لما بحث عن أسباب التغيير الذي لحق بالشعر العربي وتشبهه بالنثر خارج بنيتهما، ولأدرك أن التغيير نابع من تغير موقع المقومات التي يتكوّن منها كلٌّ من

(٥٩٢) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٨.

(٥٩٣) كوهن (١٩٨٦)، ص: ١٢.

الشعر والنثر ليس أكثر.

يسعى الناقد، في المجمل، إلى أن يقلص المسافة بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث، وهذا أمر غير مُجدٍ، لأنه لا يُراعي قضية الفرق الزمني بينهما، ولا يراعي اختلاف طبيعة الأدب التي تُسير كل نقد، فالشعر العربي القديم يتطلب نقداً خاصاً ينظر في بحر الواحد وقافيته الواحدة والغرض الدلالي الذي بُنيت القصيدة لأجله، بخلاف الشعر الغربي الحديث الذي لا يعير النقد فيه بالاً إلى تلك العناصر، بل إلى مستويات بنوية أخرى. لذا نأخذ على مرتاض أنه يقف في منطقة حرجة، لأنه يأسر نفسه بين ثنائيات طال وقوف النقاد أمامها دون أن يجدوا مخرجاً مضيئاً، فتخبط في عقد مقارنات لا طائل منها، ولا تفضي إلى حلٍ ناجع، لأنه لا يقارن بين شيئين متفقين زماناً ومكاناً وجنساً، بل يضع النقد العربي القديم في مقابل النقد الغربي الحديث، ويضع الشعر في مقابل النثر، ويجهد نفسه في البحث عن تفوق أحدهما على الآخر، علماً أن رتبة التفوق تصدق في مقارنة عادلة بين شيئين متماثلين ومتعاصرين ومتقاربين.

أما فصول الكتاب، فقد قسّمها مرتاض حسب العناصر أو المستويات البنوية التي يتألف منها النص الشعري، كالصورة والفضاء والزمن والإيقاع والمعجم، كي يُتاح له دراسة كل عنصر بالتفصيل، لكننا نأخذ عليه أنه لا يُوازن بين التطوير والتطبيق في تلك الفصول، بل يغلب التطبيق إلى درجة يتجاوز فيها ذكر التعاريف الأولية التي يمكن أن يتكئ عليها القارئ أثناء متابعة الناقد في نقده التطبيقي، ما يعني أن كتابه يخلو، في الغالب، من الأساس النظري الذي يشرح المصطلحات والمفاهيم ويوضح آلية النقد التطبيقي من منظور المنهج النقدي المتبنى.

في الفصل الأول الذي عقده الناقد حول "البنية"^(٥٩٤)، لم يُورد تلك التعريفات التي قدّمها المنظرون الغربيون لما سمّوه بالبنية، بل اكتفى بأقوال الجاحظ ورؤيته، علماً أنه لا يكفي، في حيز التطبيق، بجهوده فقط، بل يستعين بثلاثة تيارات نقدية: **البنوية** التي اهتمت بدراسة البنية من خلال دراسة عناصرها

والعلاقة بينها، واللسانيات التي أكثر من ذكرها في هذا الحيز^(٥٩٥)، والتي تهتم بدراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، والأسلوبية الإحصائية التي تبدت من خلال اعتماده تقنية الإحصاء في متابعة كل ظاهرة أسلوبية ونسبتها المئوية بالنسبة إلى غيرها، وما ينتج عن ذلك من نتائج دقيقة تكشف كيفية بناء القصيدة وتحديد العنصر المهيمن والغالب على حساب العناصر الأخرى.

إن هذا التركيب المنهجي الذي ولّفه الناقد يدلّ على إيمانه -كغيره من النقاد العرب- بضرورة الجمع بين أكثر من منهج نقدي، كي يحيط بحدود النص الأدبي ويصل إلى نتائج نقدية وموضوعية. نظر مرتاض إلى البنية باعتبارها: بنية إفرادية، وبنية تركيبية^(٥٩٦)، ويقصد بالبنية الإفرادية النظر إلى العنصر منفرداً بمعزل عن سياق يكتله بعلاقات مع العناصر الأخرى، ويُطَبَّق ذلك على المفردات من حيث معناها المعجمي الخام، ثم ما اكتسبته من معانٍ على مدار الزمن، ثم ينتقل إلى مستوى أكثر تعقيداً وهو البنية التركيبية، أي حين ينظر إلى الخطاب الشعري على أنه نسيج متلاحم من خلال إثبات المعاني الجديدة والحمولة الدلالية التي اكتسبتها مفردات القصيدة نتيجة تعالقها مع بعضها في سياق شعري خاص أسبغ عليها قيماً مبتكرة.

وهو بذلك يفيد من لسانيات سوسير الذي ميّز بين اللغة والكلام جاعلاً اللغة ملكة اجتماعية عامة، والكلام بمنزلة الاستخدام الفردي الخاص لتلك الملكة^(٥٩٧). مما يعني أنه نظر إلى المفردة بالنظر إلى رصيدها المعجمي العام والمشارك بين الناس جميعاً، ثم بالنظر إلى رصيدها الذي اكتسبته داخل السياق الخاص الذي وردت فيه، مما يُثبت تبنيه للطروحات الألسنية، التي هيمنت على دراسة اللغة حديثاً، لكن دون أن يعترف بهؤلاء الرواد ودون أن ينسب المبادئ التي اتكأ عليها إلى أصحابها.

أما البنية التركيبية فقد تناولها من حيث بعض سمات التركيب النحوي لجمل القصيدة، كالتركيب الثلاثي للجملة، وظاهرة التكرار الثلاثي، لكنه لا يلبث أن يربط السمة الأولى التي هيمنت على قصيدة

(٥٩٥) انظر على سبيل المثال: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٣٦ - ٣٧.

(٥٩٦) يُنظَر: نفسه، ص: ٣٦.

(٥٩٧) دي سوسير (١٩٨٥)، ص: ٢٩ وما بعد.

"أشجان يمانية" بالنتائج نفسها التي توصل إليها أثناء دراسته السابقة للأمثال الجزائرية^(٥٩٨)، وهو بهذه المقارنة يبحث عن أوجه التناص بين النصوص الأدبية، ويثبت مدى حضور نصوص أخرى، وإن كانت غريبة ومختلفة زمانياً ومكانياً وثقافياً، في نسيج هذه القصيدة.

بالنظر إلى ظاهرة التكرار في القصيدة المدروسة، والتي سبق أن توقف كمال أبو ديب عندها، من خلال رصد كيفية تشكل النسق الثلاثي ثم انحلاله في المرة الثالثة أو بعدها، فإن مرتاض لم يخض كثيراً في ذلك، بل اكتفى برصد الشواهد التي شهدت تكراراً ثلاثياً، ووضّح علاقة التبعية التي تفرضها البنية الأولى على البنيتين الأخريين، دون أن يشير إلى اكتمال البنية في المرة الثالثة وانحلالها مما جعل دراسته للظواهر التي توقف عندها سريعة وعجولة بعض الشيء.

ابتدأ مرتاض تفصيل الحديث حول العناصر التي تتألف منها بنية القصيدة العامة، بدءاً من الفصل الثاني الذي خصّصه للصورة الشعرية^(٥٩٩). لكن ما يُثير استغرابنا هو ما استهلّ الناقد به فصله من أن مفهوم الصورة مفهوم حديث عُرف في النقد الحديث^(٦٠٠)، وأن الصورة تختلف عمّا عرفه النقد العربي القديم من صور بيانية واستعارات تصريحية ومكنية ومجاز وكناية وغير ذلك من فنون القول المعروفة في البلاغة العربية، لكننا لا نتفق مع مرتاض فيما ذهب إليه، لأن مفهوم الصورة أخذ حقه من الدراسة في البلاغة العربية، وكفيينا العودة إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) كي نطلع على جمالية تلك الاستعمالات ورهافة إحساس الناقد العربي قديماً في تذوقها وإدراك سرّ صناعتها. لكن لا يخلو الأمر من تطور وتعقيد لحق بمفهوم الصورة في النقد الحديث، إذ أصبحت الصورة بمنزلة انزياح لغوي ودلالي عما هو شائع ومعتاد في الاستعمال اليومي للغة^(٦٠١).

لم يُقدّم مرتاض -كما هي الحال مع المفاهيم التي سيتوقف عندها لاحقاً- تعريفاً واضحاً، وشرحاً وافياً وشاملاً لمفهوم الصورة، لأن الكتاب يخلو من الأساس النظري التعريفي، ويفتقر إلى بناء خلفية

(٥٩٨) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٦١-٦٢.

(٥٩٩) يُنظر: نفسه، ص: ٧٠.

(٦٠٠) يُنظر: نفسه، ص: ٧٠.

(٦٠١) انظر للاستزادة حول مفهوم الصورة الحديث، صور الاستعمال وصور الإبداع: كوهن (١٩٨٦)، ص: ٤٣ وما بعد.

معرفية نظرية لما يقوم الناقد بتطبيقه على قصيدة "أشجان يمانية"، مما يخلق فجوة واسعة بين الناقد والقارئ، إذ من أصول النقد أن يسير كلٌّ منهما على طريق محدّد المعالم ومعلوم الحدود سلفاً كي تتحقق الفائدة العلمية المرجوة.

من النقاط المثيرة للاستغراب في هذا الفصل أن الناقد اختار صورة بلاغية قديمة استحسنها النقاد العرب قديماً، وهي "بعيدة مهوى القرط"^(٦٠٢)، وأطال الشرح والتفصيل حولها، ونزع عنها صفة الجمال والفنية متناسياً أن لكل عصر ذوقه ومعايير الجمال الخاصة به وأساليب القول المعتدّ بها، إذ نجده يقيّم هذه الصورة بقوله: "وإذن، فهذه الصورة هنا لا تعدو أن تكون تجسيداً للذوق البدوي الذي لا يخلو من جفاء واخشيثان. ومثل ذلك لا يكاد يثير في نفوسنا أي إحساس بالذلة الفنية، يُذكر."^(٦٠٣)

نأخذ عليه هنا أنه يفرض على تلك الصورة التي أبدعتها الذائقة البدوية، ما تمليه عليه ذائقته الفنية المعاصرة، ويحكم عليها بالخشونة والغلظة، وهو بذلك يقف موقف الناقد للنقد العربي القديم الذي قد تعوزه الفطنة والذائقة المرفهة والتأمل العميق أحياناً.

ثم ينعطف إلى قصيدة "أشجان يمانية"، ويستخرج الصور الشعرية الواردة فيها مقسّماً تلك الصور إلى صورة كبرى مهيمنة: "الساعة السليمانية"^(٦٠٤)، وصور أخرى تابعة لها ودائرة في فلكها. من الجدير الاعتراف بمتانة التحليل الذي قدّمه الناقد لتلك الصور، من خلال تحليلها إلى عناصرها اللفظية التي تكوّنها، وإظهار أثر التفاعل والتعالق بينها في صناعة الصورة الكلية، كما لم يقف عند ذلك القدر، بل تجاوزه وتجاوز الدراسة البنوية الشكلية إلى إضاءة الجانب العاطفي الذي تنبّه الصورة في نفس المتلقي، فنجدّه يسلّط الضوء على شعور التناول في الصورة الأولى من القصيدة، ثم مشاعر اليأس والحزن والشقاء في الصور اللاحقة، وهو بذلك ينظر إلى القصيدة من حيث طاقتها الشعورية التي تجذب المتلقي، وتصيبه بعدوى تلك المشاعر والعواطف.

(٦٠٢) يُنظَر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٧٣.

(٦٠٣) نفسه، ص: ٧٦.

(٦٠٤) انظر: نفسه، ص: ٨٤.

لذا نلاحظ تسلسل النقد وسلسلة التحليل الذي يرتقي درجة درجة، من لفظة إلى لفظة، ومن صورة إلى صورة حتى استوى مع الناقد بنیان القصيدة وتأويلاتها المحتملة والممكنة، مما جعل تحليله مرناً حيويًا يضجُّ بالأسئلة المستقرة واستجزار القارئ إلى متاهات متوارية في جسد القصيدة، يُثبت ذلك ما طغى على مصطلحات الناقد من ثنائيات "الوجه الأمامي والخلفي للصورة"، التي يقصد بها البنية السطحية والبنية العميقة التي شاعت لاحقاً في الدراسات البنوية والسميائية.

لكنه وقع في لبسٍ في ختام الفصل، حين خصَّص فقرة لخصائص الصور الشعرية في القصيدة^(٦٠٥)، وهي في حقيقة الأمر ليست سمات أو خصائص لكيفية بناء الصور وصياغتها، بقدر ما هي استقصاء "لحقول الدلالية" التي سيطرت على هيكل القصيدة، كالماء وما في حكمه مما له صفة السيلان، والشقاء والبؤس وما في حكمهما، على سبيل المثال، فتلك الحقول لا تمثل خصيصة لكيفية بناء الصور في القصيدة البتة، وإنما هي حقول دلالية سيتطرق إليها الناقد مجدداً في الفصل الأخير من الكتاب حين يتحدّث عن المعجم الفني.

ينتقل مرتاض من الصورة إلى فصل جديد حول "الحيز الشعري"^(٦٠٦)، الذي يعرفه ويجعله رافداً من روافد الصورة^(٦٠٧)، لأنه يغوص في أعماق العالم الشعري ويتفرّع إلى أشكال أخرى من الحيز، ولشدة قرابته بالصورة يحلّل مفهوم الحيز في الأمثلة الشعرية التي تلبس لبوس الصورة الفنية. ليتّضح لنا مفهوم الحيز يمكن أن ندقّق في قوله في إحدى الأمثلة التحليلية: "وإنّ فنسج هذا البيت المقالحي الذي نحن بصدد تشريح الحيز والصورة الفنية فيه، قد يكون أنموذجاً غنياً للصورة الشعرية الحديثة بشبكيتها الحيزية والزمنية، ثما [ثمّ] بما يوارى وراءه من قيم ومبادئ وإيديولوجية، وحلم ووهم، وأمل ويأس، وتفاؤل وتشاؤم، وسعادة وشقاوة"^(٦٠٨).

يتّخذ الناقد الصورة محوراً للتحليل، فهي المكوّن الأم الذي تتناسل منه العناصر الأخرى، وتتكاثر

(٦٠٥) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ١٠٨ وما بعد.

(٦٠٦) يُنظر: نفسه، ص: ١١٣.

(٦٠٧) يُنظر: نفسه، ص: ١١٤.

(٦٠٨) نفسه، ص: ١٢١.

من أجل صناعته، كالحيز/ الفضاء، والزمان، والمضمون الدلالي أو الإيديولوجيا، والشحنة العاطفية التي تثيرها، ما يعني أنه يقرُّ محورية الصورة في مقابل ثانوية المكونات الأخرى. لكن إذا كانت الصورة في هذه القصيدة تهيمن على العناصر الأخرى، فإنها ليست كذلك دائماً، لأن تلك العناصر، حسب القانون البنيوي، متساوية من حيث الوظيفة البنيوية التي تؤديها في البنية الكلية، فلكل عنصر موقعه ووظيفته ودوره، ولا بد أن تتضافر جميعاً في علاقة تفاعل كي تصنع النص الشعري عامة.

يمكن أن نلاحظ مجدداً التعدد المنهجي لدى الناقد من خلال عنايته بالحمولة الدلالية للنص، وبالعوطف التي يثيرها، لأن هذين العنصرين لا يدخلان ضمن إطار الدراسة البنيوية الشكلية واللسانية، بل ينالان حظهما من الدراسة في مناهج نقدية وتأويلية أخرى، كالسيمائية وسميائية الأهواء والتحليل النفسي والتحليل الاجتماعي للأدب، ويمكننا من خلال الأمثلة التي درسها الناقد على أنها حيز، أن نتبين أنه يقصد به التصور الذهني لفضاء محدّد ممزوجاً بشعور الشخصية وانفعالاتها ورؤيتها له، ويمكن أن نستدلّ على ذلك ببعض الأنواع التي ذكرها:

١- الضيق بالحيز الراهن، والبحث عن حيز بديل^(٦٠٩).

٢- الحيز المتحرك^(٦١٠)، ٣- الحيز المحاصر^(٦١١)، ٤- الحيز المحفوف بالأخطار^(٦١٢)، ٥- التصارع

مع الحيز^(٦١٣).

إن العناوين السابقة تُبين أنه يتحدّث عن فضاءات مكانية من منظور الفاعلين، وتحت تأثير مشاعرهما تجاهها، إذ يغلب عليها في المجلّ جو البؤس والشقاء والحلم بفضاء أرحب وأهنأ.

ثم نجد مرتاض يُثقل الحيز بدلالات وتأويلات تتراءى له خلف سطح الحيز، فيقرأ في تلك الفضاءات قيماً ورموزاً دلالية عميقة^(٦١٤). لذا يمكن القول: إن مرتاض ينظر إلى الحيز على أنه فضاء

(٦٠٩) يُنظر: نفسه، ص: ١٢٢.

(٦١٠) يُنظر: نفسه، ص: ١٢٧.

(٦١١) يُنظر: نفسه، ص: ١٣٨.

(٦١٢) يُنظر: نفسه، ص: ١٤٥.

(٦١٣) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٢.

(٦١٤) يُنظر على سبيل المثال: نفسه، ص: ١٤٣-١٤٤-١٥١.

مادي بالدرجة الأولى، وما يتسم به ذلك الفضاء من سمات تدلّ على مادّيته، كالضيق والاتساع والحركة والثبات، وعلى أنه فضاء دلالي يزخر بالقيم والمشاعر والمفاهيم والشفرات بالدرجة الثانية. مما يعني أن منهجه النقدي قائم على تحليل العناصر من حيث بنيتها السطحية الظاهرة، ثم بنيتها الدلالية العميقة اقتداءً بالدراسة السيميائية التي أولت العناية لكلا البنيتين، كما يعكس ذلك اهتمام الناقد بالتأويل ومهارته في استنطاق النص الشعري واعتصار مفرداته حتى تخرج زبدتها الدلالية المختزنة.

عقب ذلك ينتقل الناقد إلى فصل جديد يخصّصه لدراسة الزمن الأدبي^(٦١٥)، وقد أغفل تعريفه، واكتفى بالقول باختلافه عن الزمنين النحوي والفلسفي، لكنه لم يحدّد وجه الاختلاف بينهما، مما يُثبت افتقار الفصول إجمالاً إلى الأساس النظري الذي يهيئ القارئ لمرحلة التطبيق.

لكن رؤيته لمفهوم الزمن الأدبي تتبدّى بوضوح حين يبدأ بدراسة الزمن في قصيدة "أشجان يمانية"، إذ يقف عند محطات زمانية رئيسة في مجرى القصيدة، أولها: التعامل التقليدي مع الزمن^(٦١٦)، ويقصد بذلك التعبير المعتاد عن الزمن من ألفاظ وظروف تعبّر عن الزمن الحقيقي. لكنه في الحقيقة لا يُولي أهمية للزمن الظاهر الذي تقوّده تلك الأدوات والظروف، بل يغوص إلى ما وراء ذلك الزمن من دلالات ثقافية وحضارية ومرجعية تاريخية^(٦١٧)، ليخلص إلى ربط القصيدة بالجو العام الذي تعيشه الدول العربية منذ الماضي وصولاً إلى الحاضر، وما ستعيشه في المستقبل. ثم نجده يُسبغ على الزمن الشعري سمات إنسانية تعكس ثقل وطأته على النفس البشرية، كالزمن التهكمي^(٦١٨)، والزمن الضجر بنفسه^(٦١٩)، إذ لا يُدرّس الزمن هنا بتتبّع الأدوات النحوية والظروف الزمنية التي تعبّر عنه، بل من خلال دراسة الألفاظ والتراكيب التي تُشعرنا ببطئه وثقله وغلظته، وكأنه يشتم رائحة الزمن من تلك المفردات، ويشعر به شعوراً شفافاً مجبولاً بنظرته التأويلية الخاصة. وعليه لا يقدّم للقارئ

(٦١٥) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ١٥٧.

(٦١٦) يُنظر: نفسه، ص: ١٥٩.

(٦١٧) يُنظر: نفسه، ص: ١٦٣.

(٦١٨) يُنظر: نفسه، ص: ١٦٤.

(٦١٩) يُنظر: نفسه، ص: ١٦٩.

توصيفاً دقيقاً لنقطة بدء الزمن ونقطة نهايته والخط البياني لتعرجاته على مدار القصيدة، بقدر ما يبين لنا سيفه المتسلط على عنق القصيدة، مما يدفعنا إلى القول بأن مرتاض يطعم البنوية الشكلية بلون خاص من الدراسة التي لا تقتصر على دراسة العناصر البنوية دراسة وصفية علمية فقط، بل تتعدى ذلك إلى تفعيل دور الفكر والعاطفة في تلقي النص الأدبي، بحيث تُتاح رؤية ما هو غير مرئي، والإحساس بما وراء المحسوس الظاهر للعيان، حتى يتكشف للقارئ ظاهر النص وباطنه، ولعبة التفاعلات التي تتحكم بعناصره.

إن هذه الدراسة، وإن كانت مجدية ومكثفة وممتعة، إلا أنها لا تلتزم بحدود المنهج النقدي المتبني، بل تأخذ منه ما تشاء وتُحم عليه ما تشاء بحرية تامة.

لكن مرتاض أصاب حين تحدّث عن دائرية الزمن في القصيدة المدروسة، فكثيراً ما يوصف الزمن بأنه دائري، أي أنه ينطلق ثم يعود إلى نقطة البداية، وهكذا دواليك. وقد ربط ذلك الزمن برحلة الحياة الإنسانية عامة، مما يُوحى للقارئ بأن هذه القصيدة في بنائها الزمني عالم مصغر للحياة البشرية بكل قوانينها وقواعدها ومساراتها، ولعل ذلك ينبع من إيمان مرتاض بالتصور نفسه الذي يؤمن به كوهن، ذلك التصور بأنه "ليست اللغة إلا بديلاً مقنناً للتجربة نفسها. والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فكُّ الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء" (٦٢٠).

إذ يعتمد مرتاض على مدار الفصول كلها إلى أن يفكّ شفرات القصيدة ويحلّ الرموز الدلالية المتراكمة، وهو بذلك يحيط بالشكل والمحتوى معاً.

أما دراسة مرتاض للصوت والإيقاع (٦٢١)، فتثير الاستغراب، لأنه يطرح مجموعة من المصطلحات المتداولة أثناء دراسة الإيقاع دون أن يميّز بينها ويشرح دلالاتها وأهميتها في صناعة فنّ الشعر، كالإيقاع

(٦٢٠) كوهن (١٩٨٦)، ص: ٣٣.

(٦٢١) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ١٩٠.

والصوت والوزن والبحر والقافية، بل يكتفي بتقسيمات الجاحظ الذي يتخذه إماماً له في ميدان النقد الأدبي. حيث درس الإيقاع وفق شكلين: أحدهما مرَّكَّب، وهو البحر الشعري (بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي)، والثاني مفرد، وهو الذي تصنعه المماثلة في البنى^(٦٢٢).

يرى مرتاض، إذن، أن الإيقاع ينبع من عنصرين: البحر الواحد وتوازن البنى، فإذا كان الأول قد هيمن على الشعر العربي القديم وهُمِّشَ في الشعر الحديث، فإن الثاني هو المعتمد في الشعر الحديث. لعلنا نجد ما يُوافق ذلك في التعريف الذي انتخبه جاكوبسون، وهو أن الإيقاع "خطاب يكرّر كلاً أو جزءاً، نفس الصورة الصوتية". ويقوم النظم على عناصر مصوّتة تختلف من لغة لأخرى. فأساس التكرار في الفرنسية، كما نعلم، هو التماثل المقطعي أو تساوي عدد المقاطع. وإذا نُظر إلى كل المقاطع باعتبار تماثلها فإننا سنسمي خطاباً منظوماً كل خطاب يسمح بتقسيمه -على الأقل- جزأين جزأين، يتضمن كل منهما نفس العدد من المقاطع، يُضاف إلى ذلك تكرار الأصوات الأخيرة، أو القافية، بالتزام نفس الطريقة أي اثنين اثنين على الأقل^(٦٢٣). مما يعني أن كوهن يعدُّ التكرار أساس الإيقاع، ويكون في تكرار المقاطع، والقافية، إذ يذكر القافية التي لم يُشر إليها مرتاض مكتفياً بالتوازن والتماثل في البنى. على هذا الأساس ينتقل مرتاض إلى دراسة الإيقاع في قصيدة "أشجان يمانية".

إن المتابع لهذا الفصل يتبيّن، بجلاء، مدى تأثر الناقد بالنقد القديم، وتتبعه لتلك الملحوظات التي قدّمها الجاحظ حول كيفية دراسة الإيقاع، في مقابل مروره مرور المتعجل على جهود الشكلايين الروس^(٦٢٤)، بالرغم من أن التوقف مع تلك الجهود كان يمكن أن يقدّم للقارئ فائدة كبيرة، لما ناله الإيقاع من نقاشات ودراسات ثريّة في النقد الحديث. لكن، في المجمل، نلمح تشابهاً بين ما ذكره مرتاض وما شاع في النقد الحديث دون أن ينسب تلك المبادئ والجهود إلى روادها وأصحابها.

كما نجده يعود مجدداً إلى قضية قصيدة النثر، ولا سيما أن الإيقاع مسؤول بالدرجة الأولى عن

(٦٢٢) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ١٩٨.

(٦٢٣) كوهن (١٩٨٦)، ص: ٥٢-٥٣.

(٦٢٤) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٠٢.

نفخ روح الشعر ودغدغة أذن السامع، فتنبعث فيه نشوة الطرب، وكنا نتوقع أن ينظر إلى قصيدة النثر هنا من منظور مختلف عما ورد في مستهل كتابه، لأن السبب الرئيس وراء ظهور ما عُرف بقصيدة النثر، هو تخليها عن نظام البحور الشعرية التقليدية، وتخففها من قيد القافية الواحدة، فأضحى الشاعر حرّاً يعبر بطريقته الخاصة بلا قيد يطوق قوله، ولا حدّ يحدّ فكره، لكن الناقد لم يُفلح في إضاءة هذا التغير الذي لحق القصيدة العربية الحديثة، فقد تخبّط مرتاض في تفسيراته حتى وصل إلى حد التناقض في أقواله ورؤياه، حيث أرجع ذلك التغير في مستهل الكتاب إلى انكباب العرب على إنجازات الآخر الغربي، والمبالغة في تقليده والسير على آثاره، فكان التغير بمنزلة الفرض الخارجي لا التطور الطبيعي.

أما في هذا الفصل فيدّعي سبباً آخر مغايراً، وهو تأثر الشعر العربي بالمجتمع العربي الحاضر، الذي تعرّض لانقلاب في المفاهيم وتشوه العلاقات الإنسانية وتداخل المتناقضات، "فحين تشبّه الرجال بالنساء، وتشبّهت النساء بالرجال، وتداخلت المفاهيم حتى استعصى فهمها وتخليصها من الغموض، سار الأدب أيضاً هذه السيرة في نشدانه للتطور، واشترئباه إلى التخلص من ماضيه الطويل الثقيل"^(٦٢٥). معنى ذلك أن الناقد، تارة، يدّعي أن تغيّر بنية الشعر أمر مفروض فرضاً خارجياً، وتارة يعده تأثراً بتغيرات المجتمع العربي نفسه، وأنه نابع من صلب الحاجة كي يساير التغيرات الاجتماعية والثقافية والحضارية التي مرّ بها المجتمع العربي.

لكنه في كلا التفسيرين ينطلق من منطلقات ماركسية تنسب التغيرات التي لحقت ببنية الشعر إلى بنيات خارجية مجتمعية وحضارية، متناسياً بذلك مبادئ البنوية الشكلية التي تنظر إلى النص ضمن حدوده وبنيته المستقلة عما يحيط بها.

نستطيع أن نخفّف من حمأة مرتاض على قصيدة النثر، بأن الشعر كائن ككل كائنات الكون، يصيبه التحول والتغير باستمرار، ومن غير المعقول أن تظلّ فنون القول وطرائق التعبير واحدة على مرّ العصور، فقد كان الشاعر العربي القديم يعتمد الوصف المادي المباشر، كوصف الخيل والإبل والمرأة،

مما فرض عليه ذلك أن ينظم شعره على بحر سداسي أو ثنائي التفعيلات كي يُتاح له الحيز الكافي لاستيفاء قوله، أما الشاعر الحديث فمَيَّال إلى الترميز والتلميح والإيحاء، والتفوّه بشيء والسكوت عن أشياء، تاركاً للقارئ أن يُعمل عقله ويقرأ المسكوت عنه، وهو في ذلك لا يعوز حيزاً واسعاً، فباستطاعته أن يومئ بكلمة (أي بتفعيلة) إلى ما يريد، وأن ينسج بألفاظ قليلة عالماً شعرياً كثيفاً.

إن التغير الذي لحق بالشعر العربي نابع من بنيته نفسها، ومن اختلاف العلاقة النازمة لعناصره الأخرى. وإذا تابعنا الناقد في تحليله لأشكال الإيقاع في قصيدة "أشجان يمانية"، نجد أن جُلَّ ما يهتمُّه هو ظاهرة الائتلاف الإيقاعي، أي التناغم والتوازن في الأبنية، كالإيقاع القائم على تماثل العناصر^(٦٢٦)، والإيقاع الخفيف التام (خارجياً وداخلياً)^(٦٢٧)، والإيقاع القائم على تساوي عدد المونيمات^(٦٢٨) دون اعتبار الصوت^(٦٢٩)، وغيرها من الأشكال الإيقاعية التي استعرضها.

لكننا نأخذ على مرتاض أنه أثناء دراسة الشكل الأول من الإيقاع، أي الإيقاع القائم على تماثل العناصر، قد تلاعب في ترتيب مفردات الأبيات الثلاثة:

"يخرج من رماد الأمس

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد"^(٦٣٠)

ليستعرض تراكيب عدة على سبيل الافتراض والتجريب من أجل إثبات تنوع الإيقاعات الشعرية التي تختلف باختلاف ترتيبها^(٦٣١)، متناسياً بذلك أن الإيقاع بنية صوتية ودلالية في آن، "إذ لا ينبغي، ونحن نضع النظم في المستوى الصوتي، أن نسقط في خطأ التجزئ الذي حذرنا منه، فالنظم لا يوجد، كما

(٦٢٦) يُنظَر: المرجع السابق نفسه، ص: ٢٠٥.

(٦٢٧) يُنظَر: نفسه، ص: ٢١٥.

(٦٢٨) المونيم: هو أصغر وحدة لغوية ذات معنى، أطلقه أندريه مارتينه، وهو يقابل مصطلح المورفيم في المدرسة التوزيعية على يد بلومفيلد.

(٦٢٩) يُنظَر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٢٠.

(٦٣٠) المقال (١٩٨١)، ص: ٦٩.

(٦٣١) يُنظَر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٠٩ - حتى ٢١٤.

سنرى، إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية- دلالية- وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة ، مثلاً، التي توجد في مستوى الدلالة فحسب^(٦٣٢).

مما يجعل دراسة مرتاض للإيقاع مقتصرة على مراعاة الصوت، دون النظر إلى ميزة التوافق والتوازي بين التقسيم الدلالي والنحوي والصوتي للأبيات، بالإضافة إلى أنه أشار إشارات سريعة وقليلة إلى مواطن الموسيقى الداخلية التي تُضفيها الحروف المهيمنة على القصيدة، دون أن يُشبع دراسة هذا الجانب المهم. كما أغفل النظر إلى طبيعة القوافي وعلاقتها بحركة القصيدة الدلالية والإيقاعية من ناحية، وعلاقتها بالناصر الشعرية الأخرى كالصورة والفضاء والزمن من ناحية أخرى، فـ "الحقيقة أن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تُضاف إلى غيرها. وهي، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"^(٦٣٣).

لم يتناول مرتاض القافية من هذا المنظور، بل اكتفى بربط تلك القوافي بما هو مشهور ومتواتر الاستخدام في الشعر العربي القديم^(٦٣٤)، علماً أن مثل هذه المقارنات لا تجدي نفعاً ولا ترفع من مكانة القصيدة المختارة لمجرد تشبّها بالشعر القديم، مما يُثبت مجدداً خروج مرتاض عن إطار البنوية الشكلية، وربطه النص الشعري المدروس بنصوص خارجية على سبيل التناص (Intertextuality)، ومراعاة الدراسة التعاقبية بالتوازي مع الدراسة الآنية المحايثة.

أما الفصل الأخير من الكتاب، فقد تناول فيه مرتاض مصطلح "المعجم الفني"^(٦٣٥)، وعده من مستحدثات النقد الأدبي الألسني، بالرغم من أنه معروف لدى العرب قديماً، ثم ناقض نفسه حين استعرض آراء الجاحظ، وبرهن على صحتها بشواهد من الشعر القديم. لكن السؤال الذي يلح علينا: لماذا يشرح الناقد المصطلحات النقدية الحديثة في إطار كتاب مخصّص منذ العنوان لدراسة الشعر الحديث، من منظور النقد الحديث بأمثلة من الأدب القديم؟.

(٦٣٢) كوهن (١٩٨٦)، ص: ٥٢.

(٦٣٣) نفسه، ص: ٧٤.

(٦٣٤) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٣٢.

(٦٣٥) يُنظر: نفسه، ص: ٢٤١.

لا ندري إن كان ذلك من باب حفظ الجميل للتراث القديم بجعله الأساس المتين الذي يجب أن تستند إليه كل دراسة، أم هو محاولة تحقيق التوازن والمساواة بين القديم والحديث من حيث الاهتمام والدراسة والنقد، أم هو اعتراف بغنى التراث العربي وقابليته للدراسة والتحليل من منظار النقد الأدبي الحديث، وربما ذلك كله في آن.

يعرّف الناقد، على غير عادته في الفصول السابقة، بمفهوم المعجم الفني الذي يمثل "التميز الذي يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي يتفرد بها، أو يجب أن يتفرد بها على الأقل، جدلاً، كل مبدع في أي لغة وفي أي أدب"^(٦٣٦). لا يخفى على القارئ أن الناقد هنا يدخل عتبة علم الأسلوب، لأنه يفتر المعجم الفني بمجموعة الخصائص الفنية التي يتفرد بها كل مبدع، أو مجموعة مبدعين في عصر ما أو مكان ما، أو ما يميز إبداعات مجموعة مبدعين يجمعهم أمر ما أو ظاهرة ما.

من الواضح أن مرتاض يتبنّى الأسلوبية من منظور جاكوبسون، الذي يرى "أنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"^(٦٣٧). من الغريب ألا يشير مرتاض إلى استعانتة بعلم الأسلوب وبأصحابه هنا، بالرغم من أنه يختلف عن منهجه المتبع في الفصول السابقة، ظناً منه أنهما منهج واحد، ولا سيما أن الخلط بين البنوية والأسلوبية قد شاع في النقد العربي، "فقد قامت بعض المناهج في النقد العربي تمارس الخط البنوي وتستوحي الممارسة اللغوية في بُناها الشكلية فامتزج الصوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على كثيرين"^(٦٣٨).

إن مرتاض، كغيره من النقاد العرب، جمع بين المناهج النقدية، فأخذ منها ما يشاء وما يخدم دراسته، وقد سار على ديدنه المعتاد في الفصول السابقة، من خلال توضيح مفهوم المعجم الفني بتتبع ظاهرة "المقْدَمة الطللية" عند مجموعة من الشعراء العرب القدامى، والمقارنة بين أساليبهم وطرائقهم في

(٦٣٦) المرجع السابق نفسه، ص: ٢٤٦.

(٦٣٧) المسدي (د. ت)، ص: ٣٧.

(٦٣٨) نفسه، ص: ٦.

الاستهلال والوقوف على الأطلال.

عقب ذلك انتقل إلى استخراج المعجم الفني في قصيدة "أشجان يمانية"، لكننا نكتشف بمتابعة التطبيق اختلاط مفهوم "المعجم الفني" وغموض دلالاته لدى الناقد، لأنه في بداية الفصل أطلقه على الخصائص الفنية التي يميّز بها النص الأدبي، أما في التطبيق، فقد قصّره على تحديد الحقول الدلالية التي طغت على جسد القصيدة، إذ حدّد المحاور الدلالية الآتية^(٦٣٩):

"أولاً: الموت والجرح والحزن والشقاء وما في حكم هذه المعاني.

ثانياً: الماء والبحر والمطر وما في حكم ذلك .

ثالثاً: الأصوات والصراخ والضجيج وما في حكم ذلك.

رابعاً: الشجر والنبات وما في حكمهما.

خامساً: الحب والعشق والحنان وما في حكم ذلك.

سادساً: الضوء والنور".

سابعاً: الوطنية والوطن وما في حكمهما.

إن هذه الدراسة التطبيقية بعيدة كل البعد عن الأسلوبية اللغوية، لأن "الأسلوبية علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنويّة لانتظام جهاز اللغة"^(٦٤٠).

أما تحديد المحاور الدلالية، كما فعل مرتاض، فقد كان الأجدى أن ينضوي تحت فصل "الفضاء الشعري" كما حدّته البنويّة، لأنه يختصّ بتحديد التصورات والمفاهيم التي تتحكّم ببنية القصيدة وتتسج عالمها الدلالي الخاص بها. لذا نعرّ على خطوات متناقضة تعتري دراسة مرتاض التطبيقية، مما يعكس تشكّك رؤيته النقدية بين اتجاهات متنوعة تحير القارئ بدل أن ترسيه على برّ المعرفة.

لا يهجر مرتاض علم الأسلوب كلياً، وإنما يلجأ إليه حين يفيد من تقنية الإحصاء، إذ نجده يُحصي النسبة المئوية لكل محور دلالي ويقارن بينها، ليعلم أيّ حقل دلالي هو المهمين، ثم يخرج من

(٦٣٩) مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٥٢.

(٦٤٠) المسدي (د. ت)، ص: ٥٦.

حيز التحليل المحايث والإحصائي العلمي، ليربط تلك النتائج التي توصل إليها بواقع الأمة العربية البائس والمحرز^(٦٤١)، الذي يصيب هذه القصيدة بعدوى البؤس ويُخيم عليها جو الشقاء والأسى تماشياً مع جو المجتمع المحيط.

إن هذه التأويلات الدلالية مستقاة من روح الماركسية التي تتسج أواصر وثيقة بين الأدب والمجتمع الحاضر له، وحتى مرتاض نفسه يعترف بعدم التزامه بالنقد العلمي الشكلي المجافي للتأويل والنظر خارج صندوق النص الأدبي، ويوضح رؤيته الخاصة التي ترى "النص إذن مرآة لعصره، ومجتمعه، وترجمة لهموم الأمة التي إليها ينتمي، ومنها ينبثق"^(٦٤٢).

في المجمل تدرج مرتاض في هذا الفصل من دراسة القصيدة أولاً، ثم تجاوزها إلى مستوى أعلى منها وهو النظر في قصائد الديوان عامة، إذ يحدّد المعجم الفني الطاعي على كلّ منها، وصولاً إلى إثبات غلبة محور الحزن والعذاب والبؤس على الديوان، وعلى البيئة العربية التي ينطق بلسانها ويشاركها همومها، مما يعني أنه يتدرج من بنية إلى بنية أعلى منها وأوسع، حتى يصوغ أخيراً تحليلاً نقدياً موسعاً لا يقتصر على بنية النص الشعري المدروس ومكوناته فقط، بل يقدم تحليلاً مزيجاً من النبوية والأسلوبية واللسانية والماركسية معاً.

في المجمل يمكننا القول: إن مرتاض، كغيره من النقاد العرب، لم يعتنق النبوية الشكلية اعتناقاً خالصاً، بل أفاد منها في خطوات معينة تمثلت بدراسة العناصر النبوية التي يتكوّن منها النص الشعري، كالصورة والزمن والفضاء والإيقاع، إذ فصل الحديث حول كلّ منها على حدة، وحول علاقتها ببعضها البعض، لكنه لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوز حدود النص الشعري المدروس إلى حد ربطه ومقارنته بنصوص شعرية وأدبية أخرى على سبيل التناص بين تلك النصوص من ناحية، كما تجاوزه حين نظر إليه من منظور علاقته بالأمة العربية وبما تعانیه من بؤس وشقاء وعذابات متنوعة من ناحية أخرى، مما جعل دراسة مرتاض سيفساء من المناهج النقدية، إيماناً منه أنه بذلك يحيط بعالم النص الشعري كله،

(٦٤١) يُنظر: مرتاض (١٩٨٦)، ص: ٢٦٠.

(٦٤٢) نفسه، ص: ٢٦١.

ويستنتقه خير استتطاق.

إضافة إلى ذلك نلحظ توزّع جهد مرتاض بين رفع القبة للتراث العربي الأدبي والنقدي من ناحية، وبين ضرورة الانفتاح على منجزات النقد الغربي الحديث من ناحية أخرى، مما جعل موقفه وسطاً، لا يُقبل على الحديث كل الإقبال، ولا يغفل عما خلفه لنا أجدادنا كل الغفلة. ولعلنا نقول: إنه أخلص للنقد العربي القديم وتمثله وأفاد منه، في هذا الكتاب، أكثر مما أقبل على النقد الحديث، يبدو ذلك جلياً حين بنى تنظيره على جهود الجاحظ واستشهد بأمثلة شعرية ونثرية من الأدب القديم، في مقابل إشارات عابرة وسريعة لأراء النقاد الغربيين.

هذا الموقف الرمادي انعكس سلباً على استقباله للمصطلحات النقدية الحديثة، وعلى كيفية توظيفها وتعريف القارئ العربي بها، لذا وجدنا فقراً في التعريف والشرح والتنظير للمصطلحات النقدية الحديثة، وتجاهلاً لذكر أصحاب المناهج النقدية ورؤاها، واضطراباً في الجانب التطبيقي أيضاً، ولا سيما في فصل المعجم الفني، الذي خلط فيه بين الأسلوبية والبنويية، وإن كنّا في المقابل قد استمتعنا بانسياب القراءة النقدية التي قدّمها مرتاض، وعمق تأويلاته، وطواعية القصيدة بين يديه، فجال في أعماقها برهافة شاعر لا ناقد، واعتصر منها سُلالة الدلالات.

في ختام هذا الفصل، الذي عقدناه لقراءة ثلاثة أعمال نقدية مهمة في المغرب العربي، لا بدّ أن نستخلص مجموعة من الملحوظات، هي:

١- امتاز النقاد المغاربة، بحكم إتقانهم للغات الأجنبية، بسعة اطلاعهم على المصادر النقدية بلغتها الأصلية، مما انعكس إيجاباً على امتلاكهم خلفية نظرية معرفية صحيحة، غير مشوّهة بفعل الترجمة حول الاتجاهات النقدية الحديثة، ولا سيما الشكلانية والبنويية والسيمائية.

٢- اختلف إقبال النقاد المغاربة على البنويية الشكلية، فمنهم من أقبل عليها إقبال الملتزم بها وبتعاليمها، مثل سعيد يقطين، ومنهم من جمع بينها وبين مناهج أخرى، ولا سيما الشكلانية الروسية والسيمائية السردية، مثل المرزوقي وشاكر ومرتاض، ومنهم من تبناها تبنيّاً خجولاً، كما هو الحال عند

مرتاض، الذي استأثر النقد العربي القديم باهتمامه، لأنه سبق إلى بعض تعاليمها.

٣-احتلّ التنظير أهمية كبرى لدى بعضهم، فأسهبوا في استعراض مضامين الكتب، وتوجهات النقاد الغربيين المختلفة، حتى يتسنى للقارئ استيعاب تلك النظريات، والفروقات بين آراء النقاد، مثلما وجدنا ذلك عند سعيد يقطين وسمير المرزوقي وجميل شاكر، في حين هُمّش الجانب النظري لدى عبد الملك مرتاض، الذي اقتدى بالبنوية والأسلوبية دون أن يستعرضهما بنسختهما الغربية، ودون أن ينسب المبادئ التي استند إليها إلى أصحابها، بل اكتفى باستعراض مقولات النقد العربي القديم التي تتفق، إلى حد ما، مع مقولات النقد الحديث.

٤-غلب التطبيق على التنظير في الأعمال الثلاثة التي توقّفنا عندها، مما يعكس انشغال النقاد المغاربة بقراءة الأدب العربي، قديمه وحديثه، قراءة نقدية جادة من منظور النظريات النقدية المعاصرة، كما يعكس إيمانهم بجدوى تلك النظريات وبضرورة تبنيها والاستعانة بها.

٥-لم يتبنّ النقاد المغاربة البنوية تبنياً مخلصاً، ما عدا يقطين، لأنهم جمعوا في تحليلاتهم بينها وبين مناهج نقدية أخرى، كما تجلّى ذلك عند مرتاض الذي جمع بينها وبين النقد العربي القديم ممثلاً بالجاحظ، وبين الأسلوبية واللسانيات أيضاً، وتجلّى ذلك عند المرزوقي وشاكر اللذين جمعا بينها وبين منهج بروب الشكلاني، وسيميائية غريماس السردية، ظناً منهم أنها غير جديرة بتأويل النصوص الأدبية، وأنها مجرد تحليل علمي أولي لهيكل النص، لذا فهو لا يقوى على مواجهة شيفرات النص الأدبي، ولا بد، عندئذ، من ردها بمناهج أخرى تستنطق دلالات النص وتقضح صمته و تنفض الغبار عن مكنونه.

٦-عانى النقد المغربي، في المجمل، من مشكلة فوضى المصطلحات في الأعمال التي تناولناها، فواجهتنا ظاهرة استخدام المصطلحات قليلة الشيوع، والتعبير عن المفهوم الواحد بأكثر من مصطلح، ورأينا أيضاً تداخل المصطلحات واشتباهاها عليهم، مما يُوقع القارئ في حيرة من أمره إزاء المقصود بالمصطلح المستخدم.

٧-بالرغم من أن معظم النقاد المغاربة لم يعتمدوا البنوية وحدها، إلا أنهم أفادوا أحسن الإفادة من

مبادئها وتعاليمها في استكشاف بنية النص الأدبي، والوصول إلى معرفة أسرار صناعته الفنية التي تميّزه عما سواه، مثلما نجد ذلك عند يقطين، الذي أنجز عملاً نقدياً ثرياً بالتحليلات التي قدّمها، وبالنتائج التي توصّل إليها، ومرونة في تطبيق المنهج النقدي بما يلائم خصوصية النصوص المدروسة، إلى درجة يستحوذ فيها على لبّ القارئ.

٨- تتوّعت اختيارات النقاد المغاربة للنصوص الأدبية التي حلّوها بنوياً، فتناولوا الرواية، والحكاية الشعبية، والمسرحية، والقصة، والشعر، وتوزّعت اختياراتهم بين الأدب القديم والحديث على حد سواء، مما يُثبت جدوى البنيوية وقابليتها لتحليل مختلف الأجناس الأدبية، وصلاحياتها كمنهج نقدي.

٩- لعل القاسم المشترك بين هؤلاء النقاد، أنهم قدّموا تأويلات دلالية للنصوص الأدبية التي درسوها، من خلال ربط تلك النصوص بالمجتمع العربي. إذ نلمح ذلك عند يقطين الذي ربط النصوص بهزيمة حزيران وتأثيرها السلبي على المجتمع العربي، وعند مرتاض الذي ربط قصيدة أشجان يمانية بواقع الأمة العربية المأساوي، وعند المرزوقي وشاكر اللذين قدّما تأويلات دينية واجتماعية وإنسانية لمعظم النصوص التي حلّوها.

الخاتمة:

تمحور البحث حول البنوية الشكلية التي مثلت منهجاً نقدياً غربياً استقطب النقاد العرب، وحظي باهتمامهم، حتى أقبلوا عليه ترجمة وتنظيراً وتطبيقاً، لذا حاولنا قدر المستطاع أن نقدّم جزءاً تنظيرياً يسلط الضوء على نشأة البنوية والأصول المعرفية، التي أسهمت في نشأتها ومهدت لظهورها، وتجلياتها في العلوم المختلفة، التي تبنت منهجها وأشاعته في مختلف الميادين. بالإضافة إلى التعريف المفصل بالأساس النظري، الذي اقترحته البنوية الشكلية في مجال النقد الأدبي من أجل تحليل الأعمال الأدبية السردية والشعرية.

أما الجزء الثاني من هذا البحث فقد تضمن قراءات نقدية لتسعة من المؤلفات النقدية العربية التي نظرت للبنوية الشكلية وطبقتها في تحليل الأدب العربي والأجنبي على أمل رسم صورة شفافة للنقد البنوي العربي، وقد استخلصنا بعد إنجاز هذه القراءات جملة من الملحوظات يمكن أن نذكرها على النحو الآتي:

١- حظيت البنوية الشكلية باهتمام النقاد العرب، وشغلت حيزاً كبيراً من مؤلفاتهم سواء في المشرق

أم في المغرب، فكانت تلك المؤلفات التي توقّنا لقراءتها عينات محددة وقليلة قياساً إلى الكثرة

الكثيرة من المؤلفات التي تزدهم في المكتبة النقدية العربية.

٢- غلبت المؤلفات البنوية التطبيقية وتلك التي تجمع بين التطبيق والتنظير على تلك النظرية،

نتيجة هاجس النقاد العرب بتقديم دراسات تطبيقية تخدم الأدب العربي وتضيء خفاياه وتحاوره

بأدوات نقدية أقرب ما تكون إلى العلمية والموضوعية والحدّثة.

٣- كان لمصر فضل كبير في تقديم مؤلفات تنظيرية للبنوية، نتيجة دور مصر الريادي في

الانفتاح على الثقافة الغربية واستقبال منجزاتها ومناهجها ونقلها إلى القارئ العربي.

٤- حظي التنظير باهتمام النقاد المغاربة إلى جانب التطبيق في مؤلفاتهم النقدية، أكثر من النقاد

المشاركة الذين انصبّ جلّ اهتمامهم على الجانب التطبيقي، وربما يعود ذلك إلى إتقان المغاربة

للغة الفرنسية التي مكّنتهم من الاطلاع المباشر على مصادر البنوية وفهمها الفهم الصحيح،

فكانت تنظيراتهم أكثر شمولاً وعمقاً ومواكبة لتطورات المناهج الغربية.

٥- لم تُسجل البنوية حضوراً عاماً في الميادين والمجالات المعرفية المختلفة في الوطن العربي، مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، فما سجلت حضوراً إلا في مجال النقد الأدبي. وبناء عليه لم تمثل مناخاً فكرياً عربياً، ولم يكن لها تأثير سياسي أو اجتماعي عام، مثلما كانت حالها في فرنسا.

٦- من اللافت للنظر أن معظم المؤلفات التنظيرية قد أحاطت بمختلف اتجاهات البنوية، وقليلة جداً تلك المؤلفات التي اقتصرت على البنوية الشكلية، مما يعكس هاجس النقاد العرب بأن يعرفوا بالبنوية عامة أكثر من اهتمامهم بالتخصص في مجال محدد.

٧- عانت المؤلفات البنوية العربية من فوضى في إطلاق المصطلحات البنوية سواء في مشرق الوطن العربي أم في مغربه، إذ لم يتفق النقاد على تسميات موحدة، بل تفرّد كل ناقد بمصطلحات خاصة به تعكس وجهة نظره ورأيه الشخصي دون مراعاة الحيرة التي ستصيب القارئ العربي، ودون مراعاة ما هو شائع ودارج في الساحة النقدية العربية.

٨- تنوّعت مواقف النقاد العرب من البنوية الشكلية، فمنهم من أعجب بها وتحمّس لها، ومنهم من وقف موقفاً معتدلاً في تبنيها مع التدليل على نقاط ضعفها وقصورها، ومنهم من عرّف بها كمرحلة مبدئية يجب أن تُستتبع بقراءة نقدية تأويلية تحفل بالمعاني والدلالات وليس فقط بالبنية الداخلية للنص الأدبي.

٩- على الرغم من اختلاف مواقف النقاد العرب، إلا أنه هناك شبه إجماع على قصور البنوية الشكلية، وعدم كفايتها كمنهج نقدي لفهم النص الأدبي وتحليله والإحاطة بمختلف جوانبه وأبعاده. لذا أكدوا ضرورة الجمع بينها وبين النقد النفسي والاجتماعي. وهناك من اقترح بديلاً عنها البنوية التوليدية التي تجمع بين التحليل الداخلي والخارجي للنص وترتبط بنية النص ببنية المجتمع الذي يمثله، أو السيميائية السردية التي تجاوزت عثرات البنوية الشكلية وقطعت

أشواطاً مهمة في تحليل النص الأدبي ولا سيما السردى.

١٠- سعى معظم النقاد الذين توقّفنا عندهم إلى ربط البنويّة الشكليّة الحديثة بجهود النقاد

العرب القدماء أمثال الجاحظ والجرجاني، في محاولة إلى إثبات أسبقية العرب إلى هذه المبادئ

والمنطلقات التي طرحتها البنويّة من ناحية، وإثبات مشاركة العرب في الحضارة الإنسانية

وتقدمها من ناحية أخرى، وربما تسويغ استعارتهم لهذا المنهج الغربي من ناحية ثالثة.

١١- غلبت على المؤلّفات النقدية التي قرأناها سمة الحيرة إزاء تحديد ماهية البنويّة، فقد

تنوّعت أوصافها بين منهج علمي، وطريقة في التفكير، ونظرية، وفلسفة، وتيار نقدي، وقضية،

وغير ذلك من الأوصاف التي تعكس إشكالية البنويّة، ولا سيما أن روّادها وأعلامها أنفسهم في

بلاد المنشأ قد احتاروا إزاء هويتها وصفتها العلمية الدقيقة، فلا غرابة إن وجدنا مثل تلك الحيرة

لدى النقاد العرب.

١٢- في المجمل قدّم النقاد العرب تنظيراً شاملاً حول نشأة البنويّة وروّادها وسماتها وعيوبها

وشهرتها، كما أحاطوا بالمنظومة النظرية والإجراءات التطبيقية التي جاءت بها البنويّة، مما

يسمح للقارئ العربي بفهمها وتبنيها والإفادة منها.

١٣- أما فيما يخصّ التطبيق، فقد اختلف النقاد في درجة التزامهم بتتبع خطوات المنهج

البنوي، فهناك من التزم بها خير التزام من قبيل الوفاء للمنهج على حساب النص الأدبي،

وهناك من طبّق بعض الخطوات وأغفل أخرى حسب وجهة نظره الخاصة، وهناك من جمع بين

المنهج البنوي ومناهج نقدية أخرى من أجل تقديم قراءة نقدية مكثّفة للنص الأدبي. ما يعني أن

النقد البنوي العربي يختلف بدرجات متفاوتة عن النقد البنوي الغربي، نتيجة مراعاة الناقد العربي

لخصوصية النص الأدبي تارة، وخصوصية البيئة العربية تارة أخرى، واحتكامه إلى رؤيته النقدية

الخاصة التي تغربل المنهج المتبنّى فتأخذ منه أشياء وتتجاهل أشياء تارة ثالثة، مما يجيز لنا أن

نحكم بتفاعل النقد العربي مع المناهج الغربية وابتعاده عن مجرد النقل الحرفي.

١٤- تتوّعت اختيارات النقاد ما بين النصوص السردية مثل: حكايات الأطفال، والحكايات

الخرافية والشعبية، والروايات، والقصص، والمسرحيات، والمقامات، والسير، والنصوص الشعرية

القديم والحديثة، العربية والأجنبية، محاولين من وراء هذا التنوع اختبار إمكانيات المنهج

البنوي، وإقناع القارئ العربي بصلاحيته لمختلف النصوص.

١٥- لعلّ القاسم الأهم المشترك بين النقاد العرب أنهم لم يكتفوا بتقديم تحليلات شكلية لبنية

النص الأدبي فحسب، بل بنوا على تلك التحليلات نقداً تأويلياً يكشف دلالات النص، ويربطه

بالمجتمع العربي الحاضر له، وبالثقافة التي يعبر عنها، فلم يستطيعوا الفكّك من أسر البحث

عن المعنى، وأثبتوا أنهم لا يقيمون وزناً لأي منهج نقدي لا يمكّنهم من استنتاج النص الأدبي

وفك شيفراته الدلالية.

هذه زبدة النتائج التي توصّل إليها البحث عبر القراءات النقدية التي قدّمها، والتي حاول من

خلالها أن يُثبت حضور البنيوية الشكلية في النقد العربي المعاصر، على الرغم من إدراك النقاد

العرب لانطفاء جذوة البنيوية في بلادها، وما يعتريها من نقاط ضعف وثغرات، إلا أنهم فضّلوا

التعريف بها والإفادة من منهجها العلمي والموضوعي الذي يحفظ حق النص الأدبي واستقلاليته.

قائمة المصادر والمراجع العربية:

- ١- إبراهيم، زكريا. (١٩٩٠). مشكلة البنية أو أضواء على النبوية. القاهرة: مصر. مكتبة مصر. ص: ٢٣٨.
- ٢- إبراهيم، عبدالله. (١٩٩٠). المتخيل السردى (مقاربات نقدية في الرؤى والتناص والدلالة). بيروت: لبنان. الدار البيضاء: المغرب. المركز الثقافي العربي. ص: ١٨٤.
- ٣- إبراهيم، عبدالله. (١٩٩٢). السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط: ١. بيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ٢٤٨.
- ٤- إبراهيم، عبدالله. (٢٠٠٢). النثر العربي القديم- بحث في البنية السردية. ط: ١. الدوحة: قطر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث - قسم الدراسات والبحوث. ص: ٣٠٤.
- ٥- إبراهيم، عبدالله. (٢٠١٣). السردية العربية الحديثة- الأبنية السردية والدلالية. ط: ١. بيروت: لبنان. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. وعمّان: الأردن. دار الفارس للنشر والتوزيع. ص: ٣٥٢.
- ٦- ابن فارس. (٢٠٠٢). معجم مقاييس اللغة. تحقيق وضبط: عبد السلام هارون. دمشق: سورية. اتحاد الكتاب العرب. خمسة أجزاء.
- ٧- أبو ديب، كمال. (١٩٧٩). جدلية الخفاء والتجلي- دراسات نبوية في الشعر. ط: ١. بيروت: لبنان. دار العلم للملايين. ص: ٣١٢.
- ٨- أبو زيد، أحمد. (١٩٩٥). المدخل إلى البنائية. القاهرة: مصر. المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية. ص: ٣٤٩.
- ٩- بنكراد، سعيد. (٢٠٠١). السميائيات السردية -مدخل نظري. الدار البيضاء: المغرب. مطبعة النجاح الجديدة، ومنشورات الزمن. ص: ١٥٣.
- ١٠- بوعزة، محمد. (٢٠١٠). تحليل النص السردى- تقنيات ومفاهيم. ط: ١. الرباط:

المغرب. دار الأمان. والجزائر: الجزائر. منشورات الاختلاف. وبيروت: لبنان. الدار العربية للعلوم ناشرون. ص: ١٢٨.

١١- بوضياف، أحمد أمين. (٢٠٠٦-٢٠٠٧). إستراتيجية البناء العالمي وديناميكيته في

الخطاب الروائي "مدينة الرياح" لموسى ولد بنو: نموذجاً. درجة الماجستير. شعبة الأدب

المغاربي الحديث. قسم اللغة العربية وآدابها. كلية الآداب واللغات. جامعة بن يوسف بن خدة.

الجزائر. ص: ١٣١.

١٢- بوقرة، نعمان. (د. ت). المدارس اللسانية المعاصرة. القاهرة: مصر. مكتبة الآداب.

ص: ٢٠٧.

١٣- حمودة، عبد العزيز. (١٩٩٨)، المرايا المحدبة - من البنية إلى التفكير. عدد:

٢٣٢. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة. ص: ٣٥٥.

١٤- الرويلي، ميجان. والبازعي، سعد. (٢٠٠٢). دليل الناقد الأدبي. ط: ٣. الدار

البيضاء: المغرب. وبيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ٤٦٣.

١٥- زكريا، ميشال. (١٩٨٦). الأسنوية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية-

(النظرية الأسنوية). ط: ٢. بيروت: لبنان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ص:

١٨٠.

١٦- السواح، فراس. (٢٠٠١). الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات

المشرقية. ط: ٢. دمشق: سورية. دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة. ص: ٣٠٤.

١٧- شنوقة، السعيد. (٢٠٠٨). مدخل إلى المدارس اللسانية. القاهرة: مصر. المكتبة

الأزهرية للتراث، والجزيرة للنشر والتوزيع. ص: ١٣٦.

١٨- صدار، نور الدين. (٢٠١٨). البنوية التوليدية في المقاربات النقدية العربية

المعاصرة. ط: ١. عمان: الأردن. عالم الكتب الحديث. ص: ٤٢٨.

- ١٩- ضيف، شوقي. (١٩٧٣). المقامة. ط: ٣. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ١٠٢.
- ٢٠- عباس، إحسان. (١٩٩٦)، فن السيرة، ط: ١. بيروت: لبنان. دار صادر، عمان: الأردن. دار الشروق. ص: ١٥٧.
- ٢١- عزام، محمد. (١٩٩٦). فضاء النص الروائي - مقارنة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان. ط: ١. اللاذقية: سورية. دار الحوار للنشر والتوزيع. ص: ٢٠٨.
- ٢٢- عصفور، جابر. (١٩٩٨). نظريات معاصرة، القاهرة: مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ٣٥١.
- ٢٣- العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبد القادر. (٢٠١٧). الديوان في الأدب والنقد. المملكة المتحدة. مؤسسة هنداي سي أي سي. ص: ١٧٥.
- ٢٤- عياد، شكري. (١٩٨١، كانون الثاني). موقف من البنوية. فصول مجلة النقد الأدبي. مج: ١. عدد: ٢. ص- ص: ١٨٨-١٩٩. القاهرة: مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢٥- العيد، يمنى. (١٩٩٩). تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. ط: ٢. بيروت: لبنان. دار الفارابي. ص: ٣٣٤.
- ٢٦- الغلامي، عبدالله. (١٩٩٨). الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشرحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر. ط: ٤. القاهرة: مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ٣٩٠.
- ٢٧- غلفان، مصطفى. (٢٠١٠). في اللسانيات العامة - تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، بيروت: لبنان. دار الكتاب الجديد المتحدة. ص: ٢٨٨.
- ٢٨- فضل، صلاح. (١٩٩٨ - أ). علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته. القاهرة: مصر. دار الشروق. ص: ٣٦٦.
- ٢٩- فضل، صلاح. (١٩٩٨ - ب). نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط: ١. القاهرة: مصر. دار الشروق. ص: ٣٣٩.

- ٣٠- حميداني، حميد. (١٩٩١). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط: ١. الدار البيضاء: المغرب. وبيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ص: ١٦٠.
- ٣١- مجمع اللغة العربية. (١٩٩٣). المعجم الوسيط. ط: ٣. القاهرة: مصر. ص: ١١١١.
- ٣٢- مجموعة من الباحثين بإشراف الشيخ علوي بن عبد القادر السقاف. موسوعة الفرق المنتسبة للإسلام. موقع الدرر السنية. تم تحميله في ربيع الأول، ١٤٣٣ هـ. <http://www.dorar.net>. ص: ٦٢٤١.
- ٣٣- مرتاض، عبد الملك. (١٩٨٦). بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية. ط: ١. بيروت: لبنان. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. ص: ٢٨٧.
- ٣٤- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨). في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد. عدد: ٢٤٠. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة. ص: ٢٨٩.
- ٣٥- المرزوقي، سمير. وشاكر، جميل. (١٩٨٥). مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً. بغداد: العراق. دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية. ص: ٢٣٨.
- ٣٦- المسدي، عبد السلام. (د. ت). الأسلوبية والأسلوب. ط: ٣. طرابلس: ليبيا. تونس: تونس. الدار العربية للكتاب. ص: ٢٧٧.
- ٣٧- المسدي، عبد السلام. (١٩٨٦). اللسانيات وأسسها المعرفية. ط: ١. تونس: تونس. الدار التونسية للنشر. الجزائر: الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب. ص: ١٧٩.
- ٣٨- المسدي، عبد السلام. (١٩٩١). قضية البنيوية - دراسة ونماذج. ط: ١. تونس: تونس. تونس. المطبعة العربية - دار أمية. ص: ٢٤٥.
- ٣٩- المقالح، عبد العزيز. (١٩٨١). ديوان الخروج من دوائر الساعة السلیمانية. بيروت: لبنان. دار العودة. ص: ١٢٣.

٤٠- نحلة، محمود أحمد. (٢٠٠١). علم اللغة النظامي -مدخل إلى النظرية اللغوية عند

هاليداي. ط: ٢. ملتقى الفكر. ص: ١٧٥.

٤١- يقطين، سعيد. (١٩٩٧). تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين). ط: ٣.

بيروت: لبنان. والدار البيضاء: المغرب. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ص:

٣٩١.

٤٢- يقطين، سعيد. (٢٠٠١). انفتاح النص الروائي - النص والسياق. ط: ٢. بيروت:

لبنان. والدار البيضاء: المغرب. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ص: ١٥٨.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية والمترجمة:

١-Genette, G. (١٩٩٧). Paratexts Thresholds of interpretation. Translated by

Janee Lewin. Cambridge University Press. P: ٤٢٧.

٢- آدم، ج، م. (٢٠١٥). السرد. ترجمة وتقديم: أحمد الوديني. بيروت: لبنان. دار الكتاب الجديد المتحدة. ص: ١٤٨.

٣- إفيش، م. (٢٠٠٠). اتجاهات البحث اللساني. ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، ووفاء كامل فايد. ط: ٢. القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة. ص: ٤٩٣.

٤- أوزياس، ج، م. وآخرون. (١٩٧٢). البنوية. ترجمة: ميخائيل مخول. دمشق: سورية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. ص: ٣٩٨.

٥- إينباوم، ب. (١٩٨٢-أ). نظرية "المنهج الشكلي". نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص- ص: ٣٠-٧٢. لبنان. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ومؤسسة الأبحاث العربية.

٦- إينباوم، ب. (١٩٨٢-ب). حول نظرية النشر. نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص- ص: ١٠٧-١٢١. لبنان. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ومؤسسة الأبحاث العربية.

٧- إيرليخ، ف. (٢٠٠٠). الشكلانية الروسية. ترجمة: الولي محمد. الدار البيضاء: المغرب. المركز الثقافي العربي. ص: ١٨٢.

٨- إيغلتن، ت. (١٩٩٥). نظرية الأدب. ترجمة: ثائر ديب. دمشق: سورية. منشورات وزارة الثقافة. ص: ٣٥٩.

٩- باختين، م. (١٩٨٦). الماركسية وفلسفة اللغة. ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد. الدار البيضاء، المغرب. دار توفيق للنشر. ص: ٢٢٨.

١٠- بارت، ر. (١٩٩٩). هسهسة اللغة. ترجمة: منذر عياشي. سورية. مركز الإنماء الحضاري. ص: ٥١٢.

١١- بارت، ر، وجينيت، ج. (٢٠٠١). من البنية إلى الشعرية. ترجمة: غسان السيد. دمشق: سورية. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. ص: ١٣٣.

١٢- بارت، ر. (٢٠٠٩). التحليل النصي- تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي. دمشق: سورية. دار التكوين. والرباط: المغرب. منشورات الزمن. ص: ١٣٧.

١٣- برنس، ج. (٢٠٠٣). قاموس السرديات. ترجمة: السيد إمام. القاهرة: مصر. ميريت للنشر والمعلومات. ص: ٢١٢.

١٤- بريتون، س. (٢٠٠٦). النظريات البنيوية وما بعد البنيوية والتحليلية النفسية والماركسية. تحرير: رمان سلدن. من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح. ص- ص: ٣١٩-٣٩٣. القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للثقافة.

١٥- بوي، م. (١٩٩٦). جاك لاكان. تحرير: جون ستروك. البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى يريدا. ترجمة: محمد عصفور. عدد: ٢٠٦. ص- ص: ١٣٧-١٧٨. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة.

١٦- بياجيه، ج. (١٩٨٥). البنيوية. ترجمة: عارف منيمنة، وبشير أوبري. ط: ٤. بيروت: لبنان. و باريس: فرنسا. منشورات عويدات. ص: ١١٩.

١٧- پروپ، ف. (١٩٩٦). مورفولوجيا القصة. ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو. دمشق: سورية. شارع للدراسات والنشر والتوزيع. ص: ٢٩٢.

١٨- تشاندلر، د. (٢٠٠٨). أسس السيميائية. ترجمة: طلال وهبة. بيروت: لبنان. المنظمة العربية للترجمة. ص: ٥١١.

١٩- تودوروف، ت. (١٩٩٢). مقولات السرد الأدبي. ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا. طرائق تحليل

السرد الأدبي- دراسات. ص- ص: ٣٩- ٧٠. الرباط: المغرب. منشورات اتحاد كتاب المغرب.

٢٠- توماشفسكي، ب. (١٩٨٢). نظرية الأغراض. نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين

الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص- ص: ١٧٥- ٢٢١. لبنان. الشركة المغربية للناشرين المتحدّين. ومؤسسة الأبحاث العربية.

٢١- تينيانوف، ي. (١٩٨٢). مفهوم البناء. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلايين الروس.

ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص- ص: ٧٥- ٨٠. لبنان. الشركة المغربية للناشرين المتحدّين. ومؤسسة الأبحاث العربية.

٢٢- جاكوبسون، ر. (١٩٨٢). القيمة المهيمنة. نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس.

ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص- ص: ٨١- ٨٨. لبنان. الشركة المغربية للناشرين المتحدّين. ومؤسسة الأبحاث العربية.

٢٣- جاكوبسون، ر. وتينيانوف، ي. (١٩٨٢). مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية. نظرية المنهج

الشكلي - نصوص الشكلايين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص- ص: ١٠١- ١٠٤. لبنان. الشركة المغربية للناشرين المتحدّين. ومؤسسة الأبحاث العربية.

٢٤- جاكوبسون، ر. وستراوس، ك، ل. (٢٠٠٦، نيسان)، القطط لشارل بودليير. مجلة علامات. ترجمة:

عبد الغني أبو العزم. عدد: ٢٦. ص- ص: ٩٤- ١١٤. مكناس: المغرب. (د. ن).

٢٥- جانكوفتش، م. (٢٠١٦). نقاد الجنوب الجدد. تحرير: لويس ميناند ووالتون بيتر ولورنس ريني،

موسوعة كميريدج في النقد الأدبي- الحداثّة والنقد الجديد. ترجمة: فاطمة قنديل، وطارق النعمان، وهالة

كمال، مج: ٧. عدد: ٢١٩١. ص- ص: ٣٨٩- ٤٢٢. القاهرة: مصر. المركز القومي للترجمة.

٢٦- جنيت، ج. (١٩٩٧). خطاب الحكاية - بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل

الأزدي، وعمر حلي. ط: ٢. القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للثقافة. ص: ٤٩٩.

٢٧- جوف، ف. (٢٠٠٤). الأدب عند رولان بارت. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. اللاذقية: سورية. دار الحوار للنشر والتوزيع. ص: ١٧٤.

٢٨- جومسكي، ن. (١٩٨٧). البنى النحوية. ترجمة: يؤيل يوسف عزيز. بغداد: العراق. دار الشؤون الثقافية العامة. ص: ١٦٢.

٢٩- جينيت، جيار. (١٩٨٩). المنظور. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة: ناجي مصطفى. ص- ص: ٥٥- ٧٧. الدار البيضاء: المغرب. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

٣٠- دوليزل، ل. (٢٠٠٦). بنوية مدرسة براغ- البنيوية صعودها وتأثيرها وآثارها. تحرير: رمان سلدن. ترجمة: حسام نايل. من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. ص- ص: ٥٩- ٩٣. القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للثقافة.

٣١- دي سوسير، ف. (١٩٨٥). دروس في الألسنية العامة. تعريب: صالح الفرماي، ومحمد الشاوش، ومحمد عجينة. ليبيا. وتونس. الدار العربية للكتاب. ص: ٤٠٦.

٣٢- سامسون، ج. (١٩٩٥). مدارس اللسانيات -التسابق والتطور. ترجمة: محمد زياد كبة، الرياض: السعودية. جامعة الملك سعود- النشر والمطابع. ص: ٢٧٧.

٣٣- ستروس، ك، ل. (١٩٧٧). الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة: مصطفى صالح، ج: ١. دمشق: سورية. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. ص: ٤٦٦.

٣٤- ستروس، ك، ل. (١٩٨٣). الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة: مصطفى صالح. ج: ٢. دمشق: سورية. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. توزيع دار الحوار. ص: ٥١٨.

٣٥- ستروك، ج. (١٩٩٦). البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة: محمد عصفور. عدد: ٢٠٦. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة. ص: ٢٠٩.

٣٦- سلدن، ر. (١٩٩٨). النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور. القاهرة: مصر. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ص: ٢١٩.

٣٧- شتاينر، ب. (٢٠٠٦). المدرسة الشكلانية الروسية. ترجمة: خيري دومة. تحرير: رمان سلدن. من

الشكلانية إلى ما بعد البنوية. مراجعة وإشراف: ماري تيز عبد المسيح. ص- ص: ٣١- ٥٨. القاهرة:

مصر. المجلس الأعلى للثقافة.

٣٨- طودوروف، ت. (١٩٩٠). الشعرية- مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى

العربية والإنجليزية. ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. ط: ٢. الدار البيضاء: المغرب. دار

توبقال للنشر. ص: ٩٥.

٣٩- غارودي، ر. (١٩٧٩). البنوية فلسفة موت الإنسان. ترجمة: جورج طرابيشي. بيروت: لبنان.

دار الطليعة للطباعة والنشر. ص: ١١٨.

٤٠- غريماس، أ، ج. (١٩٩٢). السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع). ترجمة: سعيد بركراد..

طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات. ص- ص: ١٨٣- ٢٠١. الرباط: المغرب. منشورات اتحاد كتاب

المغرب.

٤١- غولدمان، ل. باسكاوي، ي. لينهارت، ج. دوبوا، ج. دوفينو، ج. هيندلس، ر. (١٩٨٦). البنوية

التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة: محمد سبيلا. ط: ٢. بيروت: لبنان. مؤسسة الأبحاث العربية. ص: ١٦٨.

٤٢- فونتاني، ج. (٢٠١٩). البنيات الأولية في السيميائية. مجلة الآداب العالمية. ترجمة: غسان

السيد. عدد: ١٧٩. ص- ص: ٤٩- ٧٥. دمشق: سورية. اتحاد الكتاب العرب.

٤٣- كالر، ج. (٢٠٠٤). النظرية الأدبية. ترجمة: رشاد عبد القادر. دمشق: سورية. منشورات وزارة

الثقافة. ص: ١٨١.

٤٤- كريزويل، إ. (١٩٩٣). عصر البنوية. ترجمة: جابر عصفور. الكويت. دار سعاد الصباح. ص:

٤١٨.

٤٥- كلارك، س. (٢٠١٥). أسس البنوية -نقد ليفي شتراوس والحركة البنوية. ترجمة: سعيد

العلمي، وإبراهيم فتحي. (عدد: ٢٨٣٧). القاهرة: مصر. المركز القومي للترجمة. دار بدائل. ص: ٢٤٠.

٤٦- كويلي، ب، وجانز، ل. (٢٠٠٥). علم العلامات. ترجمة: جمال الجزيري. القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للثقافة. ص: ١٨٠.

٤٧- كورتيس، ج. (٢٠٠٧). مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة: جمال حضري. بيروت: لبنان. الدار العربية للعلوم ناشرون. والجزائر: الجزائر. منشورات الاختلاف. ص: ٢٢٤.

٤٨- كوهن، ج. (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري. الدار البيضاء: المغرب. دار توبقال للنشر. ص: ٢٢٠.

٤٩- لالاند، أ. (٢٠٠١). موسوعة لالاند الفلسفية. تعريب: خليل أحمد خليل. ط: ٢. بيروت: لبنان. وباريس: فرنسا. منشورات عويدات. ص: ١٦٧٧.

٥٠- مانفريد، ي. (٢٠١١). علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد. ترجمة: أماني أبو رحمة. دمشق: سورية. دار نينوى. ص: ١٥٨.

٥١- هيلم، ل. (٢٠٢٠). الشخصية في الرواية. ترجمة: غسان بديع السيد. دمشق: سورية. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. ص: ٢١٥.

٥٢- وايت، ه. (١٩٩٦). ميشيل فوكو. تحرير: جون ستروك. البنويّة وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة: محمد عصفور. عدد: ٢٠٦. ص- ص: ٩٧- ١٣٥. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة.

٥٣- ياكوبسون، ر. (١٩٨٨). قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون. الدار البيضاء: المغرب. دار توبقال للنشر. ص: ١١٦.

٥٤- ياكوبسون، ر. (١٩٩٤). ست محاضرات في الصوت والمعنى. ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح. بيروت: لبنان. والدار البيضاء: المغرب. المركز الثقافي العربي. ص: ١٦٧.

٥٥- ياكوبسون، ر. (٢٠٠٢). الاتجاهات الأساسية في علم اللغة. ترجمة: علي حاكم صالح، وحسن ناظم. الدار البيضاء: المغرب. وبيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ١٤٤.

٥٦- هولب، ر. (٢٠٠٦). نظرية التلقي-مدرسة كونستانس. ترجمة: محمد بريري. تحرير: رامن سلدن.

من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح. ص- ص: ٤٧٧ - ٥١١.

القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للثقافة.

Summary:

The subject of this thesis revolves around formal structuralism in its Western origins, and how to receive contemporary Arab criticism of it in terms of theory and application in both The Arab East and the Arab West. Therefore, we divided the thesis into an introductory part, and two main parts, the first of which is related to the theorizing of structuralism in its Western version in terms of its origin, the cognitive assets that paved the way for it, and its manifestations in the various human sciences, in addition to a detailed theoretical guide to formal structuralism in literary criticism as suggested by its founders and flags. As for the second applied part, it falls under the section on criticism of criticism, as it is divided into three chapters that provide a critical reading of Arab critical literature that theorized and applied to structuralism in order to draw a transparent picture of the reality of Arab formal structural criticism. These chapters can be reviewed as follows:

The first chapter is concerned with reading three Arab critical books that theorize on structuralism, which are: "The Theory of Structuralism in Literary Criticism" by Salah Fadl, "The Problem of Structure or Lights on Structuralism" by Zakaria Ibrahim, and "The Case for Structuralism - Study and Models" by Abd al-Salam al-Masadi.

While the second chapter is concerned with reading three critical books that applied formal structuralism in the Arab East, they are:

The Dialectic of Invisibility and Transfiguration - A "

Structural Study in Poetry" by Kamal Abu Deeb, "Narrative Techniques in the Light of the Structural Method" by Youmna Al-Eid, and "Old Arabic Prose - A Research on Narrative Structure" by Abdullah Ibrahim. The third chapter presents a critical reading of three critical works that applied formal structuralism in the Arab West, they are

Analysis of the Narrative Discourse: Time - Narration " - Focusing" by Saeed Yaqtin, "An Introduction to Story Theory, Analysis and Application" by Samir Al-Marzouki and Jamil Shaker, and "The Structure of Poetic Discourse - An Anatomical Study of the poem Ashjan Yamaniya" by Abdul Malik Murtad.

This critical reading, which stopped at nine critics from the East and West of the Arab world, sought to identify the features of Arab formal structural criticism, monitor its spread, how to receive and apply it, and test its feasibility and success in reading Arabic literary texts.



Syrian Arab Republic
Damascus University
Faculty of Arts and Human Sciences
Department of Arabic language

Formal Structuralism Between Theorizing and Receiving in Contemporary Arab Criticism

**A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of (Ph.D) in Criticism and
Rhetoric**

By:
Layal Abo Alez

Supervisor:
DR. Ghassan Al-Sayed

2021