تحليل الخطاب الأدبي
على ضوء المناهج النقدية الحداثية

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: E-mail :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

❑❑

محمد عزَّام

تحليل الخطاب الأدبي

على ضوء المناهج النقدية الحداثية

دراسة في نقد النقد

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق – ٢٠٠٣

الإهداء

إلى زوجتي
التي صبرت على انشغالي عنها بشغلي النقدي.
إلى أبنائي:
رهف، ومجد، وأيمن، وأحمد، الذين جنّبتهم قدَرَ الأدب.

مُحَمَّد

**

مقدمة

تعددت المناهج النقدية الحديثة في هذه الأيام، وتبعاً لذلك فقد تعددت أساليب (تحليل الخطاب الأدبي) بتعدد هذه المناهج التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها.

وإذا كانت (البنيوية) قد انطلقت في النصف الثاني من القرن العشرين فملأت الدنيا وشغلت الناس، فإنها بدأت بالتراجع منذ إضرابات الطلاب الراديكالية في فرنسا عام ١٩٦٨، مما جعل البنيويين يعيدون النظر في مواقفهم ومنهجهم الذي خرجت من رحمه مناهج نقدية عديدة كالأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، بالإضافة إلى الألسنية، التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعاً.

و(الإشكال) الذي أوقعتنا البنيوية فيه هو أنها اندلعت علينا دفعة واحدة مع المناهج النقدية الحداثية الأخرى التي استقلت عنها فيما بعد. وقد أشاعت هذه (التعددية) الاضطراب المنهجي، أثناء تلقينا لهذه المناهج التي جوبهت بالعداء منذ وصولها، لأنها زعزعت الثوابت النقدية المطمئنة التي كنا نستند إليها، مما أصاب الكثيرين منا بعسر هضم مفاهيمها ومصطلحاتها.

بيد أن كثيراً من نقادنا آمن فيما بعد، بالبنيوية، وبغيرها من المذاهب النقدية الحداثية الوافدة، فاعتمدها في عمله النقدي، في تحليل النصوص الشعرية والسردية. ولكن قليلاً منهم مَنْ أخلص لها تماماً، ولعل السبب في ذلك هو عدم استيعاب مبادئها ومصطلحاتها، واختلاطها بغيرها من المناهج النقدية، وعدم

اكتمال هذا المنهج، لأنه يُبنى في كل يوم باجتهادات متبنيه، مما جعل كثيراً من نقادنا يزاوجون، في ممارساتهم النقدية، بين أكثر من منهج نقدي، كما فعل الغذامي في جمعه بين البنيوية والتشريحية، وكمال أبو ديب في جمعه بين البنيوية والتفكيكية، وعبد الملك مرتاض في جمعه بين البنيوية والتقليدية.

وفي كتابنا هذا حاولنا رصد تلقينا لهذا المنهج البنيوي، بتياريه: (الشكلي)، و(التكويني)، في مستوياته الثلاثة: التنظيرية الغربية، والتنظيرية العربية، والتطبيقية. آملين أن نُسهم في جلاء غوامض هذا المنهج النقدي، والله الموفق.

مُحَمَّد عزّام

***

الباب الأول

منهج التحليل البنيوي الشكلي

الفصل الأول : المستوى التنظيري الغربي.

الفصل الثاني : المستوى التنظيري العربي.

الفصل الثالث : المستوى التطبيقي:

أ-في تحليل الخطاب الشعري.

ب-في تحليل الخطاب السردي.

الفصل الأول:
المستوى التنظيري الغربي
للبنيوية الشكلية

١ – المصادر

نشأت البنيوية في فرنسا، في منتصف الستينيات من القرن العشرين عندما ترجم (**تودوروف**) أعمال الشكليين الروس إلى الفرنسية. فأصبحت أحد مصادر البنيوية.

ومن المعلوم أن مدرسة (الشكليين الروس) ظهرت في روسيا بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً للواقع. واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع. وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس.

المصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه "أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية" (عزرا باوند)، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم).

والألسنية هي **المصدر الثالث** الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه

المصادر، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) الذي يُعد أبا الألسنية البنيوية، لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام ١٩١٦ بعد وفاته. وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. وفرق بين اللغة والكلام: (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم.

وقد شدد سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً خاصاً من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار. وأثّر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسته الأدب ودراسة تاريخ الأدب. وقوله بالطابع الاعتباطي للعلامة اللفظية، اعتقاداً منه بأن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون (المدلول).

وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار الأدب نظاماً رمزياً يحوي نظماً فرعية، فذهب (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما اهتم (تودوروف) بأدبية الأدب، أو بما يجعل من الأدب أدباً.

فإذا توغلنا في عمق التنظير البنيوي وجدنا أسماء عديدة في بناء البنيوية منهجاً نقدياً أمثال: ياكوبسون، وغريماس، وشتراوس، وفوكو، وجوليا كريستيفا، وسولرز، ولاكان... وغيرهم، كما أسهم كثيرون في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، أمثال: أوزياس، وريفاتير، وكابانس، وشولز، وكيرزويل، وايغلتون، وغيرهم.

٢- اوزياس والبنيوية

أما (**أوزياس**) Auzias فلعله من أوائل الذين عُرّبت مؤلفاتهم، فقد تم تعريب كتابه (البنيوية) عام ١٩٧٢(١). وهو أول دراسة شاملة عن البنيوية ترجمت إلى اللغة العربية. والكتاب قسمان: قسم أول عرّف فيه أوزياس بالبنيوية، وعلاقتها بالمجال الحيوي، وبعلم اللغة، وبعلم العلامات والإشارات والدلالات. كما عرّف برواد البنيوية في مجالات اختصاصهم: شتراوس الأنثربولوجي، وفوكو الابستيمولوجي، ولاكان النفساني، وألتوسير الماركسي.

وأما القسم الثاني فقد جمع دراسات لبعض أعلام البنيوية: شتراوس، (يرد

علـى الأسـئلة)، وجيـرار جينييـت (فـي النقـد البنيـوي)، وبـول ريكـور فـي (البنيـة والتفسير)، وجان بويون في (سارتر وشتراوس)، ولو قاد هوش في (الانثروبولوجيا البنيوية).

٣- ريفاتير والأسلوبية البنيوية

ثم وضع (**ميشيل ريفاتير**)، وهو باحث ألسني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي، وأستاذ في جامعة كولمبيا، كتابه (الأسلوبية البنيوية) عام ١٩٧١، ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص) ١٩٧٩، وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون (أدبية)، ولا (أدبية) دون نص أدبي. فما هي (الأدبية)؟.

يستبعد ريفاتير علم البلاغة و(الإنشائية) والتحليل الأدبي، لعجزها- عنده- عن الكشف عن (أدبية) النص الأدبي، لأنها تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص، كما يستبعد النقد الأدبي لأنه يقوم على إصدار أحكام معيارية، ويكتفي بتحليل النص من خلال لغته. وعلى الرغم من أن النص الأدبي لا يقوم إلا على اللغة، فإن النقد يستبعد اللغة أيضاً من مجال التحليل الأدبي للظاهرة الأسلوبية!.

أما التحليل الأسلوبي للنص- عند ريفاتير- فهو الذي يضع يدي المحلل على (أدبية) النص الأدبي، حيث ينطلق من النص الذي هو صرح مكتمل ينبغي تتبع سمة الفردية فيه. وهذه السمة الفردية هي الأسلوب، وهي بالتالي (أدبية) النص.

بيد أن الظاهرة الأدبية- عند ريفاتير- ليست النص فحسب، بل هي القارئ أيضاً، وردود فعله إزاء النص. ولهذا ركز ريفاتير اهتمامه على النص وسلطته على القارئ الذي ليست له الحرية في التأويل، وإنما الطواعية للنص. وبهذا يختلف التحليل الأسلوبي الذي يعتمده ريفاتير عن التحليل البنيوي الذي يفترض (بنية) كبرى للنص، ثم (بنيات) صغرى، تقوم بينها (علاقات) تنافر وتضاد أو تشابه ومماثلة... وهذا لا يعني أن تحليله الأسلوبي لا يعتمد على تقسيم النص إلى (وحدات)، فهو يفعل ذلك، ولكن بشرط أن تكون (الوحدات) مترابطة مع بعضها بعضاً. ومن هنا فإنه يرفض منهج الكلمات- المفاتيح في التحليل الألسني.

٤- كابانس والنقد الأدبي

وأما **(جان لوي كابانس)** فقد وضع كتابه (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية)(٢) تحدث فيه عن الشكليين الروس، وعن الألسنية والأدب، وعن النموذج السوسيري، وعن الإنشائية (الشعرية) البنيوية، والإنشائية الأسلوبية، والإنشائية لدى ياكوبسون، ولدى باختين...

ففي حديثه عن (الشكليين الروس) عرض لنشأتهم، ولمنتدى براغ اللغوي- أصل الشكلانيين الروس- وربط مدرستهم بتيار جمالي أوسع شدد فيه مالارميه وجويس على إبراز القوانين الداخلية للخطاب الأدبي. وناهض التاريخية التي كانت سائدة في الميدان النقدي. وأوضح جهود الشكلانيين في كشف القوانين الداخلية التي تنتظم النص الأدبي، واعتبارهم الأدب منظومة من الإشارات، تستند إلى منظومة اللغة. فالأثر الأدبي مادة منظمة تنظيماً داخلياً: "وما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيراً مباشراً عن عواطف الكاتب الشخصية، ولكنها دائماً بناء ولعب".(٣).

ويبدأ التحليل النقدي عند الشكليين الروس بتقطيع المقولة إلى (وحدات) لغوية. وقد عرّفوا الأثر الأدبي بأنه منظومة، وللعناصر التي تؤلف هذه المنظومة قيمة وظيفية. ويتركز تحليل الآثار الأدبية في البحث عن (الوحدات) ذات الدلالة، وعن (العلاقات) المتبادلة بين هذه الوحدات. والرائد الحقيقي في هذا الميدان هو (فلاديمير بروب) V.Proppe الذي حلل في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف. و(الوظيفة) عنده هي (عمل) الشخصية. وقد حصر الوظائف في ٣١ وظيفة في جميع القصص.

وفي تحليل الشعر درس الشكليون توزع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة، وعينوا كوكبات صوتية وأشكالاً تختص بوزن الشعر. ورفضوا اعتبار التفعيلة وحدة الإيقاع الأساسية. وميزوا بنية البيت الشعري الآلية عما أسموه (الوثب الإيقاعي)، وعرّفوا البيت الشعري بأنه بنية طباقية معقدة، يتراكب فيها الوزن مع الإيقاع الخاص بالخطاب، ذلك أن البيت الشعري- عندهم- هو عنف منظم يغتصب اللغة الدارجة.

وفي عرضه للنموذج السوسيري تحدث كابانس عن تشبيه سوسير اللغة بلعبة الشطرنج، وذلك لتوضيح الطابع المنهجي للغة، إذ تتوقف قيمة كل قطعة في الشطرنج بالنسبة إلى القطع الأخرى، على وظائفها في لوحة الشطرنج. كما

تحدث عن وجهي الإشارة اللغوية: (الدال)، و(المدلول)، ورأى أنها اعتباطية، وهي تتميز عن الرمز. وقد عرض الأسس الإشارية (السيميولوجية) عند سوسير، والتي قال عنها سوسير إنها علم يدرس حياة الإشارات في قلب الحياة الاجتماعية. وغرضه تعليمنا مم تتألف الإشارات، وتصنيفه لعلم اللغة بأنه ليس سوى جزء من هذا العلم الإشاري.

أما باقي الكتاب فقد خصصه كابانس للإنشائية (أو الشعرية)، ورأى أن الفضل فيها يعود لـ(ياكوبسون) الذي كان قد أسهم في منتدى براغ اللغوي، وفي منح الشكلية الروسية أسساً لغوية أكثر علمية. وقد عرّف بالمحورين البلاغيين اللذيْن تكونهما صور البيان الأساسية: الاستعارة، والمجاز. ودرس الوظائف الست للغة حسب الترسيمة التالية:

(وظيفة مرجعية)

سياق

مرسِل ـ رسالة ـ مرسَل إليه

(وظيفة تعبيرية/ تأثرية صلة (وظيفة شعرية) (وظيفة إفهامية)

سنن

(وظيفة انتباهية)

(وظيفة ما وراء لغوية)

١-فالوظيفة المرجعية هي التوجيه إلى السياق، وهي المهمة المسيطرة في العديد من الرسائل.

٢-والوظيفة التأثرية هي تعبير عن المرسِل. وتجنح إلى إعطاء انطباع عن انفعال معين.

٣-والوظيفة الإفهامية تميز الرسالة بقصد جعلها فاعلة في المرسَل إليه.

٤-والوظيفة الانتباهية هي أول وظيفة لفظية يكتسبها الأطفال. وهي تكشف عن الجهد المبذول لتوطيد الإبلاغ أو صيانته.

٥-والوظيفة الماوراء لغوية تشمل اللغة التي تتحدث عن اللغة نفسها.

٦-والوظيفة الشعرية توضح الجانب الإشاري في اللغة. وهي عند ياكوبسون إسقاط لمبدأ الاختيار على محور التأليف.

وعلى هذا فإن الوظائف المختلفة للغة تسمح بتحديد الطوابع المختلفة التي

تميز الخطاب.

وأما (الإنشائية البنيوية) فقد نشأت بتأثير ياكوبسون والشكلانيين الروس. وعرفت بأنها (علم للأدب) له الحق بالمكان الأول بين الدراسات الأدبية. وبما أنه يهتم بقضايا تخص البنى اللغوية، فإنه يمكن أن يعتبر جزءاً من علم اللغة. وبهذا فإن ياكوبسون يرى أن "تسمية ناقد أدبي المطبقة على عالم يدرس الأدب مغلوطة بقدر ما هي مغلوطة تسمية ناقد نحوي أو معجمي تطبق على عالم لغة".(٤). وأن الفصل بين النقد والدراسات الأدبية ضروري، ذلك أن الفعالية النقدية- عند تودوروف- تضيف شيئاً إلى النص، ولهذا فهي لا تعبر عن النص تعبيراً أميناً: "فالناقد يقول شيئاً لا يقوله الأثر المدروس، ولو ادّعى أنه يقول الشيء ذاته. وبما أن الناقد ينشئ كتاباً جديداً فإنه يحذف الكتاب الذي يتحدث عنه"(٥).

وأما (رولان بارت) فيرى أنه لا يمكن أن يكون هنالك علم خاص بدانتي أو بشكسبير أو براسين، بل هناك علم للخطاب فقط(٦). فالنقد المتجه إلى الأثر يؤوله. والفكرة النقدية تظل مرتبطة بأساطير عصر الناقد وبتعابيره. والتأويل الذي يقدمه يظل إيديولوجياً. لكن لغة النقد، باعتبارها (لغة عن اللغة) لا بد لها من التغير مع تغير النص المدروس لتكون فاعلة. والمنظور الذي يختاره الناقد يخصه وحده: فقد استخدم (بارت) في دراسته لراسين شبكة خاصة بالتحليل النفسي بالإضافة إلى المنهج البنيوي.

وقد قدم لنا تحليلاً بنيوياً في كتابه (مقدمة لتحليل القصص)، حدد فيه (الوحدات) القصصية الصغرى، واستحضر وظائف بروب، فأعطى الوحدات اسم (وظائف)، وأشار إلى أن "الفن منظومة نقية، وأنه ليس هناك وحدة ضائعة"(٧)، وأن كل قصة تملك نظامها الزمني.

كما حلل (تودوروف) رواية (الصلات الخطرة) لبيير لاكلو P.Laclos، و(الديكاميرون) لبوكاش G.Boccace، فاهتم بتحليل النظام المكاني (الطباعي) حيث ميّز كتابة النص في فضاء الصفحة، وتحرى الطباعة التي زينها رسماً أبولينير Apollinaire، والنظام القائم على التوازي والتوازن، ذلك أن توزيع القصيدة طباعياً يشير إلى انبثاق بعض الكلمات التي يسهم هذا التوزيع بطبعها بشحنة شعرية.

وهذه التحليلات الموجزة بينت حدود الإنشائية البنيوية. وهذه الحدود فجرت قضايا جديدة في البحث والدرس الأدبي.

٥- شولز والبنيوية في الأدب

وأما الناقد الأمريكي المعاصر (روبرت شولز)، أستاذ الأدب الانكليزي والأدب المقارن في الجامعات الأمريكية، فقد أسهم منذ وقت مبكر في تبيان المنهج البنيوي حين وضع كتابه (البنيوية في الأدب) ١٩٧٣(٨) ثم أصدر كتابه (السيمياء والتأويل) ١٩٨٢(٩) وكتابه (سلطة النص) ١٩٨٥.

في كتابه (البنيوية في الأدب) عمد شولز إلى التأكيد على المظاهر الأدبية للبنيوية في النقد والشعر والسرد، واستبعد الفلسفة والتاريخ وعلم النفس... وعرف بالبنيوية كحركة للفكر، وكمنهج نقدي عمل على اكتشاف القوانين التي تتحكم بالاستخدام الأدبي للغة، وركز على الدراسة الألسنية، واتخذ قوته الدافعة من منجزات سوسير وياكوبسون وغيرهما في الحقلين الألسني والنقدي.

ثم تحدث عن الألسنية من سوسير إلى ياكوبسون، حيث تطورت هذه الأداة الأساسية للتحليل البنيوي على يد العالم اللغوي السويسري سوسير، في مطلع القرن العشرين، في كتابه الذي هو مجموع محاضراته التي كان يلقيها على طلابه، وكان له تأثير كبير على الدراسات اللغوية الحديثة، وعلى النقد البنيوي.

وقد ميز سوسير بين ثلاثة مستويات في اللغة هي: اللغة، واللسان، والكلام: (فاللغة) هي المظهر الواسع الذي يشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام. و(اللسان) هو نظام من اللغة يستخدمه المرء لتوليد المحادثة- بشكل واضح- للآخرين. وأما (الكلام) فهو أقوالنا الخاصة.

وبعد أن تبين (سوسير) ضرورة التأكيد على النظام اللغوي، انطلق يستخلص الأدوات المفهومية لوصف ذلك النظام وعناصره، فأعاد تعريف العنصر الأساسي للبنى اللغوية (الإشارة)، حيث أعلن أنها ليست اسماً لمسمى، وإنما هي كل مركب يربط الصورة السمعية (الدال) بالمفهوم (المدلول)، وجعل العلاقة بينهما اعتباطية. ورأى أن "اللغة نظام من الإشارات تعبر عن الأفكار، فهي لذلك تقارن بنظام كتابة الأبجدية الصامتة، والطقوس الرمزية، والصيغ السياسية، والشارات العسكرية... الخ. لكنها أعظم من كل هذه الأنظمة. فالعلم الذي يدرس حياة هذه الإشارات داخل المجتمع يشكل قسماً من السيكولوجيا الاجتماعية، وبالتالي من السيكولوجيا العامة. وسوف أسميه سيميولوجيا (من الكلمة اليونانية سيميون التي تعني الإشارة). وسوف تبين السيميولوجيا مم تتألف الإشارات؟ وما هي القوانين التي تحكمها؟. وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن لأحد أن يتنبأ بما سوف

يكون. لكن له الحق في الوجود، وفي احتلال مكان متقدم. وعلم اللغة هو جزء من هذا العلم العام (السيميولوجيا). والقوانين التي اكتشفتها السيميولوجيا سوف تطبق على علم اللغة"(١٠).

كما ميّز سوسير بين الدراسة التزامنية (السنكروني) والزمنية (الدياكروني) في دراسة اللغة، وشدد على الدراسة التزامنية على حساب الدراسة الزمنية. كما طور تمايزاً آخر هو: التمايز بين العلاقات الأفقية والعلاقات العمودية في الإشارات: فالعنصر الأفقي/ التتابعي في اللغة يؤثر في وضعية الإشارة: فمعنى الكلمة يحدده وضعها في الجملة وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة...

وأما في مجال (الشعرية) فقد عرض شولز جهود (ياكوبسون) في (وظائف اللغة) الست. كما عرض تحليل (شتراوس) و(ياكوبسون) لقصيدة (القطط) لبودلير، وتحليل (ريفاتير) للقصيدة نفسها، حيث استفاد منهما، وأضاف جديده قائلاً إنهما قدّما عرضاً مقنعاً للتسلسل الفائق للمتطابقات التي تشكل أجزاء الكلام في القصيدة، وبحثاً في القواعد التي تحدد الخطة التقفوية والنماذج الإعرابية وعلاقات التوازن والاختلاف.

وأما الشعرية البنيوية في الحقل الروائي، فلعل أهم إنجاز بنيوي هو ما قام به الباحثان: (كلود ليفي شتراوس)، و(فلاديمير بروب). ويرجع السبب في ذلك إلى البصيرة النافذة والبراعة الحاذقة لهذين الرجلين، ولطبيعة المواد الأسطورية التي اختاراها: الأساطير، والقصص الشعبي: فالأسطورة لغة تقوم بوظيفتها في أعلى مستوى حيث ينجح المعنى في أن يستخلص من الأساس اللغوي الذي تدور عليه الأسطورة، وأما الشعر فيسود فيه الجانب المعجمي الصرفي للغة، في حين يسيطر في الأسطورة الجانب البنيوي النحوي للغة. ومن هنا تركيز شتراوس وبروب على بنية الأسطورة، وتأثيرهما على البنيويين الفرنسيين، وعلى الخصوص بروب، بوصفه عضواً في جماعة (الشكليين الروس) في العشرينات من القرن العشرين، ولكونه ميّز بين العناصر الثابتة والمتغيرة في مائة قصة روسية درسها، واستخلص منها نتائج أصبحت قانوناً للسرد منذ أيامه وحتى وقتنا الراهن، وهي أن شخصيات القصة تتغير، بينما تظل (وظائفها) ثابتة. وقد حدد هذه الوظائف في ٣١ وظيفة.

وعلى الرغم من أن حركة (الشكليين الروس) ازدهرت بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠ فإن أفكارها لم تصل إلى أوربا إلا بعد خمسة وثلاثين عاماً، حين ترجمها (تودوروف) إلى الفرنسية عام ١٩٦٥ فأصبحت أحد مصادر البنيوية الفرنسية.

كما أصبح (ميخائيل باختين) مرحلة انتقالية بين الشكليين والبنيويين. وكان قد وضع كتابه (رابليه) عام ١٩٠٤ وكتابه (شعرية دستويفسكي) عام ١٩٢٩، وقد أعيد طبع الكتابين في الاتحاد السوفييتي في الستينات من القرن العشرين. ثم ظهر كتابه (رابليه وعالمه) عام ١٩٦٨. وكان له تأثيره الحاسم في وضع قوانين للسرد، وبخاصة اكتشافه تعدد الأصوات (البوليفونية) في الرواية. وخلّف ذرية كما خلَّف بروب ذرية أيضاً.

والواقع أن (غريماس) في كتابه (علم الدلالة البنيوي) ١٩٦٦ و(كلود بريمون) في كتابه (منطق القصة) ١٩٧٣، و(تودوروف) في كتابه (قواعد الديكاميرون) ١٩٦٩ يعدون من ذرية بروب، إذ أن كتبهم الثلاثة هذه تعالج السرد الروائي وقوانينه، وتدور حول موضوع الوحدات والبنى الأساسية للرواية: فغريماس عمل انطلاقاً من ألسنية سوسير وياكوبسون، وميز بين المفاهيم الإنسانية للفكر: الأعلى/ والأدنى، واليمين/ واليسار... الخ. وكل منهما يتحدد بعلاقته بالآخر: حسب التعرض المتبادل. ولأن (غريماس) بنيوي، فإن البنى الدلالية تملأ ذهنه، وتغدو نماذج خفية لتطبيقاته المجردة.

وأما (بريمون) فقد افترض أن الوحدة القصصية الركيزة ليست وظيفة، بل هي تعاقب، وأن الوظيفة المعقدة يمكن إبرازها على أنها تداخل السلاسل.

وأما (تودوروف) فقد رأى أن (قواعد الديكاميرون) هي أهم خطوة في علم القصة منذ بروب، لأنها قواعد شمولية، تتطابق مع بنية الكون ذاتها. وهو تمييز بين ثلاثة مظاهر للنص القصصي: علم الدلالة (أو المضمون)، وعلم السياق، وعلم البلاغة (أو المظهر اللفظي وأسلوب التعبير). ويمكن توزيع الوحدات التي درسها في:

١-القصص (مائة القصة في الديكاميرون).

٢-السلاسل (وهي النظام الكامل من الفرضيات).

٣-الفرضيات (وهي الجمل القصصية الأساسية).

٤-أقسام الكلام (وهي أسماء الشخصيات، والأفعال أو الأحداث، والصفات...).

وهكذا فإن البنيوية التي اهتمت بسطح العمل الأدبي، وبنيته، ولغته، ونحوه، دون مضمونه، حاولت التعويض عن هذه (الشكلانية) بمفهوم (الشعرية) الذي لا يعني عندها الميل نحو الأمور الميتافيزيقية، ولا الانسراب الوجداني ضمن متاهات

قصية، وإنما هو (القوانين) التي تؤكد (أدبية) الأدب.

ثم ينتهي شولز إلى (التحليل البنيوي للنصوص الأدبية) حيث يناقش أعمال ثلاثة نقاد بنيويين هم: تودوروف، ورولان بارت، وجيرار جينيت. (تودوروف) في مقالته (كيف نقرأ؟) التي يرى فيها أن هناك ثلاث قراءات هي: (القراءة الإسقاطية) باتجاه المؤلف أو المجتمع أو أي شيء آخر يهم المؤلف، ومثالها: النقد النفسي، والنقد السوسيولوجي (الماركسي)، و(قراءة التعليق)، وهي مكملة للقراءة الإسقاطية. وكما يسعى الإسقاط إلى التحرك عبر النص وخلفه، فإن قراءة التعليق تسعى إلى البقاء داخل النص بحيث يمكن أن ندعوها تفسيراً للنص أو إعادة صياغة له. والقراءة الثالثة هي (القراءة الشعرية) التي تبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة. وهكذا يدعو تودوروف المقاربة النقدية (قراءة). وتقارب القراءة العمل الأدبي باعتباره نظاماً، فتسعى إلى توضيح علائق شتى أجزائه.

و(رولان بارت) في كتابه (س/ز) ١٩٧٠ الذي درس فيه قصة (العربي) لبلزاك. وهي قصة قصيرة لا تتجاوز الثلاثين صفحة، حللها بارت في كتاب كامل، وطبق فيها كل الإجراءات البنيوية، مستلهماً السيميولوجيا السوسيرية، ومندفعاً في دراسة السيميولوجيا كما هي في كتابه (عناصر السيميولوجيا) الذي شرح فيه أسرار هذه الثقافة، وبيّن انتشار (الشفرات) في التجربة الإنسانية، فهو يجد تشفيراً في الثياب والطعام والأثاث وفي كثير من مناحي الحياة المعاصرة. وفي ما يتعلق بالأدب يطبق بارت مفهوم (الشفرة) بصورة مختلفة نوعاً ما، ولكنها غير مباينة. فهو يعتقد أن لا وجود لشيء يسمى السياق الخالص، فكل السياقات تأتي إلى الإنسان مشفّرة ومشكلة ومنظمة في لغة: يقول: "إن بعض البوذيين يرون العالم في حبة فاصولياء بفضل نزعتهم الزهدية. هذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله، أن ترى كل قصص العالم في بنية واحدة".

وهكذا انطلق بارت من النص نفسه، فقسمه إلى ٥٦١ (وحدة) ذات معنى، وتجاهل التقسيمات البنيوية، وتقسيم الكلام إلى جمل ومقاطع، ليؤكد أن عملية القراءة هي عملية خطية تخترق النص من اليسار إلى اليمين (في الكتابة الفرنسية) ثم توقف ليناقش التضمينات العامة التي تطرحها وحدة المعنى أو تعاقب وحدات المعنى. فوجد ٩٣ انحرافاً عن النظرية الشعرية.

في القراءة الأولى انتهى بارت إلى معانقة (العربي) لزامبيلا معتقداً أنها امرأة. وفي القراءة الثانية ظهرت زامبيلا، مغنية الأوبرا، كاستراتو (أي ولد يُخصى في

صغره ليحافظ على صوت السبرانو في كبره)، فيتلقى القارئ هذه المفاجأة.

وقد استنبط بارت من النص خمس شفرات أساسية هي:

١-شفرة الأحداث.

٢-شفرة الألغاز.

٣-الشفرة الثقافية.

٤-الشفرات التضمينية.

٥-الحقل الرمزي/ الثيمي Theme.

على الرغم من أن الرقم خمسة ليس نهائياً، وأن هنالك فرصاً كثيرة لتحسين هذا النظام الذي يمتاز بفضيلة إدخال البعد السيميائي إلى حقل النقد البنيوي بطريقة قوية ومثمرة. والمدهش في (س/ز) هو المدى الذي وصل إليه بارت في اختبار عبقريته بدراسة التعميمات الشعرية المستندة إلى النص. لكنه يظل ناقداً بنيوياً لا تفسيرياً.

ومثله الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) البنيوي حتى عندما يقارب النص الخاص الملهم لأعلى تحقيقات التفسيرية. وكتابه: أشكال (نشر الجزء الأول عام ١٩٦٦، والثاني عام ١٩٦٩، والثالث عام ١٩٧٢) خصصه كله تقريباً لدراسة رواية (البحث عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست. حيث استخلص البنى الخفية عند بروست، وتابع تداخل الاستعارة والكناية. وقاده هذا إلى قلب بنية العمل الأدبي وموضوعه. فاعتقد أن من غير المعقول معالجة نص فردي دون نظرية أدبية. وقد نفّذ ذلك في دراسته الطويلة هذه عن بروست. وقد بدأها بالقول إن المقال القصصي يتألف من ثلاث مستويات هي: القصة التي تُروى، والتلاوة نفسها RECIT، والطريقة التي تتم بها التلاوة (القص). وقد درس جينيت ثلاثة مظاهر للقول القصصي القائم على ثلاث صفات للعمل في اللغة: الصيغة، والصياغة، والصوت. (فالصيغة) هي العلاقة بين القصة والريسيت. و(الصياغة) تشتمل على أسئلة حول المسافة والمنظور والمشهد والقصة. (والصوت) هو موقف القاص من الأحداث المروية.

٦- كيرزويل وعصر البنيوية

ثم وضعت الباحثة الأمريكية (إديث كيرزويل) كتابها: (عصر البنيوية: من شتراوس إلى فوكو)(١١). بحثت فيه أعمال ثمانية من أعلام البنيوية في حقول

مختلفة، هم: شتراوس والانثربولوجيا، وألتوسير والماركسية، وهنري لوفيفر ضد البنيوية، وبول ريكور والهيرمينوطيقا، وآلان تورين والأبنية دون بنيوية، وجاك لاكان والتحليل النفسي، ورولان بارت والبنيوية الأدبية، وميشيل فوكو وبنيات المعرفة. على الرغم من أن هؤلاء الأعلام ليسوا جميعاً بنيويين: فمنهم مَنْ يرفض صفة البنيوية التي تُطلق عليهم مثل آلان تورين، ومنهم مَنْ هو ضد البنيوية مثل هنري لوفيفر. وقد درستهم الباحثة على هذا الاعتبار، لتبين الجوانب السلبية للبنيوية، مقابل الجوانب الإيجابية التي يمثلها أعلام البنيوية: شتراوس، وألتوسير، ولاكان، وفوكو، وبارت.

وقد اتبعت الباحثة منهجاً واضحاً في عرض كل علَم من هؤلاء الأعلام، فبدأت بلمحة عن حياته، ثم عرضت مؤلفاته، وناقشت أكثرها أهمية، ونسبت إلى كل بنيوي نسقه الفكري الخاص الذي يميزه عن غيره: فأنثروبولوجيا شتراوس، ونقد بارت، والتحليل النفسي للاكان، وتاريخ المعرفة لفوكو، وماركسية ألتوسير، جعلت هؤلاء الأعلام يمثّلون مدرسة (بنيوية) واحدة، ولكن في علوم شتى. و(المنهجية البنيوية) وحدها هي التي تجمع بينهم. وقد حاول كل منهم تطبيق هذه المنهجية على الحقل العلمي الذي يعمل فيه. وبالطبع فإن هذه المنهجية البنيوية تعتمد أساساً على النموذج الألسني السوسيري وتنويعاته عند مَنْ تلاه. ومن هنا قول أوزياس: "البنيوية هي عمل المنهج الذي ينطق اللغة الفعلية لموضوعه. وهي الإحساس الذي يتكشف ليصبح إحساساً بأسطورة أو نسق"(١٢).

وقد ركّز (شتراوس) (١٩٠٨) على اللغة Langue أكثر من الكلام Parole على نحو ما فعل سوسير الذي درس اللغة دراسة آنية وتعاقبية، في حين ركز شتراوس على الدراسة الآنية، وإن لم ينكر الأبعاد التعاقبية. وقد افترض سوسير وجود علاقة جدلية، داخل النسق، بين الدال (الصوت السمعي) والمدلول (الصور الذهنية)، وأكد مفهوم التعارضات الثنائية في اللغة. وهذا ما ساعد شتراوس على التوسط بين العناصر المتضادة، مثل: ساخن/ بارد، وأرض/ سماء، وذكر/ أنثى، وقديم/ جديد...

كذلك تقبل (ميشيل فوكو) (١٩٢٦-١٩٨٤) التعارضات الثنائية في محاولته الكشف عن الأركولوجيا اللاواعية للمعرفة في كتابه (أركولوجيا المعرفة). فقد كان (نظام) الأشياء عنده يعتمد على الفرضيات البنيوية. وهذا المفهوم الخاص بالأبستيمولوجيا، وتأكيده أن الممارسات العلمية في العصور التاريخية تصاحبها معتقدات خاصة، أفاد في تحديد الحقب العلمية عنده، كما أفاد في التنبؤ بنهاية

(حقبة الإنسان) التي نحياها. ودرس الجنون والطب والعلاج النفسي خلال أبنية معرفية ترتبط بحقب تاريخية، وتتضمن اللاوعي الفرويدي. وهي أبنية تضرب بجذورها في المجتمع.

أما (لويس ألتوسير) (١٩١٨-١٩٩٠) فقد رفض المعطى الأنثروبولوجي الذي تضمنته المعركة الفكرية بين سارتر وشتراوس، ليؤكد المفاهيم الاقتصادية الماركسية، ويفصل الظواهر الاجتماعية المشاهدة عن القوانين الكامنة للصراع الطبقي، فغدا ألتوسير بنيوياً باستخدامه هذا المنهج الذي أكّد فيه الأبنية الاقتصادية والمواقف الطبقية.

وأما (جاك لاكان) (١٩٠١-١٩٨١) فقد استعان بعلم اللغة. وتقاربه مع شترواس دفع به إلى العمل من أجل الوصول إلى الجذور اللاواعية المشتركة في أحلام الأفراد وفي الأساطير الاجتماعية التي عرفت منذ زمن (الأدب الطوطمي) الذي تحدث عنه فرويد في كتابه (الطوطم والتابو). وقد وجد لاكان في كتابات فوكو وبارت ما يدعم آراءه، فقد أشار هذان إلى المكونات اللاواعية للنصوص الأدبية.

وأما (رولان بارت) (١٩١٥-١٩٨٠) الناقد الفرنسي المشهور، فقد مرّ بتحولات نقدية عديدة: المرحلة الاجتماعية، والبنيوية، والسيميائية، وحتى التفكيكية، وظل يتجاوز نفسه باستمرار، ويزوغ من تصنيفات الحدود المعرفية، ويرفض أي تصنيف يحصره في نمط معين، لينطلق في تداعٍ حر.

وقد بدأ بكتابه (درجة الصفر في الكتابة) عام ١٩٥٣ الذي تأمل فيه تاريخ اللغة الأدبية. ثم وضع (مبادئ السميولوجيا) عام ١٩٦٤ مؤسساً به سيميولوجيا النقد الأدبي. ثم حمله المد البنيوي إلى أفق أبعد على نحو حاول معه الكشف عن أهمية اللغة غير المنطوقة وغير الواعية في الكتابة وفي وسائل الإعلام، وذلك في كتابه (أسطوريات) ١٩٥٧ وكتابه (عن راسين) ١٩٦٣. وما يكاد يصل عام ١٩٧٠ حتى يقوم بدورة انقلابية كاملة، إذ نسي السيميولوجيا، والبنيوية، وأسلم نفسه للنقد التفكيكي، والحر، وللذة النص، ومتعة الكتابة الثانية. ففي كاتبه (س/ز) ١٩٧٠ تولّد القراءة تفاعلات وتفسيرات جديدة خاضعة لسحر الدال.

والواقع أن كتاب كيرزويل هذا هو افضل تقديم شامل للتطبيق البنيوي على حقول العلوم المختلفة. وقد كان موقف الباحثة فيه محايداً، بل لعله أقرب إلى معاداة البنيوية حين وضعت رواد البنيوية وخصومها في سلة واحدة.

٧- ايغلتون ونظرية الأدب

ثم ظهرت كتب نقدية عالج مؤلفوها البنيوية في فصل واحد منها، وخصصوا الفصول الأخرى للمناهج النقدية التي جدّت بعد البنيوية. وخير مثال لها هو كتاب (نظرية الأدب) لتيري إيغلتون(١٣). الذي خصص فصلاً منه للبنيوية والسيميائية، رأى فيه أن البنيوية ازدهرت في ستينات القرن العشرين كمحاولة لتطبيق مناهج مؤسس البنيوية الحديثة (فرديناند دي سوسير) الذي افتتح عهداً ألسنياً جديداً بمحاضراته (دروس في الألسنية العامة).

وقد نظَّر فيها (سوسير) للغة بوصفها نظاماً من الأدلة، تنبغي دراسته (تزامنياً) Synchronic أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية معينة. وليس (تعاقبياً) Diachronic في تطوره التاريخي. كما ينبغي النظر إلى كل (دليل) sign بوصفه مؤلفاً من (دال) Signifier أي صورة صوتية أو مكافئها الكتابي، و(مدلول) Signified هو المفهوم أو المعنى. والعلاقة اعتباطية بين الدال والمدلول.

والبنيوية هي محاولة لتطبيق النظرية الألسنية على موضوعات وفعاليات أخرى غير اللغة ذاتها، حيث يمكن أن ننظر إلى الأسطورة، أو مباراة كرة القدم، أو قائمة أنواع الطعام في مطعم، باعتبارها نظام أدلة. فيحاول التحليل البنيوي أن يعزل (مضمون) الأدلة، ويتجاهله، من أجل أن يركز اهتمامه على العلاقات الداخلية في النص.

وقد تعرض إيغلتون للشكلانية الروسية، على الرغم من كونها ليست بنيوية بشكل دقيق، لأنها تنظر إلى النصوص "بنيوياً"، وتصرف النظر عن المرجع، لكي تتفحص الدليل ذاته. وأشهر ممثليها الألسني: (رومان ياكوبسون) الذي أقام صلة الوصل بين المدرسة الشكلانية الروسية والبنيوية الحديثة، بوصفه كان زعيماً لحلقة موسكو الألسنية التي تأسست عام ١٩١٥. ثم هاجر إلى براغ عام ١٩٢٠ فأسس فيها حلقة براغ الألسنية عام ١٩٢٦ وأصبح واحداً من منظريها، ومن هاتين الحلقتين الألسنيتين تشكلت المدرسة الشكلانية الروسية (أو الأبوياز) التي ظلت حتى عام ١٩٣٠.

ثم هاجر ياكوبسون إلى أمريكا، حيث التقى الأنثربولوجي كلود ليفي شتراوس أثناء الحرب العالمية الثانية، فتوطدت بينهما علاقة فكرية كان لها الفضل في تطور البنيوية، حين اشتركا معاً في تحليل قصيدة (القطط) لبودلير تحليلاً بنيوياً

في عام ١٩٦٢، وأصبح تحليلهما هذا واحداً من كلاسيات الممارسة البنيوية الرفيعة، حيث استخرجا- بعناد وإصرار شديدين- التقابلات في القصيدة، والمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية.

ولكن ريفاتير رد على تحليلهما هذا بمقالة نقدية رأى فيها أن بعض البنى التي حدداها لم يدركها القارئ اليقظ، وأن تحليلهما لم ينتبه لعملية القراءة، فتناول النص تزامنياً، بوصفه موضوعاً في الفراغ، لا حركة في الزمن، وأنهما تجاهلا ما للكلمات من تضمنات حاسمة لا يمكن إدراكها بالانتقال خارج النص إلى السنن الثقافية والاجتماعية التي يتكئ عليها. وهذه تحرمها الافتراضات البنيوية. وقد عالجا القصيدة بوصفها (لغة)، بينما اعتبرها ريفاتير (خطاباً)، فلجأ إلى سيرورة القراءة والوضعية الثقافية التي يتم فيها فهم النص.

ثم وضع ياكوبسون وظائف اللغة الست: (المرسِل)، و(المرسَل إليه)، و(الرسالة)، و(السنة) المشتركة التي تجعل الرسالة مفهومة، و(التماس) أو الوسط الفيزيائي للاتصال، و(السياق) الذي ترجع إليه الرسالة. ويمكن لأي من هذه العناصر الستة أن يكون مهيمناً في فعل اتصالي محدد:

-فاللغة تكون (انفعالية) حين تُرى من وجهة نظر المرسِل.

-وتكون (ندائية) حين يُنظر إليها من موقع المرسَل إليه.

-وتكون (مرجعية) حين يُعنى الاتصال بالسياق.

-وتكون (ميتالغوية) حين يتوجه إلى السنة.

-وتكون (توكيدية) حين ينحرف الاتصال نحو التماس.

-وتكون (شعرية) عندما يتركز الاتصال على الرسالة ذاتها.

ثم مثّل إيغلتون للنقد البنيوي بقصة بسيطة عن صبي يغادر البيت إثر نزاع مع والده. فينطلق سيراً على الأقدام عبر الغابة: فيسقط في حفرة عميقة. ويخرج الأب باحثاً عن ابنه، فيمر بالحفرة وينظر فيها فلا يرى أحداً بسبب الظلام. وفي اللحظة التي ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه تنير بأشعتها أعماق الحفرة، فتتيح للأب إنقاذ طفله. وبعد مصالحة بينهما يعودان إلى البيت.

هذه القصة التي تحويها عشر كلمات، يمكن أن تمتدّ إلى عشر صفحات لدى أديب، وإلى مئة صفحة لدى أديب آخر، إذا ما زاد عليها تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق (الاستشراف). فإذا ما حاولنا تحليلها، فإن مناهج عديدة يمكن أن تعالجها: (فالناقد الألسني) يمكنه أن يجد فيها ثنائيات: الأب/ الابن،

والنزاع/ المصالحة، والمغادرة/ العودة، والشمس/ والظلام. كما يمكنه أن يتلاعب بلفظتي SUN وSON.

وإن (الناقد النفسي) يمكن أن يجد فيها آثاراً محددة من عقدة أوديب التي اكتشفها فرويد، فيبين أن سقوط الطفل في الحفرة هو عقاب يتمناه الطفل لنفسه في لاوعيه نظراً لنزاعه مع أبيه، وربما هو شكل من الخصاء الرمزي أو التجاء إلى رحم الأم.

و(الناقد البنيوي) يرى فيها ثنائيات ضدية: (فالأدنى) الابن يتمرد على (الأعلى) الأب. ومسير الطفل عبر الغابة هو حركة على محور أفقي. وسقوط ضوء الشمس عمودي. والحفرة تحت مستوى الأرض (أدنى)، تقابلها الشمس (أعلى). وسقوط ضوء الشمس (الأعلى) على الحفرة (الأدنى) يقلب وحدة السرد الدالة الأولى حيث كان (الأدنى) يقف في مواجهة (الأعلى). والمصالحة بين الأب والابن تستعيد توازناً بين (الأعلى) و(الأدنى). كما تدل مسيرتهما في العودة إلى البيت على (وسط).

ويلاحظ أن التحليل البنيوي، كالشكلاني، يضع (محتوى) القصة بين قوسين، ويركز على الشكل وحده، وعلى العلاقات وحدها. وقد تكون هذه العلاقات بين المفردات علاقة تواز، أو تقابل، أو تكافؤ، أو قلب... كما يلاحظ أن المنهج البنيوي تحليلي لا تقييمي.

وقد أسهم في (التحليل البنيوي للسرد) باحثون ونقاد عديدون، بدءاً بشتراوس وانتهاءً بجينيت، مروراً ببروب، وغريماس، وتودوروف وبريمون وبارت... الخ، ذلك أن البنيوية قامت بتثوير دراسة السرد. وخلقت علماً جديداً هو (علم السرد) Narratology وكان من أشد المساهمين فيه الليتواني (غريماس)، والبلغاري (تودوروف)، والنقاد الفرنسيون: (جيرار جينيت)، و(كلود بريمون)، و(رولان بارت).

ولقد بدأ التحليل البنيوي للسرد مع العمل الرائد الذي قام به الأنثربولوجي الفرنسي (كلود ليفي شتراوس)، حيث حلل فيه الأساطير الهندية، باعتبارها تنويعات على عدد من (الثيمات) الأساسية. وتحت التغاير الهائل في الأساطير ثمة بنى كونية ثابتة معينة يمكن أن نرد إليها أية أسطورة محددة. والأساطير – عنده– نوع من اللغة يمكن تفكيكها إلى (وحدات) فردية مثل (الوحدات) الصوتية في اللغة، وهي لا تكتسب معنى إلا حين تتركب معاً بطرائق محددة. ويمكن رؤية القواعد التي تحكم هذه التركيبات بمثابة نوع من النحو والصرف، أي كمجموعة

من العلاقات تشكل (معنى) الأسطورة الحقيقي. وهذه العلاقات متأصلة في العقل البشري، كما يرى شتراوس، ولذا فإننا – عند دراسة أسطورة ما – لا ننظر إلى محتواها السردي بقدر ما ننظر إلى العمليات الذهنية الكونية التي تبني هذه الأسطورة، ذلك أن هذه العمليات الذهنية، كإقامة التقابلات الثنائية مثلاً، هي ما تحكي عنه الأسطورة بطريقة ما. هكذا تبدو الأساطير صنعات للتفكير، وطرائق لتصنيف الواقع وتنظيمه. وهذا هو هدفها.

ويمكن قول الشيء ذاته، كما يرى شتراوس، عن الأنظمة الطوطمية والقرابية. فهي ليست مؤسسات اجتماعية ودينية بقدر ما هي شبكات اتصال وسنن، تسمح بانتقال (المرسَلات). والعقل الذي يقوم ببنائها هو العقل الجمالي لا الفردي، فالأساطير تفكر عبر البشر، وليس العكس. وهي لا تجد أي أصل أو منشأ في وعي محدد، ولا تملك أية غاية محددة منظورة. وإذن فإن إحدى نتائج البنيوية هي (نزع مركزية الذات الفردية) التي لم تعد تعتبر بمثابة مصدر للمعنى أو غاية له. إن للأساطير وجوداً جمعياً شبه موضوعي يكشف (منطقها الملموس)، ويبدي استخفافاً بالغاً حيال أوهام الفكر الفردي وأهوائه، ويرد كل وعي محدد إلى مجرد وظيفة لديها.

وإذا كان الشكلاني الروسي (فلاديمير بروب) قد حلل الحكايات الشعبية في كتابه (علم تشكل الحكاية الشعبية) ١٩٢٨ حيث رد فيه كل الحكايات الشعبية إلى سبع مجالات للفعل، وإحدى وثلاثين وظيفة، فإن (غريماس) في كتابه (الدلالة البنيوية) ١٩٦٦ رأى أن ترسيمة بروب تجريبية جداً. وقد تمكن من تجريد عرضه الخاص من خلال مفهوم (الفاعل) ACTANT الذي ليس سرداً نوعياً ولا شخصية، وإنما وحدة بنيوية. ويمكن للفاعلين الستة (الذات، والموضوع، والمرسِل، والمرسَل إليه، والمساعد، والمعارض) أن يستوعبوا مجالات الفعل المتنوعة لدى بروب، ويساعدوا على القيام بمزيد من التبسيط الأنيق.

وأما (تودوروف) فقد قام بتحليل قواعدي GRAMMATICAL مشابه طبّقه على (ديكاميرون) بوكاشيو، حيث نظر إلى الشخصيات بوصفها أسماء، وإلى الخصائص المنسوبة إليها بوصفها نعوتاً، وإلى أعمالها بوصفها أفعالاً. ويمكن – بالتالي – قراءة كل قصة في (الديكاميرون) كنوع من الجملة الممتدة التي تجمع هذه الوحدات بطرائق مختلفة...

ولعل (جيرار جينيت) هو وحده الذي خصص جهوده كلها للسرد، فوضع كتابه (الخطاب السردي) ١٩٧٢ ميز فيه بين (الحكي) RECIT الذي يعني به

الترتيب الفعلي للأحداث في النص، و(القصة) History التي يعني بها التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث "فعلياً" كما يمكن أن نستدل عليه من النص، و(التسريد) Narration الذي يُعنى بفعل السرد ذاته. ويكافئ الصنفان الأولان الحبكة والقصة في التمييز الشكلاني: فالقصة البوليسية مثلاً تبدأ باكتشاف جثة، ثم تعود من النهاية إلى البداية لتبين حيث حدثت الجريمة. وهكذا فإن (حبكة) الأحداث هذه تقلب القصة أو التسلسل الزمني الحقيقي للفعل.

ويميز جينيت خمس مقولات مركزية في تحليل السرد، وهي:

١ –**الترتيب Order** الذي يميل إلى الترتيب الزمني للسرد، وكيف يمكن له أن يعمل من خلال الاستباق أو الاسترجاع أو المفارقة الزمنية التي تشير إلى التضاربات بين القصة والحبكة.

٢ –**الاستمرار أو الاستغراق الزمني Duration** الذي يدل على أن السرد يمكن أن يُسقط الاستطرادات ويطيلها، ويوجز، ويتوقف...

٣ –**التواتر: Frequency** الذي يشتمل على تساؤلات عما إذا كان حدث ما قد حصل مرة في القصة، وسُرد مرة. أو حصل مرة، وسُرد مرات عديدة، أو حصل مرات عديدة، وسُرد مرات عديدة، أو حصل مرات عديدة وسُرد مرة فقط.

٤ –**الصيغة Mood** التي يمكن تقسيمها إلى (البُعد) و(المنظور). فالبعد يُعنى بعلاقة التسريد بمواده الخاصة: هل هي علاقة تلاوة للقصة، أم تمثيل لها. وهل السرد محكي بالكلام المباشر، أم المنقول؟. وأما المنظور فهو ما يمكن أن يُدعى (زاوية النظر). ويمكن تقسيمه– أيضاً– إلى أقسام فرعية. فالسارد قد يعرف أكثر من الشخصيات، أو أقل منها، أو يتحرك معها على المستوى ذاته. وقد يكون السرد غير متبئر، يلقيه السارد الكلي المعرفة من خارج الفعل، أو متبئراً داخلياً تقرؤه شخصية واحدة من موقع ثابت أو من مواقع متغيرة أو من وجهات نظر شخصيات متعددة. كما يمكن أن نجد أيضاً شكلاً من التبئير الخارجي حيث يعرف السارد أقل مما تعرفه الشخصيات.

٥ –**الصوت Voice** والذي يُعنى بفعل السرد ذاته، أي بنوع السارد والمسرود له الذي ينطوي عليهما هذا السرد. ويمكن أن نجد هنا تركيبات عديدة بين (زمن السرد) و(زمن المسرود)، وبين فعل تلاوة القصة والأحداث التي تُتلى، فقد تتم حكاية الأحداث قبل حدوثها، أو بعده، أو أثناءه (كما

في رواية الرسائل)، ويمكن لسارد أن يكون غائباً عن سرده، أو خارجاً عن نطاقه، أو ممثلاً داخل نطاق السرد (كما في قصص ضمير المتكلم)، أو ممثلاً داخل السرد وبارزاً فيه بوصف الشخصية الرئيسية في الوقت ذاته.

وينتهي إيغلتون بعد عرض هذه الجهود البنيوية في السرد إلى أن البنيوية مثلت قطيعة مع النقد الأدبي التقليدي، في انكبابها على اللغة. ولكنها أغفلت مفهوم الأدب بوصفه ممارسة اجتماعية وشكلاً من الإنتاج. كما لم تلتفت إلى الكيفية التي يتم فيها استهلاك هذا الإنتاج. وحين وضعت البنيوية (الموضوع) الواقعي بين قوسين، فإنها وضعت الذات البشرية أيضاً بين قوسين، فالعمل الأدبي– عندها– لا يحيل إلى (موضوع)، ولا هو تعبير عن ذات فردية، والمهم عندها هو (نسق القواعد) أو (النظام) المستقل بحياته. ولهذا فإن البنيوية تبدو لاإنسانية. وهي تطالب بقارئ هو في الواقع ذات متعالية متحللة من كل المحددات الاجتماعية المقيدة...

ويرى إيغلتون أن الاستقبال الذي حظيت به البنيوية في انجلترة قسم النقد الأدبي الانجليزي إلى معسكرين: خصوم يرون فيها نهاية الحضارة، وأنصار "تسلقوا عربة الموسيقى التي كانت في باريس واختفت". ولهذا يعقد فصلاً لـ(ما بعد البنيوية) يعرض فيها إنجازات الحركة التفكيكية لدى (رولان بارت) و(جاك ديريدا)...

*

وليس إيغلتون هو وحده الذي ناقش الأطروحات البنيوية، بعد أن عرض إنجازاتها، فهنالك (سارتر) الذي رأى فيها (بدعة بورجوازية)، و(روجيه غارودي) الذي وضع عنها كتابه (البنيوية فلسفة موت الإنسان)(١٤) ناقش فيه أطروحات شتراوس، وفوكو، وألتوسير، وغودلييه. ورأى أن البنيوية التي حلت محل الوجودية الفرنسية جاءت كرد فعل؛ فإذا كانت الوجودية قد اشتطت في النزعة الفردية، وشددت على الذات وعلى مسؤولية الإنسان، فإن البنيوية التي ورثتها كنقيض لها، شددت على اللحظة الموضوعية، والصرامة العلمية، وسعت إلى منهج العلوم الإنسانية كياناً لا يقل عن العلوم الطبيعية.

وغارودي في كتابه هذا يلجأ إلى الحِجاج والجدل. وهو إذ يشيد بمنجزات المنهج البنيوي فإنه يُعمل مبضع النقد في "الإيديولوجيا البنيوية" التي يرى فيها أنها انحطّت إلى فلسفة تنفي الإنسان من التاريخ، وتبشر بموت قريب له على صعيد التحليل العلمي.

بيد أن غارودي إذا كان قد وضع كتابه هذا تحت تأثير الماركسية، ورأى أن ماركس هو الذي أسس (الجدلية البنيوية)! فإنه لم يجعل من البنيوية فلسفة، ذلك أن التصور النقدي والجدلي للبنى يحظر علينا أن ننسى أن هذه البنى ليست بماهيات أفلاطونية، وإنما هي (نماذج) نبنيها بأنفسنا كيما نعلل الظواهر ونسيطر عليها، وبهذا نفلت من صنمية البنى واستلابها برؤيتنا لها على أنها تنظيم للظاهرات وليست كشفاً للماهيات.

**

هوامش:

(١)-جان ماري أوزياس وآخرون- البنيوية- تر: ميخائيل مخول- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٧٢.

(٢)-جان لوي كابانس- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية- تر: فهد عكام- دار الفكر- دمشق ١٩٨٢.

(٣)-ايخنباوم- ضمن: تودوروف- شعرية النثر. باريس ١٩٧١ ص ١٢.

(٤)-ياكوبسون- مقالات في علم اللغة العام- مينوي- باريس ١٩٦٩، ص ٢١١.

(٥)-تودوروف- ما هي البنيوية؟ سوي- باريس ١٩٦٨، ص ١٠٠.

(٦)-رولان بارت- النقد والحقيقة. سوي- باريس ١٩٦٦، ص ٥٨.

(٧)-رولان بارت- مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد- مجلة (اتصالات)- سوي- باريس ١٩٦٦، ص ٧.

(٨)-روبرت شولز- البنيوية في الأدب: تر: حنا عبود- اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٨٤.

(٩)-روبرت شولز- السيمياء والتأويل- تر: سعيد الغانمي- المؤسسة العربية- بيروت ١٩٩٤.

(١٠)-فرديناند دي سوسير- دروس في علم اللغة العام- ص ١٦.

(١١)-إديث كيرزويل- عصر البنيوية- تر: جابر عصفور- دار آفاق عربية- بغداد ١٩٨٥.

(١٢)-جان ماري أوزياس- البنيوية- باريس، ١٩٦٧، ص ٧.

(١٣)-تيري إيغلتون- نظرية الأدب- تر: ثائر ديب- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٥.

(١٤)-روجيه غارودي- البنيوية فلسفة موت الإنسان- تر: جورج طرابيشي- دار الطليعة- بيروت ١٩٧٩.

***

الفصل الثاني:
المستوى التنظيري العربي
للبنيوية الشكلية

إذا كانت البنيوية قد نشأت في فرنسا في الستينات من القرن العشرين، وكتب فيها، تنظيراً وتطبيقاً، عدد كبير من البنيويين في شتى الحقول العلمية، بدءاً بالأدب وانتهاءً بالنقد الأدبي، ومروراً بالألسنيّة والأنثربولوجيا وعلم النفس والماركسية والأبستيمولوجيا، وحتى الرياضيات... الخ، فإنها انتشرت بعد ذلك وهاجرت إلى معظم بلدان العالم، ونظّر لها وفيها باحثون ونقاد في أمريكا (كيرزويل نموذجاً)، وبريطانيا (تيري إيغلتون نموذجاً)...

وعندما وصلت إلى وطننا العربي متأخرة نظّر لها، وكتب فيها باحثون ونقاد تراوحت كتاباتهم بين الالتزام الدقيق بمقولاتها (صلاح فضل)، والخروج على أطروحاتها، أو تركيب أكثر من منهج نقدي (الغذّامي)، وذلك تبعاً لاستيعاب هؤلاء النقاد للمقولات البنيوية، وتبعاً لمتابعتهم لجديدها، لأن البنيوية بُنيت بالتدريج طوال أكثر من ثلاثين عاماً. فمن شهد مقولاتها في مرحلة نشوئها وظل يراوح عند مرحلة النشوء بات متخلفاً إزاء مقولاتها التي جدت في مرحلة ازدهارها أو احتضارها، ذلك أنها غيرت جلدها، وطورت مقولاتها، خلال مسيرتها النقدية: فعندما وجدت البنيوية نفسها أمام الباب الشكلاني المسدود، بحثت عن اتجاهات تطيل أمدها، فتبنت المزاوجة بينها وبين الرؤيا الاجتماعية التي جعلت منها اتجاهاً بنيوياً جديداً (البنيوية التكوينية). كما جدّت اتجاهات نقدية جديدة خرجت من قلب البنيوية، ثم استقلت عنها كمناهج نقدية جديدة (كالتفكيكية). أما النقاد

البنيويون فقد طور كثير منهم اتجاهاتهم وخير مثال على ذلك الناقد الفرنسي المشهور (رولان بارت) الذي بدأ سوسيولوجياً في كتابه (درجة الصفر في الكتابة)، ثم أصبح بنيوياً شكلياً في كتابه (التحليل البنيوي للسرد)، فبنيوياً تكوينياً في كتابه (حول راسين)، فسيميولوجياً في كتابه (نظام الموضة)، فتفكيكياً في كتابه (س/ز)، فناقداً حراً في كتابه (لذة النص)...

وهكذا كتب في البنيوية مفكرون وباحثون ونقاد عرب في الفكر والنقد، بدءاً بزكريا إبراهيم، وصلاح فضل من مصر، وعبد الفتاح كيليطو، وصدوق نور الدين، ومحمد برادة، ونجيب العوفي من المغرب، وعبد الملك مرتاض من الجزائر، وفؤاد أبو منصور من لبنان، وعبد الله إبراهيم من العراق...، وغيرهم. ومن الملاحظ أن هذا المنهج النقدي بدأ في بلدان المغرب قبل المشرق، بسبب إطلال مثقفي المغرب مباشرة على الثقافة الأوربية، وشيوع الثقافة الفرنسية في هذه البلدان، ثم أخذت به بلدان المشرق العربي.

وسنعرض بعض هذه الجهود التنظيرية، حسب صدورها التاريخي:

١ – زكريا إبراهيم ومشكلة البنية

ولعل أول العرب الذين كتبوا في البنيوية هو المفكر (زكريا إبراهيم) المعروف بإبداعاته الفكرية في المجال الفلسفي، ولعل كتابه (مشكلة البنية) من أوائل الكتب العربية التي وُضعت في التنظير للبنيوية، فقد أصدره عام ١٩٧٦ انطلاقاً من أن البنيوية أصبحت "اللغة الشارحة لكل حضارتنا المعاصرة"، وأن إنسان القرن العشرين قد بدأ يعرف ذاته بأنها مجرد (بنية)، وأنه هو نفسه إنسان (دال)، صانع معانٍ.

وبداية يتساءل الباحث: هل البنيوية علم؟ أم فلسفة؟ أم هي مجرد منهج للبحث العلمي؟. فيرى أنها منهج للبحث العلمي، اعتماداً على آراء روادها: (شتراوس) الذي أعلن أن البنيوية ليست فلسفة وإنما هي منهج للبحث العلمي، و(جان بياجيه) الذي يقول إن البنيوية منهج لا مذهب(١).

ثم يُعرّف الباحث (البنية) لغة واصطلاحاً بأنها (نظام أو نسق من المعقولية). فهي (صورة) الشيء، و(هيكله)، و(القانون) الذي يفسر تكوينه. يقول جان بياجيه: "إن البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً"، وإن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي.

(فالكلية) هي تكوين البنية من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق. وليس المهم في البنية هو (العنصر) أو (الكل) الذي يفرض نفسه على العناصر، وإنما هو (العلاقات) القائمة بين هذه العناصر، أو عمليات تكوين (الكل) باعتبار هذا (الكل) مكوناً من تلك (العلاقات).

و(التحولات) تعني أن هذا (الكل) ينطوي على دينامية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل (النسق) أو (المنظومة) خاضعة في الوقت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية.

و(التنظيم الذاتي) هو أن في وسع هذه (البنيات) تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها نوعاً من (الانغلاق الذاتي). لكن هذا الانغلاق لا يمنع (البنية) الواحدة من أن تتدرج تحت (بنية) أخرى أوسع.

ثم يتحدث الباحث عن أعلام البنيوية ويعرض إنجازاتهم: الألسني (سوسير)، والأنثربولوجي (شتراوس)، والنفساني (لاكان)، والماركسي (ألتوسير). وهم الذين شادوا البنيوية في أربعة علوم، وأغفل الحقلين الأدبي والنقدي، ولو أنه أضافهما لكان كتابه أشمل وأوفى. ولكنه– كفيلسوف– اكتفى بالمفكرين في حقول العلوم المختلفة، دون أن يجعل الأدب والنقد واحداً منها.

والواقع أن كتابه هذا يصلح أن يكون مقدمة للمنهج البنيوي بعامة. وما يهمنا– كمهتمين بالنقد الأدبي– هو منهج هؤلاء الأعلام الذين تحدث عنهم، والذي يوحد بينهم، على الرغم من اختلاف الحقول العلمية التي عملوا فيها. ذلك أن البنيوية هي ابستيمولوجيا (نظرية في المعرفة) لا إيديولوجيا (موقف عقائدي). وهذا يعني أنها محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر من وجهة نظر (البنية) و(النموذج) و(البناء الصوري) و(العلاقات) الباطنية المكونة لموضوع ما. ولعل هذا ما جعل المفكر الفرنسي المعاصر (جيل دولوز) يقول بوجود سمات مشتركة تجمع بين كل المنتسبين إلى البنيوية هي النظر إلى (البنية) باعتبارها نظاماً مكتفياً بذاته.

فالعالم الألسني السويسري (فرديناند دي سوسير) هو الأب الحقيقي للبنيوية. وقد ميّز بين (اللغة) و(الكلام)، فعد (اللغة) نظاماً اجتماعياً مستقلاً عن الفرد. بخلاف (الكلام) الذي هو التحقيق الفردي للغة التي هي نسق عضوي منظم من العلاقات. ورأى أن (العلامة) تتألف من (الدال) و(المدلول)، وأن اللغة ينبغي أن تدرس بمنهج آني سكوني لا تاريخي تطوري، لأنها ما دامت (بنية) أو (نسقاً

رمزياً) فلا بد من التسليم بأنها لا تنطوي على أي بعد تاريخي.

وأما (شتراوس) فيعرّف (البنية) بأنها تحمل أولاً طابع النسق أو (النظام)، وأنها تتألف من عناصر (متحولة)، والمهم هو (العلاقات) القائمة بين عناصر اللغة. و(حقيقة) الظواهر لا تتمثل في (ظاهرها) على نحو ما تبدو عياناً للملاحظ، بل هي تكمن على مستوى أعمق: في (دلالتها) فهي الحقيقة المشتركة التي تحملها هذه الظواهر. والمهم– عند شتراوس– هو أننا لا ندرك (البنية) إدراكاً تجريبياً على مستوى العلاقات الظاهرية السطحية المباشرة القائمة بين الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاءً بفضل (النماذج) التي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغييرات التي تسمح لنا بإدراك البنية.

في كتابه (الأنثربولوجيا البنيوية) يقول شتراوس إن المبدأ الأساسي هو أن مفهوم (البنية) لا يرتد إلى الواقع التجريبي، بل هو يرتبط بالنماذج التي نبنيها انطلاقاً من هذا الواقع. وينبغي أن يتصف كل نموذج بسمات أربع هي:

١–أن يؤلف (نسقاً) أو (نظاماً) من العناصر، من شأن أي تغير يلحق بأحد عناصره أن يؤدي إلى حدوث تغيير في العناصر الأخرى.

٢–أن يكون منتمياً إلى (مجموعة) من التحولات، بحيث تتكون من مجموع تلك التحولات (جماعة) من النماذج.

٣–أن يكون قادراً على التنبؤ بالتغيرات التي يمكن أن تطرأ على النموذج في حالة ما إذا تعدّل عنصر من عناصره.

٤–أن يكون هو الكفيل بتفسير الظواهر الملاحظة من خلال عمله.

وأما (ميشيل فوكو) فقد انطلق في البنيوية الأبستيمولوجية من معادلة تقول إن البنية = اللاشعور = الرمز = النموذج = اللغة. وقد تركزت هذه السلسلة المتعاقبة من المتساويات الدلالية حول هوية أساسية هي أن البنية = الثقافة. فدرس فوكو تاريخ الجنون الذي اعتبرته الثقافة الأوربية انحرافاً، فأقصت المريض عن مجتمعاتها، ورفضت أن تتعرف على ذاتها في تلك الصورة المرضية، على الرغم من أن الجنون– في رأي فوكو– هو كيان مستقل، بل هو علاقة موجودة في صميم الواقع الاجتماعي. وقد دعا فوكو إلى دراسة مجال المعرفة كما يكشف عنه المقال أو الحديث وصولاً إلى مجموعة القواعد أو البنية التي يخضع لها.

وأما (جاك لاكان) فقد تحقق على يديه التقاء المنهج البنيوي بمنهج التحليل النفسي. وقد اتهم الفرويديين الجدد بأنهم غرباء على فرويد. فطالب بالعودة من

جديد إلى فرويد واضع التحليل النفسي، من أجل الكشف عن أهمية دراسة (اللاشعور) الفرويدي باعتباره (لغة) ذات (بنية) خاصة. ذلك أن اللاشعور هو الذي يتكلم في كل مكان: في الأحلام وفي الأمراض النفسية وفي الجنون. وفهم هذه (البنية) هو المدخل الحقيقي إلى فهم الذات الإنسانية في شعورها ولاشعورها، وأن الإنسان يتكلم لأن الرمز قد خلق منه (إنساناً). فالنظام الرمزي ينشئ الذات لكي يقتادها إلى شباكه. وإن سر قوة الرمز تكمن في أن اللاشعور هو بنية تشبه بنية اللغة. فبالكلام يصير اللاشعور شعوراً، ويفهم عبر عملية (فك الشفرة) الخاصة ببنيته.

ومن أهم خصائص اللاشعور: الاستعارة، والكناية. أما الاستعارة فهي أن تحل لفظاً محل آخر. وأما الكناية فتشير إلى جزء من الموضوع على أنه يمثل الكل. وتقابل الاستعارة الكبت، بينما تقابل الكناية التحويل. وإن الانطلاق من مثل هذا التحليل اللغوي هو وحده الذي يظهرنا على منطق اللاشعور.

ولكن الرمزية اللغوية للاشعور لا تمثل ظاهرة لغوية بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما هي ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات: فعمليتا التحويل والتكثيف تعملان على مستوى الصورة الحسية لا على مستوى النطق الصوتي أو التعبير الدلالي. ورمزية اللاشعور ليست رمزية لغوية بل هي رمزية كلامية.

وأما (ألتوسير) فقد حاول تفسير الماركسية تفسيراً علمياً بنيوياً دون الرجوع إلى مفاهيم (الإنسان) و(التاريخ) و(الممارسة) و(الاغتراب) فقد جعل نوعاً من التلاقي بين الماركسية والبنيوية في نزعة مضادة للإنسانية ترفض تفسير التاريخ بالاستناد إلى مفهوم (الإنسان) أو (الذات). ولم تكن هذه القراءة البنيوية الجديدة لماركس من جانب ألتوسير وتلامذته مجرد محاولة علمية لتخليص الماركسية من التأويلات البراغماتية الرخيصة والأنظار السياسية الزائفة، وإنما كانت تأكيداً لتلك (المعقولية البنيوية) التي كان من آثارها تصفية الماركسية من كل شوائب الإيديولوجيا، من أجل استبعاد كل إحالة إلى البشر بوصفهم القوى الفعالة المحركة لصيرورة العملية التاريخية.

لقد وضع ألتوسير – من خلال قراءة ماركس – دعائم (بنيوية ماركسية) ذات طابع علمي لا إيديولوجي، تمنح الماركسية النظرية الابستيمولوجية التي كانت تفتقر إليها. والخطوة الأولى هي تخليص الجدل الماركسي من براثن الجدل الهيغلي. والثانية هي اكتشاف الدور الأبستيمولوجي الذي لعبته فكرة (البنية) في تفكير ماركس العلمي خلال المرحلة الأخيرة من تطوره العقلي. إذ ينبغي أن يُقرأ

ماركس على نحو ما كان فرويد يقرأ الحقيقة وسط خليط أحلام مرضاه وأعراض جنونهم. فهذه القراءة (تحل الشفرة) وتتجاوزها إلى مدلولها.

وتتركز قيمة الماركسية– حسب ألتوسير – في أنها استطاعت أن تنقل الفلسفة من الوضع الإيديولوجي إلى الوضع المادي عبر المادية الجدلية، وإن الفكرة الرئيسية في المادية الجدلية هي (المجالات) على كافة المستويات: فلكل مستوى من هذه المستويات بنية مستقلة نسبياً. ويتحدد (الكل) الاجتماعي بالبنية المعقدة المكونة من الترابط المنتظم للمستويات البنيوية كلها. وليست الممارسة الاقتصادية وحدها هي المحدد لهذا الكل. فالبنية تلعب في الاقتصاد الدور الرئيسي في توزيع الأدوار على الأفراد. وليس المهم– في الاقتصاد– الأفراد أو الموضوعات الحقيقية، بل المهم هو الواقع أو الأماكن القائمة في مجال طوبولوجي بنائي يتم تحديده من جانب العلاقات الإنتاجية، وهي علاقات لبنية معينة. وهكذا جعل ألتوسير الواقع في نظر الماركسية بنيوياً وليس ديالكتيكياً.

إن كتاب زكريا إبراهيم شمولي حاول فيه التعريف بالبنيوية، وبأعلامها في شتى الحقول العلمية، ولكن هذه الشمولية اضطرته إلى التبسيط، وأبعدته عن حقلين أساسيين هما: الأدب، والنقد الأدبي.

٢– صلاح فضل ونظرية البنائية في النقد الأدبي

وإذا كان **زكريا إبراهيم** قد جاء بكتاب بنيوي شامل، وأغفل النقد البنيوي، فإن (صلاح فضل) قد وضع كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) ١٩٧٧(٢) للنقد وحده. ولعله أفضل كتاب وُضع بالعربية عن التنظير للنقد البنيوي آنذاك، لأنه كتاب علمي جاد، وضع بلغة نقدية، وعالج أصول البنيوية، واتجاهاتها، ومستوياتها. وضرب في الصميم، فتحدث عن أصول البنيوية لدى سوسير، والشكلانيين الروس، وحلقة براغ اللغوية، والمدرسة الألسنية الأمريكية. ثم عرف بالبنية وبالبنيوية، وتحدث عن تطبيقاتها في العلوم الإنسانية، وعن معاركها مع الوجودية. كما تحدث عن البنيوية في حقلي الأدب والنقد، وعن لغة الشعر، وتشريح القصة، والنظم السيميولوجية.

وبداية يصر الباحث على استعمال تسمية (البنائية) بدلاً من (البنيوية) قائلاً: "إن بعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية نسبة إلى البنية، وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواء (كذا!) بين ضرّتيها، بما يترتب على ذلك من تشدق حنكي عند النطق. وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل

عليها (البنائية) لسلاستها وقرب مأخذها" (ص ١٧). ومن الواضح تهافت هذا التعليل، فتسمية (البنيوية) هي التي شاعت وانتشرت ليس في بلدان المشرق العربي فقط، بل وفي بلدان المغرب الذي كان يعتمد تسمية (الهيكلية).

ثم يصنف الباحث أصول البنيوية في أربع مدارس هي:

١-مدرسة جنيف.

٢-ميراث الشكليين الروس.

٣-حركة براغ اللغوية.

٤-علم اللغة الحديث.

والواقع أنه يمكن دمج الأرقام ١ و٣ و٤ في واحد، باعتبارها (بنيوية ألسنية)، فتصبح أصول البنيوية عنده اثنتين: الألسنية، والشكلانية. وتناسى مدرستين أساسيتين أسهمتا في تكوين البنيوية هما: (النقد الجديد) في أمريكا وبريطانيا، والذي كان يكتفي بدراسة (الكلمات على الصفحة) دون أن يعود إلى مرجع اجتماعي أو سياسي، كما تناسى (الأعلام الرواد) البنيويين الذين طبقوا المنهج البنيوي على حقول العلوم المختلفة، مثل كلود ليفي شتراوس في الأنثربولوجيا البنيوية، وجاك لاكان في التحليل النفسي البنيوي، ولويس ألتوسير في الماركسية البنيوية، وميشيل فوكو في الأبستيمولوجيا البنيوية. وعلى هذا فإن أصول البنيوية ينبغي أن تكون أربعة، هي:

١-الألسنية.

٢-الشكليون الروس.

٣-النقد الجديد.

٤-البنّاؤون الكبار.

أما (مدرسة جنيف) فمصدر الباحث فيها (دروس في علم اللغة العام) لسوسير أبي الألسنية البنيوية الذي استطاع أن يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت نموذجاً للعلوم الإنسانية. ولم يترك سوى محاضرات شفوية كان قد ألقاها على طلابه في جنيف، نشرها طلابه عام ١٩١٦ بعد وفاته في كتاب (دروس في علم اللغة العام) الذي تُرجم إلى معظم لغات العالم، ومن أهم ما جاء فيه: ثنائية النظم اللغوية في مقابلات ثنائية تكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها. وأهم هذه المقابلات: ثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور الثابت والمحور المتطور، وثنائية النموذج القياسي والنموذج السياقي، وثنائية الصوت

والمعنى...

فثنائية اللغة/ والكلام تعني أن (اللغة) حصيلة اجتماعية، ومجموعة من المصطلحات الضرورية التي تتخذها الهيئة الاجتماعية لإتاحة الفرصة أمام الأفراد للتواصل بينهم، بينما (الكلام) فردي.

والمحور (الثابت) في اللغة هو المحور الوصفي. أما المحور (المتطور) فهو المحور التاريخي الزمني. والأول يتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية، بينما يتناول المحور الثاني عوامل وأشكال التطور التاريخية المختلفة. ويقارن سوسير اللغة بلعبة الشطرنج، فعندما ندرس انتقال لعبة الشطرنج من إيران إلى أوربا فإن هذا يعتبر شيئاً خارجياً (التاريخي). أما عندما ندرس نظام لعبة الشطرنج وقوانينه فإننا عندئذ نكون أمام عناصره الداخلية (الوصفي).

وأما العلاقات السياقية فتقوم بين الكلمات في تسلسلها، معتمدة على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم، تتابع فيه العناصر بعضها بعضاً، وتتآلف في سلسلة الكلام (مثل الله أكبر، الحياة الإنسانية، الطقس جميل). فإذا أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء: فكلمة تعليم مثلاً تتوارد معها على الذهن كلمات أخرى مثل: تربية، ومعلم، وعلم، ومدرسة... الخ. وهذه التوافقات لا تعتمد على الامتداد الخفي، وإنما على الذهن، فهي (إيحائية).

وأما النظام اللغوي فهو ليس سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية. وهذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار تولد نظاماً من القيم الخلافية يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز.

ويرى (سوسير) أن الكلمات هي مجرد (علامات) أو إشارات للأشياء، وأنها تحتوي شيئين معاً: (الدال)، و(المدلول). والعلاقة بينهما اعتباطية، بخلاف العلاقة الرمزية التي تفترض سبباً. وبينما ينطبق الدال على المدلول تماماً في حالة العلاقة اللغوية، فإن الأمر يختلف عن ذلك في الرمز: فلكل من الضوء الأحمر والأخضر في إشارات المرور قيمته الدلالية: فالأحمر يثير معنى الخطر والدم والعنف (قف)، والأخضر يثير معنى الأمل والاطمئنان والهدوء (سِرْ). و(الدال) هو الترجمة الصوتية لتصور ما، و(المدلول) هو المستثار الذهني لهذا الدال. ومن هنا تتضح وحدتهما في الكلمة (العلامة) اللغوية، حتى إن سوسير

يشبههما بوجهي الورقة الواحدة، إذ لا نستطيع عزل الصوت عن الفكر ولا الشكل عن المحتوى. ولا شك أن هذه المبادئ والقوانين الألسنية التي وضعها سوسير كان لها أبلغ الأثر في النقد البنيوي الذي هو أساساً نقد ألسني.

*

وأما المصدر الثاني للبنيوية فهو (الشكلية الروسية). ومصدر الباحث فيها هو فكتور إرليش في كتابه (الشكلية الروسية) ١٩٦٩، وياكوبسون في كتابه (نظرية الأدب) ١٩٦٥، وتودوروف في كتابه (نظرية المنهج الشكلي) ١٩٦٥.

ومن المعلوم أن المدرسة الشكلية الروسية ازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين: ففي عام ١٩١٥ قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل (حلقة موسكو اللغوية) كحركة تستهدف استثمار الطليعة الأدبية، والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية. وبعد عام انضمت إلى صفوفهم مجموعة أخرى من النقاد وعلماء اللغة فألفوا جمعية دراسة اللغة الشعرية التي عرفت باسم (أوباياز) Opojaz ومن هذين المركزين تشكلت الشكلية الروسية.

لقد ولدت الشكلية الروسية في ظل ثورة أكتوبر الاشتراكية الروسية التي انفجرت عام ١٩١٧، وفي ظل الحرب العالمية الأولى التي تلتها. وعندها حددت الثورة موقفها من الأدب، أواخر العشرينات، وجندته لخطط التنمية، وحلت جميع المنظمات الأدبية، وأدمجتها في منظمة موحدة يشرف عليها الحزب، واعتبرت كل خروج على الإيديولوجية الماركسية انحرافاً ينبغي القضاء عليه، فوجد زعماء الحركة الشكلية أنفسهم أمام أحد أمرين: إما الصمت والرضا بالموت الأدبي، أو التراجع عن الأبحاث الشكلانية البعيدة عن الإيديولوجية. ولهذا انفرط عقد الجماعة: فانزوى معظمهم، وهاجر ياكوبسون، وتراجع شكلوفسكي عن آرائه، وصارت سمة (شكلي) سبة في عهد الثورة، وتهمة سياسية تستحق العقاب على الرغم من أنهم رفضوا تسميتهم (الشكليين) من طرف خصومهم، ورغبوا في استبدالها بـ(المنهج الصرفي). وكان بروب أشدهم تمسكاً بهذه التسمية، حتى لقد جعلها عنوان كتابه الذائع الصيت (صرف الحكاية = مورفولوجيا الحكاية).

لقد استبعد الشكلانيون الثنائية التقليدية: الشكل/ والمضمون، وأحلوا محلها المادة/ والإجراء، حفاظاً على الوحدة العضوية للعمل الأدبي. وقالوا باستقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجة عنه: فالأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية، والنقد هو مواجهة الأثر الأدبي نفسه، لا ظروفه الخارجية التي أدت

إلى إنتاجه. فالأدب نفسه هو موضوع (علم الأدب)، يقول ياكوبسون: "إن هدف علم الأدب ليس الأدب بل (الأدبية)، أي العناصر المحددة التي تجعل من الأدب عملاً أدبياً". ومن هنا فقد رفض الشكلانيون التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب، لأن الأدب عندهم يتجاوز نفسية مبدعه، ويكتسب خلال الموضعة الفنية وجوداً خاصاً مستقلاً.

والتحليل اللغوي للأدب هو الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكلانيين. وهو وصف للعمليات الوظيفية في النظم الأدبية، وتحليل لعناصرها الرئيسية، وتعديل لقوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة. وهذا الوصف العلمي للنص الأدبي هو الذي يتيح الفرصة لإقامة العلاقات بين عناصره. وقد تركزت جهود الشكلانيين في مرحلتهم الأولى على تحليل الشعر، فميزوا بين المستويات الصوتية العامة والصوتية اللغوية. وبحثوا مشاكل الوزن والإيقاع باستفاضة. وحللوا علاقة هذه العناصر بالمستويات الصرفية والنحوية والدلالية.

وقد اعتمدت نظرية النظم الشعري عندهم على مبدأين:

١- التأكيد على وحدة العضوية للغة الشعر.

٢- تصور العنصر المسيطر كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة. العامل البنيوي المسيطر في بيت الشعر، والذي يكيف بقية العناصر، ويمارس تأثيره الحاسم على جميع المستويات الصوتية والصرفية والدلالية هو (الإيقاع) الذي يتجلى في التناوب الزمني المنظم للظواهر المتراكبة. وقد اعتبروا الوزن حالة من حالات الإيقاع. كما أدخلوا القافية في تأسيس الإيقاع الذي اتسع لديهم ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسيج اللغوي للشعر، على الرغم من تعارض بعض هذه العوامل لبعضها الآخر، إلا أن هذا يخلق لوناً من التوازن لا يمنع من قوة بعضها وغلبتها على ما سواها.

على أن وجود (الإيقاع) ليس في الشعر وحده، وإنما هو في النثر أيضاً، فقد أثبت الشكلانيون أن النثر الأدبي ليس مجرد مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع، وإما يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي يحتل مكاناً فيه لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر، وإن كانت طبيعة كل منهما تختلف: فقد نرى في النثر تنظيماً موسيقياً دون أن يصبح شعراً، كما في النثر الموقّع، وقد نرى في الشعر نقصاً في الإيقاع دون أن يتحول إلى نثر كما في الشعر الحر مثلاً.

وتتمثل خاصية الشعر التي تميزه عن النثر- عندهم- في أن الكلمة الشعرية

يتم تلقيها ككلمة، وليست مجرد تمثيل لموضوع مدلول عليه، أو تفجير لشحنة عاطفية. وبهذا فإن الكلمات بتركيبها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي معاً تكتسب ثقلاً وقيمة بنفسها في الشعر. وعلى هذا فإن لغة الشعر – عندهم – تتميز بأنها (نظام) لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة. وفي مرحلة تالية تجاوز الشكلانيون المرحلة الصوتية إلى المرحلة الدلالية، فركزوا على العلاقة بين الصوت والمعنى، وأدركوا أبعاد فكرة الرمز اللغوي.

وأما في مجال السرد، فلعل أهم ما جاء به الشكلانيون هي نظرية (بروب) في (صرف القصة) وما كان لها من أثر كبير في الفكر النقدي المعاصر للرواية. وهي ترى أن صرف (أو مورفولوجيا) القصة، إنما يدرس الأجزاء التي تتكون منها القصة، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها بعضاً، وبالمجموع. أو بعبارة أخرى (دراسة بنية القصة). وقد اختار (بروب) الحكايات الشعبية الروسية، وصنفها في ثلاثة أنواع هي: حكايات العجائب، وحكايات العادات، وحكايات الحيوانات. ولكنه وجد هذا التصنيف يفتقر إلى معيار ثابت، وأن هناك قيماً ثابتة (كالأعمال، والوظائف)، وأخرى متغيرة (كالأسماء والصفات التي تتسم بها الشخصيات)، وأن المعيار الدقيق هو دراسة القصة انطلاقاً من (وظائف شخصياتها) باعتبارها قيماً ثابتة. وقد درس (بروب) هذه الوظائف في القصص فوجدها لا تتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة هي: (الابتعاد، والتحريم، وارتكاب المحرم، والسؤال، والبيان، والخديعة، والتواطؤ، والحرمان، والتوسط، وبداية العمل المضاد، والرحيل، وعمل الواهب الأول، ورد فعل البطل، وتلقي الشيء المسحور، والانتقال عبر المكان، والصراع، وعلامة البطل، والنصر، وإصلاح الضرر، وعودة البطل، والمطاردة، والنجدة، والوصول غير المتوقع، والأغراض الخادعة، والمهمة الصعبة، والقيام بها، والتعرف، واكتشاف الخديعة، وتحول الشكل، والعقاب، والزواج). وبهذا وضع (بروب) قانوناً ثابتاً للسرد ما يزال يسترشد به النقد المعاصر.

وفي (تاريخ الأدب) تبلورت أفكار الشكلانيين حوله بشكل منهجي منظم في البيان الذي أصدروه عام ١٩٢٨، واستخدموا فيه – لأول مرة – كلمة (بنيوية) بطريقة منهجية، وأكدها ياكوبسون في بحثه أمام مؤتمر اللغات السلافية عام ١٩٢٩ والذي دار حول وظائف اللغة الشعرية تبعاً للمنهج البنيوي. وقد جاء في بيان الشكلانيين: إن تاريخ الأدب تربطه وشائج حميمة بالعلوم الأخرى، ويقتضي من دارسيه الإلمام الكامل بالقوانين التي تحكمه. ومن المستحيل إقامة علاقة

دقيقة بين الأنظمة الأدبية وغيرها دون معرفة هذه القوانين. وإن التطور الأدبي لا يمكن فهمه بطرح مشاكل تعرض عليها من خارج نظمه الخاصة، مثل مشاكل الإبداع النفسية، أو التأثيرات الخارجية.

وقد حرص الشكلانيون على إبراز حقيقة عدم الاستقرار في الأشكال الأدبية، مما يجعل دراسة وظائف هذه الأشكال ضرورياً، والتمييز بين العمل الأدبي كحقيقة تاريخية في ذاته، وحرية تأويله من وجهة نظر التطلعات المعاصرة للأذواق والمصالح الأدبية.

لكن الشكلانية آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة، وتجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويستهلك ما صنعته يداه. ومن هنا عودة بعض أعلامها عن مبدئهم في عزل موضوع دراستهم نهائياً. كما فعل شلوفسكي في كتابه (المصنع الثالث) ١٩٢٦ الذي حاول فيه التوفيق بين نظرية الأدب والبحث النفسي والاجتماعي، قائلاً: "إن الهوة التي كانت تفصل بين الشكلانيين والإيديولوجيين قد أخذت بالانكماش". واعترف في كتابه (نظرية النثر) بتأثير الظروف الاجتماعية على الأدب من خلال اللغة، فقال: "لقد شغلت في دراساتي النظرية بالقوانين الداخلية للأدب. وإذا كان لي أن أستخدم عبارة مأخوذة من المجال الصناعي فإنني كنت كمن لا يشغل بوضع القطن ومنتجاته في الأسواق العالمية والسياسة الاحتكارية المتبعة فيه، وإنما يركز اهتمامه على مشاكل الغزل والنسيج من الوجهة الفنية".

وقد أُخذ على الشكلانيين اقتصارهم الأدب على بعض جوانبه، فهم يقفون عند مستوى التفصيلات الجزئية دون أن يعالجوا كلية العمل الأدبي. غير أنه ينبغي ألا ننسى أنهم قد جدوا في التمييز، داخل العمل الأدبي نفسه، بين مستويات متراكبة، ابتداء من المستوى الصوتي والأسلوبي والإيقاعي، إلى المستوى الوظيفي العام، إضافة إلى أن التحليل الأدبي الشكلي يتعدى هذه المستويات إلى تعدد الدلالات.

*

المصدر الثالث للبنيوية هو (حلقة براغ اللغوية) التي أسستها طائفة من علماء اللغة في تشكوسلوفاكيا، وقد ضمت مجموعة من الباحثين الذين ينتمون إلى بلاد أخرى كروسيا وهولندا وألمانيا وانكلترة وفرنسا. وقد صاغوا جملة من

المبادئ الهامة تحت عناوين (النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية) تقدموا بها إلى المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة الذي عقد في لاهاي عام ١٩٢٨. وفي العام التالي قدّموا الجزء الأول من دراستهم الجماعية بعنوان (الأعمال) التي ظلت تصدر تباعاً حتى عام ١٩٣٨ حيث صدرت منها ثمانية أجزاء. وفي عام ١٩٣٠ ظهرت أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية من إعداد ياكوبسون الذي كان المحرك الأساسي للحلقة، والذي كان في براغ ملحقاً ثقافياً، حيث وجد الجو المناسب لآرائه، بعد أن أدرك أن المناخ الذي كان سائداً في وطنه سيخنق نظرياته التي التقت بأفكار المثقفين الأوربيين في وجوب تعميق الدراسة الوصفية للغة.

وقد أخذ باحثو حلقة براغ بدراسة القوانين التي تحكم بنية النظم الصوتية. ويُعتبر استكشاف هذا الميدان من أهم المكاسب العلمية التي أسهمت فيها الحلقة، خاصة وأنها استطاعت أن تتجاوز المرحلة الجزئية إلى المرحلة البنيوية، حيث تولى ياكوبسون تنمية هذا الاتجاه البنيوي في دراسة الصوتيات، معتمداً منهجاً متكاملاً، ومشيراً إلى أن كل حدث صوتي هو وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة. ولا يكفي مجرد وصف التغيرات، إذ لا بد من تفسيرها وشرحها: فالوصف يوفر البيانات اللازمة، ولكن ينبغي الانتقال بعد ذلك إلى السياق التاريخي، إذ أن الثبات في اللغة مجرد فرض علمي.

ومع أن حلقة براغ اشتهرت بدراساتها الصوتية الدقيقة، فإنها أسهمت أيضاً في تحليل لغة الشعر، فرأت أنه لا بد لوضع مبادئ وصف لغة الشعر من مراعاة الطابع الثابت المستقل لها، تفادياً لخطأ شائع يتمثل في الخلط الدائب بينها وبين لغة التواصل والتفاهم العادية، إذ تتميز اللغة الشعرية بأنها تكتسب صفة الكلام من حيث هي عمل فردي يعتمد على الخلق والإبداع، ويرتكز على التقاليد الشعرية ولغة الحياة. وهما عنصران متضادان، إذ كلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية. وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت عن حيوية الخلق العفوي.

والمستويات المختلفة للغة الشعر (من صوتية، وصرفية، ونحوية، وبلاغية...) ذات صلات حميمة فيما بينها، بحيث يستحيل عزل أحدها عما سواه. والعمل الشعري هو بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة خارج نطاق علائقها المشتركة. وتعتبر القيم الصوتية في لغة الشعر نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية، وهي تشمل مقارنة استخدام الحروف، ومشاكل الإيقاع،

وهو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى، وتأثير القافية الذي لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما هو وثيق الصلة أيضاً بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية وحتى بمعجم الشعر.

ولما كان ياكوبسون هو أكثر الجماعة اهتماماً بقضايا الشعر، فإننا نعثر في كتاباته على العناصر الأساسية التي تعتبر امتداداً وتنمية لمرحلة المدرسة الشكلانية، وذلك في بحثه (عن الشعر) الذي نشره عام ١٩٣٣ وقال فيه: "إن الخاصية المميزة للشعر تتمثل في أن الكلمة فيه تتلقى ككلمة، وليس كمجرد محاكاة لشيء محدد، ومن هنا تكتسب الكلمات ودلالاتها ثقلاً وقيمة خاصين بها". وعلى ذلك فإنه ينبغي تأكيد استقلال لغة الشعر، وتحديد الطريقة التي يتم بها تحليلها تحليلاً وصفياً باعتبارها عملاً فردياً مبدعاً يؤدي إلى إنتاج لغة تعتبر بدورها جزءاً من التقاليد الشعرية. ثم تُدرس نتائج هذا التحليل في إطار أوسع يشمل جميع ارتباطاتها التاريخية، بهدف الوصول إلى وحدة الإنتاج الشعري في اللغة. هذه الوحدة التي كثيراً ما تتوارى في الدراسات التقليدية التي تفصل بين الجوانب الصوتية والصرفية والتاريخية، ولا تدرك أن لغة الشعر إنما تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، كما أنه لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها. وعلى حين تقوم لغة النثر بوظيفتها التوصيلية، فإن لغة الشعر تكتسب استقلالاً خاصاً وقيمة مميزة، وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة، كاشفة بذلك عن نوع خاص من الدلالة الشعرية.

ومن مبادئ حلقة براغ ما وضعه الفيلسوف جان موكاروفسكي J.Mokaroyovsky الذي رأى أن النشاط اللغوي للحلقة يجب ألا يقتصر على الجانب اللغوي وحده، وإنما ينبغي أن يتعداه إلى الطبيعة السميولوجية للفن، وإلى دور الفاعل في الفكر الوظيفي، وإلى خواص الوظيفة الجمالية وعلاقاتها بالوظائف الأخرى، وإلى دراسة الرموز والعلاقات. ولا يتجلى دور الفاعل الوظيفي (النحوي) في شخص المؤلف، وإنما في شخص المرسِل (أو المسند إليه): ففي جملة (حواء تعطي التفاحة لآدم) نجد أن حواء هي (الفاعل) لأنها نقطة الانطلاق في العلاقة المزدوجة بين حواء والتفاحة. ومثلها (آدم يتلقى التفاحة من حواء) حيث اختلف الفاعل النحوي لكن الفاعل الدلالي ظل كما هو.

وقد طبّق غريماس هذا النموذج الدلالي على الفلسفة، حيث وضع الترسيمة التالية:

	في الفلسفة المثالية	في الإيديولوجيا الماركسية
الفاعل	هو الفيلسوف	هو الإنسان
الموضوع	هو العالم	هو مجتمع بلا طبقات
المرسِل	هو الله	هو التاريخ
المرسَل إليه	هو الإنسانية	هو الإنسانية
المساعد	هو الروح	هو الطبقة العاملة
العائق	هو المادة	هو الطبقة البرجوازية

وهـذا (النمـوذج) يـذكرنا بنظريـة (بـروب) فـي التوزيـع الـوظيفي لـلأدوار والشخصيات في الحكايات الشعبية، بل لعله من ذرية بروب أيضاً كتاب الناقد الفرنسي (ايتين سوريو): (مائتا ألف موقف مسرحي) الذي أحصى فيه الوظائف التي تقوم بها شخصيات المسرحيات فوجدها في ست وظائف هي:

١ –**وظيفة الأسد**، وتمثل القوة الموضوعية الموجهة.

٢ –**وظيفة الشمس**، وتمثل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.

٣ –**وظيفة الأرض**، وتمثل ما يحصل للخير الذي يعمل من أجله الأسد.

٤ –**وظيفة المريخ**، وتمثل المعارض أو العائق.

٥ –**وظيفة الميزان**، وتمثل الحكم الذي يهب الخير.

٦ –**وظيفة القمر**، وتمثل المساعد الذي يعزز إحدى القوتين السابقتين.

وبهذا يبتعد علم الجمال البنيوي عن التقاليد الفلسفية المثالية. وقد أصبحت هذه الفكرة من المحاور البنيوية التي تخلصت من وهم (الفاعل) المستقل ذي السلطة المطلقة على جميع الأحداث، وقصرته على نطاق (الوظائف) التي يقوم بها كما تكشف عنها بنية العمل الأدبي نفسه.

كما ميز فلاسفة براغ بين التحليل الوظيفي لعلاقات الفن بالمجتمع، ونظرية الانعكاس الماركسية، على أساس أن تطور الأبنية الفنية دائب ومستمر وخاضع لقوانينه وحركته الداخلية الخاصة به. ولهذا فهم يرفضون التسليم بأن الفن تابع مباشر للتطور الاجتماعي، حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التي تمارس تأثيراً ما على الأبنية الفنية، إذ أن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه. وهي لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع، كما لا تؤدي إلى الحكم بأن نظاماً اجتماعياً ما يولد بالضرورة شكلاً

معيناً للإبداع الفني.

وهكذا خطت حلقة براغ بالدراسات البنيوية خطوات هامة، حيث جنحت إلى التخلص من الطابع الشكلي البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية بل مدت اهتمامها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية، دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات. ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنيوية، واعتمادها على بعض العناصر الرياضية في تحليلاتها، وعدم اقتصارها على ما يُلاحظ في الواقع المباشر فحسب.

*

ثم يعرض الباحث إنجازات (المدرسة اللغوية الأمريكية) التي من أبرز أعلامها: سابير، وبلومفيلد، وشومسكي. أما (سابير) فقد نشر كتابه (اللغة) عام ١٩٢١ أكد فيه الطابع اللاشعوري للبنية اللغوية، وركز على الجانب الإنساني لا الغريزي للغة باعتبارها نظاماً من الرموز. كما أكد أن الحقيقة اللغوية تتمثل في التصنيف والنمذجة الشكلية للتصورات.

وأما (بلومفيلد) فقد نشر كاتبه (اللغة) عام ١٩٣٣ وعرض فيه الجانب الآخر من النظرية البنيوية الأمريكية. وكان أبعد تأثيراً إذ تربى على يديه جيل من الباحثين.

وأما (شومسكي) فقد جاء بفكرة المستوى البنيوي، إذ انتقد الذين سبقوه، لأنهم قصروا اهتمامهم على البنية السطحية للغة ولم ينتبهوا إلى ما أسماه (البنية العميقة) للغة. وقد لاحظ أن هذا القصور كانت له نتائج خطيرة، إذ أدى إلى استبعاد جانب كبير من المعارف اللغوية التي يمكن الاهتداء إليها بالحدس والاستبطان. وتمثل (البنية العميقة) شبكة من العلاقات النحوية، يقوم عليها علم معاني القول، بينما تعتمد (البنية السطحية) على المستوى الصوتي وحده.

والخلاصة أن الألسنية البنيوية (أو الوظيفية) قد أصبحت، بدءاً من الأربعينات، محور اهتمام علماء اللغة في أوربا وأمريكا. وكان لها فضل الإصرار على دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية، مما أدى إلى تصفية الأحداث اللغوية من ملابساتها المتغيرة، وإلى التركيز على النظم الكلية الشاملة، وعدم تبديد الجهود في التفاصيل الصغيرة، وإلى إحياء علم الدلالة.

وكان لهذه الثورة العلمية في الدراسات الألسنية تأثيرها الكبير على باحثينا

في اللغويات، فاستوعبوا مكاسب الألسنية الحديثة، وبعض ما في تراثنا اللغوي، وتناولوا القضايا الألسنية بدقة علمية ترقى إلى أحدث مستويات الدراسات اللغوية. ولعل من أشهر دارسينا اللغويين المعاصرين: تمام حسان في كتابيه: (مناهج البحث في اللغة)، و(اللغة العربية: معناها ومبناها) حيث استعاض فيهما عن استعمال المصطلحات البنيوية بمصطلحات أخرى من مثل (الخصائص التركيبية)، و(المباني للمعاني)، و(المعاني الوظيفية). وعرّف بالفكر اللغوي عند (سوسير) و(بلومفيلد) وغيرهما، وشرح القرائن اللفظية والمعنوية على أساس تحليل البنية اللغوية، كما شرح (نظرية النظم) عند عبد القاهر الجرجاني على ضوء فكرة العلاقات السياقية.

*

وبعد أن انتهى الباحث من معالجة مصادر البنيوية التي نرى فيها قصوراً واضحاً، وخلطاً بين المصادر والمنجزات: فمن المعلوم أن شومسكي بنيوي وليس مصدراً من مصادر البنيوية. انتقل الباحث إلى التعريف بالبنية وبالبنيوية وتطبيقاتها في العلوم الإنسانية، فرأى أن مصطلح (البنية) مشتق، في اللغات الأوربية، من الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني (البناء) أو الطريقة التي يُشاد بها المبنى. ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما. ولا يبعد هذا المعنى عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب. وقد تحدث النحاة عن (البناء) مقابل الإعراب، وتصوروه على أنه التركيب والصيغة. ومن هنا جاءت تسميتهم (للمبني) للمعلوم و(المبني) للمجهول.

وأما تعريف (البنية) اصطلاحاً فيعتمد على التصور الوظيفي للبنية كعنصر جزئي مندمج في (كل) أشمل. وقد ركز هذا التصور على السياق، وعالج به كثيراً من مشكلات اللغة، كمشكلة الترادف (توافق المعنى واختلاف المبنى: سكين/ مدية)، ومشكلة المشترك اللفظي (اختلاف المعنى واتفاق المبنى: البِرّ، والبَرّ، والبُرّ).

والنموذج الواضح لهذا التصور هو علم الصوتيات الذي يرى في الوحدات الصوتية (الفونيمات) أو الحروف عناصر ذات معنى، ولكنها لا تكتسب معناها إلا بدخولها في نظام أشمل منها. وقد استخدم شتراوس هذا التصور الصوتي في دراسته لظاهرة القرابة في المجتمعات البدائية.

و(البنية) في استخدامها العلمي هي (وصف للنموذج) لا للواقع المباشر. وفي استخدام مصطلح (البنية) يمكن أن نميز اتجاهين كثيراً ما يشتبهان: اتجاه

يطلق (البنية) على مجموعة مكونة من (عناصر ذهنية) تقدم تصورات ذهنية عن الواقع، واتجاه آخر يطلق (البنية) على مجموعة (العلاقات) القائمة بين الأشياء في الواقع نفسه. فهي في الحالة الأولى (نموذج عقلي)، وفي الحالة الثانية (جوهر واقعي). وقد اعتمد الاتجاه الأول المفكر الفرنسي ليفي شتراوس وطبّقه على الحقل الأنثروبولوجي، منطلقاً من التأثير على تصور أساسي هو أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي، وإنما إلى النماذج التي يتم تكوينها طبقاً لهذا الواقع. بينما أُطلق على الاتجاه الثاني اسم (البنيوية التكوينية أو التوليدية)، ويمثلها العالِم النفسي (جان بياجيه) والناقد الكبير (لوسيان غولدمان). وقد قدم (بياجيه) تصوراً نظرياً متكاملاً عن البنية في كتابه (البنيوية) وضع فيه ثلاث خصائص للبنية، هي الشمول، والتحول، والتنظيم الذاتي.

وأما لوسيان غولدمان فقد طبّق التصور البنيوي التكويني على مجال الدراسة الاجتماعية للأدب. ومفهوم (البنية) عنده ينطلق من تصور بياجيه الذي يرى أن البنية توجد عندما تتمثل العناصر المجتمعة في (كل) شامل. لكن (غولدمان) لا يقصر مفهوم البنية على المظهر الثابت، لأنه يعتبر عمليات التوازن أبنية نشطة يتعين على الباحث أن يرصد حركتها. وقد استخدم غولدمان مفهوم (البنية)، وأضفى عليه مدلولات متعددة، تبعاً للسياق الذي يرد فيه. ففي دراساته عن باسكال وراسين قصد بالبنية (النظام) أو (الكل المنظم) الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره التي تتحدد طبقاً لعلاقاتها داخل الكل الشامل. ثم قرن النظام الداخلي للأدب بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر الذي أنتج هذا الأدب. ومن هنا فقد اصطبغت قوانين البنية عند غولدمان بلون جدلي ماركسي، ولخصها في ثلاثة: الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية، والوعي الممكن: (فالضرورة الاقتصادية) ناجمة عن الأنشطة التي يمارسها الإنسان في حياته وأهمية العامل الاقتصادي فيها، إذ يتوقف عليه إشباع الحاجات المادية، مما يشغل جزءاً كبيراً من حياة الإنسان، ويسهم بالتالي في تنظيم وعيه، بيد أن هذه الضرورة الاقتصادية لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية.

والذي يحدد (الوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية) هو وضعها في عملية الإنتاج، وهي أساس (رؤية العالم) التي هي صلب فكرة البنية التي تُقاس بها الأعمال الأدبية عند غولدمان. فالضمير الواقعي للجماعة هو جملة الضمائر الفردية، لكنه لا يصل إلى ذروة إمكاناته في الإطار الجماعي العام، بل يتجلى لدى بعض الأفراد الممتازين الذين هم مبدعو الإنتاج الثقافي العام. وتعود أهمية

أعمالهم إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعي الذي ينتمي المبدع إليه.

*

وفي تطبيقاته للمنهج البنيوي على العلوم الإنسانية: الأنثربولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والنقد الأدبي. يُعد (كلود ليفي شتراوس) الرائد البنيوي بلا منازع في الحقل الأنثربولوجي، فقد درس المجتمعات الفطرية والهندية في البرازيل، ثم أكمل دراسته في نيويورك، حيث التقى ياكوبسون مؤسس الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية الذي مارس تأثيراً منهجياً عليه. وطبّق شتراوس بنيوية (سوسير) في دراسته للمجتمعات البدائية، وبخاصة ثنائية: اللغة/ والكلام التي ترى أن اللغة شكل وليست جوهراً. كما أفاد من منهج الصوتيات الذي تجاوز دراسة الظواهر اللغوية الواعية إلى دراسة البنية اللاشعورية. ورفض معالجة الكلمات أو الوحدات على أنها عناصر مستقلة. واتخذ العلاقات القائمة فيما بينها أساساً للتحليل، وأدخل فكرة النظام في التحليل، وبحث عن القواعد العامة بغية تقنينها، وذلك عن طريقة الاستقراء أو الاستنتاج.

ويعرّف شتراوس (البنية) بأنها (نموذج) يقوم الباحث بتكوينه كفرض للعمل، انطلاقاً من الوقائع نفسها. وهي تمثّل الأداة المنهجية في نفس الوقت الذي تعد فيه خاصية للواقع. وليس من الضروري أن نتمكن من مشاهدة هذا الفرض العلمي مباشرة كي نسلم بوجوده. فالالكترون مثلاً كان مجرد فرض في البداية. وقد سلم به العلماء قبل أن يتمكنوا بالأجهزة العلمية الحديثة المعقدة من مشاهدته بشكل مباشر.

وتتم خطوات منهج التحليل البنيوي لدى شتراوس عبر مرحلتين: الأولى وصفية يتوفر فيها الباحث على ملاحظة أكبر عدد ممكن من الظواهر، ويحللها بجميع تنويعاتها واختلافاتها. والمرحلة الثانية تجريدية نظرية تختص بالانطلاق من عدد محدود من الوقائع الدالة التي تميزت عند الملاحظة، لتكوين نماذج منطقية جديرة بأن تشرح بقية الظواهر بدقة علمية.

وقد طبق شتراوس المنهج البنيوي في تحليل الأساطير. ورأى أن الأسطورة، كأي كيان لغوي، تتشكل من وحدات داخلة في تكوينها، تشمل وحدات أخرى تدخل في تكوين بنية اللغة. وقد قام بتحليل كل أسطورة على حدة بشكل مستقل، وترجم تتابع الأحداث فيها بأقل قدر ممكن من الكلمات. ثم كتب كل جملة في بطاقة تحمل رقماً يشير إلى موقعها في الحكاية. وقد لاحظ أن كل بطاقة تتمثل في إسناد محمول إلى موضوع أو حدث إلى فاعل أو مسند إليه، أي أن كل وحدة

كبرى ستصبح بطبيعتها (علاقة). ثم افترض أن الوحدات المكونة الحقيقية للأسطورة ليست هي العلاقات المنفصلة وإنما هي مجموعة العلاقات. وتآلف هذه المجموعات في أشكال معينة هو الذي يجعلها تكتسب وظيفتها الدلالية.

وأما (جاك لاكان) فقد قام بتطبيق المنهج البنيوي على علم النفس، حيث أصبحت اللغة عنده نظرية علمية مستقلة يمكن بوساطتها وصف اللاشعور بطريقة علمية، وفهم قوانينه بدقة متناهية. وبناء على هذا المبدأ فقد وضع لاكان بعض الأسس التي ترى أن كلام اللاشعور ينتظم في بنية متماسكة على أنه لغة، وأن بنية الشخصية هي عدة مستويات لغوية. ويترتب على هذا أن الأمر الحاسم ليس الحلم في ذاته وإنما مادته المحكية التي هي أهم وثيقة من وجهة النظر التحليلية. وهي مرتبطة بالبنية اللغوية المتعددة المستويات. كما يعد التفسير بدوره وثيقة. ومهمة المحلل عندئذ هي اتخاذ موقف تكميلي كان فرويد يصفه بأنه تركيبي.

وعلى هذا فإن المادة التي يعمل بها المحلل النفسي هي المادة اللغوية. ومن هنا ينبغي ألا ندهش مما كان يخصصه فرويد من وقت لدراسة وتحليل التداعيات اللغوية واللعب بالألفاظ وخطأ اللسان... إذ أن التحليل اللغوي هو المنهج الملائم لدراسة اللاشعور. وقد أبرز لاكان أهمية مرحلة (المرآة) في التطور المبكر للطفل واكتشافه المندهش لصورته، مما يمثل الإدراك الأولي لنفسه كجسم موحد يمكن التحكم فيه. وهذه الصورة لا تلبث أن تسيطر على علاقته بالأطفال الآخرين، وتتحول إلى لعبة السيد والخادم أو الممثل والنظارة. ويصبح ذلك مظهراً لرفض الواقع. ويحدث شبيه بهذا في اللغة. فطبيعة اللغة التجريدية تجعل أي معرفة بشرية ممكنة، وتتضمن نوعاً من إنكار الحقيقة الواقعة. ومع ذلك فإن الوظيفة الأساسية للغة إن لم تكن جزءاً من الحوار الإنساني وتخضع لقوانين القول العادي فإنها يمكن أن تطبق جميع إمكانياتها في النقل والتكثيف والإسقاط لإنكار الواقع والخضوع المطلق لمبدأ اللذة. وهكذا تتكون (اللغة المنسية) للاشعور.

وأما (رولان بارت) فيجعله الباحث "مطبقاً للمنهج البنيوي على علم الاجتماع"! فيعرض تحليله البنيوي للأزياء! (وهو تحليل سيميائي). إذ يلاحظ بارت أن الرأي العام يظن (الموضة) ظاهرة متقلبة تخضع لأهواء مصممي الأزياء وقدرتهم على التخييل، فهي أسطورة من أساطير الإبداع العفوي الرومانسي الذي لا يسير على قاعدة معروفة. ولكن الواقع غير ذلك، لأن من أهم اكتشافات علم التاريخ المعاصر إثبات أن التاريخ يتكون من مراحل ذات أطوال مختلفة متراكبة.

وكذلك تاريخ الأزياء. وأطول فتراته هي نماذج ملابس حضارة معينة، مثل العباءة الشرقية، والكيمون الياباني، والملحفة المكسيكية، وهي تعد نماذج أساسية في مجتمعاتها، إلا أن هناك تنويعات مختلفة داخل هذه النماذج، تُقاس فتراتها بدورات تستمر زهاء خمسين سنة.

ومن الواضح أنه إذا كان إيقاع التغيرات في (الموضة) قد اختل في العصر الحديث فإن هذا نتيجة لتأثير وسائل الاتصال والاستهلاك المتزايد، مما يكشف عن التغيير العميق في البنية الحضارية للشعوب الحديثة. فاللباس نوع من النشاط يعطي معنى للأشياء. والوظيفة التي تقوم بها الأزياء هي رمزية دالة، مما يحملنا على إعادة النظر في الفكرة التقليدية القائلة إن بواعث الملبس ثلاثة، هي: الحماية من الطبيعة، والحياء الذي يحمل الإنسان على تغطية عريه الطبيعي، والرغبة في الزينة والتجمل ولفت الأنظار. ومع صدق هذه الاعتبارات فإنه ينبغي أن نضيف إليها باعثاً رابعاً هو الوظيفة الدلالية للملابس. فالإنسان يلبس – حسب بارت – كي يمارس نشاطه الدال. ومن هنا فإن اللباس عملية اجتماعية عميقة المغزى تقع في قلب النشاط الجدلي للمجتمع.

*

في القسم الثاني المخصص للنقد الأدبي البنيوي يعالج الباحث: البنيوية في الأدب، ومستويات التحليل البنيوي، وشروط النقد البنيوي، ولغة الشعر، وتشريح القصة، والنظم السيميولوجية في الأدب.

والواقع أن هذا القسم هو أهم ما في الكتاب، لأنه يضرب في صميم النقد الأدبي البنيوي الذي كثيراً ما كان غير واضح في أذهان النقاد والقراء، لجدته، وعدم استساغته من قبل أصحاب الذوق التقليدي، ومن مؤثري النقد الذي يعتمد العلوم المساعدة. ولهذا كان من الضروري تعريف هذا المنهج النقدي الجديد، وعلى الخصوص في تلك المرحلة المبكرة من استقبال هذا المنهج الجديد، في مطلع السبعينات من القرن العشرين. وعلى الرغم من محاولة الباحث الإحاطة بالنقد البنيوي، فإن موضوعه هذا بحاجة إلى تعمق أكثر، وبخاصة في اتجاهات النقد البنيوي التي لم يذكر عنها شيئاً، على الرغم من تعددها (النقد البنيوي الشكلي، والتكويني، والسيميائي... الخ) وتباينها. ولقد كان، في معالجته لموضوع النقد البنيوي، مشتتاً، وغير شامل: إذ جاء بجذاذات من التحليل البنيوي ودمج بها لغة الشعر(!) وتشريح القصة(!)، وأجهز بمقولات رتشاردز، ونورثروب فراي وغيرهما(!) ممن لا علاقة لهم بالبنيوية، وإن كانوا قد بشروا بالشكلانية. ولو أنه

عرّف باتجاهات النقد البنيوي، وبأعلام كل اتجاه، وبنماذج تطبيقية من كل اتجاه، لكان كتابه أوضح وأشمل وأكثر دقة علمية. ولكن عذره أنه جاء في مرحلة مبكرة لم تكن فيها هذه الاتجاهات قد توضحت تماماً. ومع ذلك فإنه بذل جهداً يُحمد عليه، لا سيما وأنه جاء في مرحلة عزت فيها مثل هذه التآليف النظرية لقلة مصادرها حتى في اللغات الأجنبية.

ومن سلبيات فهم الباحث للنقد البنيوي مناقشته لـ(مضمون) العمل الأدبي، على الرغم من أن هذا المنهج لا يلتفت البتة إلى المضمون، وإنما يحصر همّه كله في (بنية) العمل الأدبي المفترضة، و(علاقات) وحداته ببعضها بعضاً. وقد غالط الباحث نفسه عندما رأى "هدف التحليل البنيوي هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية". فالواقع أن (المعنى) كان هدف نقاد المراحل السابقة، وليس مرحلة النقد البنيوي الذي أدار ظهره للمعنى كلياً، من أجل إعطاء البنيات والعلاقات حقها المهضوم.

و(التحليل البنيوي للأدب) هو نموذج للتحليل اللغوي، يتكئ على بعض المصطلحات من مثل (العلاقات السياقية) التي تدل على علاقات التسلسل والتوافق بين الكلمات، ويُطلق عليها (علاقات المجاورة)، أو تدل على علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له تم اختياره دونها، وهي تمثل الثروة الاحتياطية له، والتي كان يمكن أن تحل محله، ويُطلق عليها اسم (علاقات المخالفة أو الاستبدال أو الإيحاء). كما لا يمكن تحليل النص الأدبي إلى وحدات متتابعة دون اعتبار مجموعات (الرموز) التي تكونه، فهي رسالة تنقل دلالة سياقية، لكنها ذات قيمة بنيوية، مما يفرض ضرورة قيام علاقة جدلية بين محوري المجاورة والمخالفة. وبهذا فإن الرمز في العمل الأدبي له قيمتان: تشير إحداهما إلى (كود) اللغة وتوصف بأنها عملية توصيلية، وتتصل الثانية بجملة الرموز من حيث تكوينها لكلٍّ بنيوي.

وقد اتخذ ياكوبسون من هذا أساساً للتقعيد الجمالي للشعر والقصة: فإذا كنا نميز في اللغة بين (المظهر الاختياري) الذي يتصل بانتقاء رمز ما من بين الاحتياطي الممكن من الرموز المشابهة، و(المظهر التوفيقي) الذي يتصل بتسلسل الرموز المختارة تبعاً لحاجات القول، فإن كل واحد من هذين المظهرين يرتبط بشكل نموذجي بلاغي: فالمظهر (الاختياري) يتصل بالاستعارة، وهي إحلال كلمة محل أخرى لأداء نفس المعنى، وإن لم يكن لهما نفس القيمة، والمظهر (التوفيقي) يقابل المجاز المرسل والكناية حيث ينتقل فيه المعنى من رمز

إلى آخر. ومن هنا فإن المظهر الاختياري للغة الاستعارية هو محور الإبداع الشعري، بينما المظهر التوافقي السياقي هو الأساس الجمالي لفن القصة.

وعلى هذا فإن العلاقات السياقية في علم اللغة تقابلها (علاقات الحضور) في الأدب. كما أن العلاقات الخلافية أو الاستبدالية تقابل (علاقات الغياب). مع ملاحظة أن هذا التقسيم لا يمكن أن يكون مطلقاً، إذ أن هناك عناصر غائبة من النصوص ولكنها حاضرة في ذاكرة القراء في فترة معينة، لدرجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة. وعلى العكس من ذلك فقد نجد في كتاب ما بعض الأجزاء التي تبعد عن البعض الآخر لدرجة أنه يمكن اعتبار علاقتها من النوع الغائب.

وفي تصور المستويات المتداخلة بنائياً يعتمد كل مستوى على ما قبله في كل يكشف عن ضرورة التحليل المنتظم للموضوع. فالتحليل الأدبي يمر بمستوى الرموز في العمل الأدبي، وبالوحدات الدلالية الكبرى التي تكوّنها وتحددها، وبالموضوعات. ثم تعزز هذه المستويات بالمنهج البنيوي السيميولوجي الذي أخذ باتجاهين: أفقي، ورأسي. وهكذا يمكن ترتيب هذه المستويات التي يحللها النقد البنيوي في العمل الأدبي، على الشكل التالي:

١ –**المستوى الصوتي**، حيث يدرس الحروف ورمزيتها وتكوينها الموسيقي (من نبر وتنغيم وإيقاع).

٢ –**المستوى الصرفي**، وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي.

٣ –**المستوى المعجمي**، وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والمستوى الأسلوبي لها.

٤ –**المستوى النحوي**، لدراسة تأليف وتركيب الجمل، وطرق تكوينها، وخصائصها الدلالية.

٥ –**المستوى الدلالي**، ويعنى بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة من حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب.

٦ –**المستوى الرمزي**، الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور (الدال) الذي ينتج (مدلولاً) جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى بـ(اللغة داخل اللغة).

ولكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنيوية الثابتة مثل قواعد النحو

والبلاغة والعروض وشبكات التداعي وقوانين الدلالة ومنطق الصور والمواقف الإيديولوجية والثقافية. وإن دراسة هذه المستويات جميعها، وعلاقاتها المتبادلة، وتوافقاتها، والتداعي الحر فيما بينها، هو الذي يحدد البنية الأدبية.

وفي تحليل النص الأدبي لا بد من مراعاة المحورين: الأفقي، والاستبدالي: ففي (التقسيم الأفقي) للشعر مثلاً نقوم بوضع هيكل النظم وتوزيعه. وفي النثر تبدأ الوحدة من الفقرة إلى الفصل حتى تشمل الكتاب كله. كما يمكن رصد الروابط النحوية التي تصل بين هذه الوحدات. وفي تحليل (المستوى الاستبدالي) يُعالج الجنس الأدبي، والاختيارات الفنية والأسلوبية الأخرى، واكتشاف قواعد البنى الدلالية التوليدية، والاطلاع على كيفية تجسيد الأفكار والقيم.

وإذا كانت مهمة الكاتب هي التحدث عن العالَم، فإن موضوع الناقد ليس العالَم، وإنما ما قيل عن العالَم، أي أن النقد هو (لغة ثانية) أو ما وراء اللغة (أو الميتالغة) أو اللغة الشارحة، لأنه تناول لغوي لمعالجة لغوية أخرى. ومن هنا فإن النقد يعتمد على علاقتين: علاقة لغته بلغة المؤلف الذي يحلله، وعلاقة لغة المؤلف بالعالَم. وبهذا تكون مهمة النقد ليس اكتشاف الحقائق، وإنما بحث (الصلاحيات)، أي أن اللغة لا توصف في نفسها بأنها حقيقية أو زائفة، وإنما هي صالحة أو لا. وهي صالحة إذا كانت تمثل نظاماً متماسكاً من الرموز. إن القواعد التي تكيف لغة الأدب لا تعتمد على مطابقتها للواقع، وإنما لخضوعها لنظام الرموز الذي اتخذه المؤلف. ومهمة الناقد هي اكتشاف هذا النظام ومدى تماسكه. ولهذا فهو لا يبحث– كالأديب– عن معنى العالَم، وإنما يتناول القواعد الشكلية التي اتبعها الأثر الأدبي لإضفاء معنى ما على العالَم. فحسب النقد– حسب بارت– أن يحلل النظم الأدبية، ويدرس الأعمال الأدبية وحدها، بمعزل عن مبدعها، وعن سياقها الاجتماعي أو التاريخي الذي نشأت فيه، أن يدرس الأنظمة الرمزية التي يحتويها العمل الأدبي، ويكتشف بنيته، دون أن يتجاوز إلى تقييمه كما تفعل المناهج النقدية الأخرى. ومن هنا اعتماد النقد البنيوي مصطلح (التحليل) لا (النقد) في معالجة الأثر الأدبي.

وعندما يعالج الباحث (لغة الشعر) يرى أنها (انحراف) عن الاستخدام العادي للغة. وهذا (الانحراف) يسميه جان كوهين (الانزياح). وقد كان النقاد العرب يسمونه (الاتساع)، وهو الاستعارة والمجاز، وهو من البلاغة التقليدية، والموضوع الحقيقي لدراسة الشعر. فالصورة الشعرية ليست حلية زائفة، وإنما هي جوهر الشعر، وهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة. وبنية الشعر تتولد من

صوره. وتحليل هذه الصور هو ما ورثه (علم الأسلوب) الحديث عن البلاغة التي انتهت إلى العقم والجمود، فازدهرت على أنقاضها (الأسلوبية) وتجاوزت الطابع الجزئي لمقولاتها إلى حيث أصبحت "منهجاً" نقدياً مستقلاً.(٣)

*

ثم يُنهي الباحث كتابه بفصل يعقده لـ(تشريح القصة) لدى أعلام النقد البنيوي: رولان بارت، وتودوروف، وشتراوس، والسيميائيين... والألسنية هي (النموذج) الذي يؤسس عليه النقد البنيوي تحليله للأدب، لأنه يمدنا بتصور حاسم عندما يقرر أن الأمر الجوهري هو (النظام) أي أن القصة لا تنحل إلى مجرد مجموعة من الأقوال، بل لا بد من تصنيف العناصر الكثيرة التي تدخل في تركيبها على أساس مبدأ (مستوى الوصف) اللغوي.

وقد قام (رولان بارت) بتحليل (الجملة) لغوياً، على مستويات مختلفة: صوتية، وصرفية، ونحوية، وسياقية. ولهذه المستويات مراتبها التي تحد علاقاتها فيما بينها: فلكل مستوى وحداته وعلاقاته، مما يضطر الباحث إلى وصفه على حدة، على الرغم من أنه لا يمكن لأي من هذه المستويات أن ينتج بمفرده المعنى الأخير. فكل (وحدة) في مستوى ما تكتسب معناها عندما تندرج في مستوى أعلى: فالوحدة الصوتية (أو الحرف) لا تعني شيئاً في ذاتها، ولكن عندما تدخل في تكوين كلمة وتنخرط في جملة يتولد فيها المعنى. ونظرية المستويات اللغوية هذه تميز بين نوعين من العلاقات: العلاقات التوزيعية التي تقع على مستوى واحد، والعلاقات التكاملية التي تقع على مستويات مختلفة. وهذا يعني أن النوع الأول لا يكفي لأداء المعنى، بل لا بد أن ينضم إليه النوع الثاني.

*

وأما النموذج التحليلي الثاني للسرد فيقدمه (تزفيتان تودوروف)، ويعتمد فيه على مفهوم (النحو) باعتباره علم القواعد العالمية التي تنطبق على جميع اللغات مثلما تنطبق الهندسة على جميع المسطحات، والذي يستهدف صحة القول بتجريده من إطاره الفعلي لاكتشاف قوانينه العامة، والذي يبرهن من الوجهة النفسية على تشابه العمليات الذهنية والنفسية، مما يعد دليلاً على وجود بنية واقعية خارج اللغة تواجه أنشطتها. وهذا المفهوم يقدم تصوراً عن (نحو القصة) الذي يسهم بدوره في اكتشاف هذا النحو العالمي الطموح، على اعتبار أن القصة لون من النشاط الرمزي المتعدد الجوانب.

ويرى (تودورف) أنه لكي نصف حكاية ما فإنه ينبغي أن نعد ملخصاً لها

يوجز كل حدث في أقل عدد ممكن من الكلمات التي تتكون من مُسند ومُسند إليه، أو من موضوع ومحمول. وسنجد أن الحد الأدنى لأي قصة يتمثل في الانتقال من حالة توازن إلى أخرى بطريقة ينجم عنها فقدان التوازن المبدئي، ثم لا تلبث أن تأتي قوة ثالثة في اتجاه معاكس لتعيد التوازن مرة أخرى. ويُلاحظ أن حالة التوازن الثانية قد تشبه الأولى لكنها تختلف عنها جذرياً.

ويتم التمييز في العمل القصصي بين مظهرين مختلفين هما: الحكاية، والقول. (فالحكاية) هي الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير ذلك من العناصر التي تحيل إلى تجربة المتلقي وتعد محاكاة للواقع. وهي تنتمي إلى العالم الخيالي الذي يخلقه الفنان، وإن كانت تستثير الواقع. وأما (القول) فهو الكلمات الواقعية الموجهة من الكاتب إلى القارئ، والمسجلة في الكتاب، والتي تشمل جانب التنظيم والصياغة. والتحليل البنيوي يبدأ من هذا الجانب التجريدي، حيث يعتبر القصة ليست سوى هذا القول. ثم يشرع في تحليل العلاقة بين الحكاية والقول من خلال ثلاث مجموعات من العناصر: الأولى تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القول، الثانية تتصل بمظاهر القصة أو بالطريقة التي يتصور بها الراوي الحكاية. والثالثة هي أحوال القصة التي تتوقف على نوعية القول الذي يستخدمه الراوي كي يطلعنا على الحكاية.

وتبعاً لهذا التصور البنيوي لمستوى القول فإن النقاد يميزون بين ثلاثة مظاهر:

١ –**المظهر الفعلي اللغوي**، ويتمثل في الجمل المحددة التي يتكون منها النص. ويتصل بهذا المظهر مجموعتان من المسائل: أولاهما تتعلق بخصائص الكلام وسمات الأسلوب. وتتعلق الثانية بالتعبير نفسه، أي بمن يصدر عنه النص وبمن يتلقاه. وقد درج النقاد على دراسة هذه المجموعة من المسائل تحت اسم (رؤية) العمل الأدبي أو (وجهة نظر)ه.

٢ –**المظهر النحوي**، ويتصل بعلاقات أجزاء العمل فيما بينها، وهو ما يطلق عليه اسم (تركيب العمل الأدبي). وتحليله يقتضي التعرض لعلاقات القول بالحكاية (وهي علاقات منطقية، زمانية، ومكانية).

٣ –**المظهر الدلالي** أو موضوعات الأعمال الأدبية.

وهذه المظاهر الثلاثة لا تنفصل عن بعضها بعضاً إلا من أجل التحليل، أما على مستوى العمل الأدبي فهي متشابكة، معقدة، غنية، وتعد مظهراً لبنية مجردة

مستترة يتم الوصول إليها من خلال العمليات التحليلية العقلية التي تبحث عن النظام الماثل فيها.

وإذا كان كل نظام يتألف عادة من مجموعة من الوحدات، فلا بد من تقسيم القصة إلى مجموعة من الأجزاء التي يمكن توزيعها على عدد محدد من الأنواع، أي أنه لا بد من الوصول إلى الوحدات القصصية الصغرى. والتحليل البنيوي لا يكتفي بتعريف الوحدات الصغرى وتوزيعها، وإنما يرى أن المعنى هو معيار الوحدة، وأن الخاصية الوظيفية لبعض أجزاء الحكاية هي التي تجعل منها وحدة، ولذلك تسمى (وحدات وظيفية). ويُعتبر كل من هذه الوحدات جزءاً من القصة يدخل في عمليات التبادل والتناسب. والقصة تتألف من وظائف، ولكن على مستويات مختلفة؛ فكل شيء فيها له معنى مهما بدا تافهاً، وحتى الذي لا معنى له فإن معناه هو العبث واللاجدوى.

ويرى (بارت) أن هناك نوعين من الوحدات القصصية: الأول ذو طابع (وظيفي) توزيعي واضح يقتضي عملية تبادل، مثل شراء مسدس، ومبادلته هي لحظة استخدامه. ولو أنه لم يستخدمه لكان النص على شرائه لا قيمة له. النوع الثاني من الوحدات ذو طابع (تكاملي) ويشمل جميع الإشارات. وتحيل الوحدة فيه إلى تصور مبهم إلى حد ما. ولكنه ضروري لتركيب القصة. ومن هذه الإشارات ما يتصل بخصائص الشخصيات والبيانات المتعلقة بها، ومنها ما يتصل بالمناخ العام للقصة. ولكي ندرك فائدة هذه الإشارات لا بد أن ننتقل إلى مستوى أعلى يتصل بأعمال الشخصيات أو بالحكاية نفسها حتى تتضح دلالة الإشارة أو الوصف. مثال ذلك ما أورده بارت في (تحليله البنيوي للسرد) من كثرة عدد أجهزة الهاتف على مكتب أحد المديرين، حيث لا يستخدم منها إلا واحداً فحسب. ولكن كثرتها تشير إلى مدى سلطته واقتداره الإداري.

وأما النموذج الثالث لتحليل السرد فهو (التحليل السيميائي). وهو يميز في تركيب القصة بين ثلاثة عناصر هي: الهيكل، والرسالة، والشفرة. فـ(الهيكل) هو لغة القصة ومجموع خصائصها البنيوية التي تشترك فيها مع غيرها، ويشمل مستويين: مستوى المقال باعتبار القصة مجموعة من الأقوال المكونة من جمل متتالية، ومستوى البنية المتمثل في بنية المضمون الذي تعبر عنه القصة. والتحليل البنيوي لا يقف في تحليل المقال على مجرد توالي العبارات، بل إنه يعتبرها (كلاً ذا دلالة). ومع أن المستوى المقالي للحكاية يمكن تصوره على أنه توالي أقوال ذات وظائف إسنادية إلا أنه يكشف لغوياً عن مجموعة من عناصر

السلوك اللغوي ذات الأهداف المحددة.

وأما (الرسالة) فهي المعنى الخاص لكل حكاية، وهو معنى يرتكز أيضاً على نفس المستويين: المقالي والبنيوي. فعلى (المستوى المقالي) تتوالى الأحداث التي تقتضي أبطالاً، ويمكن وصفها من خلال مجموعة من المراتب التي تنتظم هؤلاء الأبطال، إذ قد يكونون أفراداً أو جماعات، فاعلين أو مفعولين، معارضين معوقين أو مساعدين. ولكل منهم دلالته التي تتشابك مع دلالة الحدث في نسيج معقد. وينطلق الباحث من أصغر وحدة دلالية فيصف وينظم مجموعات الوحدات الكبرى بكل علاقاتها التي تكوّن بنية المضمون.

وأما (الشفرة) فهي مجموعة القوانين الرمزية التي تحكم مدلول الرسالة. وهي تشمل جانباً شكلياً في التحليل الأدبي، وجانباً آخر إيديولوجياً يشير إلى المفاهيم الاجتماعية للدلالة الأدبية، كما يرى غريماس في كتابه (السيمياء البنيوية) ١٩٦٦.

وهناك نموذج آخر للتحليل السيميائي للقصة لدى (كلود بريمون) يقوم على تقسيم القصة إلى قطاعين: قطاع (التحليل الفني للوسائل التقنية) في القصة، وقطاع (البحث عن القوانين) التي تحكم العالم الروائي. فكل قصة تتمثل في قول يتضمن تتابعاً لمجموعة من الأحداث البشرية المهمة التي تكون حدثاً متكاملاً متوحداً. فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى مجرد التجاور المكاني، أو أصبحت قولاً استدلالياً يتضمن كل عنصر فيها العنصر الآخر.

وأما (الراوي) فحوله يتم التساؤل: هل هو مؤلف القصة الذي يمسك بيده القلم ويكتب؟ أم هو شخصياته التي يتحدث من خلالها؟ ومؤلف القصة هل هو فرد مستقل؟ أم هو وعي جماعي؟ وهل الشخصيات ينبغي أن تدرك كل شيء أم ينبغي أن تقدم كل شخصية رؤيتها فحسب؟.

لقد ميز البنيويون بين (راوي) القصة و(مؤلفها). وموضوع التحليل لديهم هو (الشخصية) وليس الواقع، والشخصية عندهم مخلوق وهمي من ورق. و(الراوي) هو الذي يقدم الأوصاف، ويجعلنا نرى الأحداث بعين هذه الشخصية، دون الحاجة إلى أن يبرز على مسرح الأحداث.

وقد ميّز (بويون) في كتابه (زمن الراوية) ١٩٦٨ بين (الراوي) و(الشخصية):

- الرواي > من الشخصية. وهذا النوع يوجد في القصص التقليدي، حيث يعرف الراوي أكثر من شخصياته.
- الراوي< من الشخصية. حيث لا يعرف الراوي الأحداث مثل ما تعرفه الشخصيات.
- الرواي = الشخصية.

*

و(السيميولوجيا) هي الفصل الأخير من كتاب الباحث. وهي تطلق على العمل الذي يدرس الأنظمة والإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة. وإذا كان هذا العلم قد بدأ على يد بيرس في القرن ١٩، فإن سوسير أشار إليه في مطلع القرن ٢٠، وبشّر بولادته، وجعل اللغة جزءاً منه.

وقد ميّز بيرس بين ثلاثة أنواع من المستويات السيميولوجية: الإشارة، والأيقونة، والرمز. وتقوم الحواس الخمس الخارجية للإنسان بوظائف سيميولوجية في المجتمع. ومظاهرها لا حصر لها: كالمصالحة، والربت على الكتف، والتقبيل، والعطور، واختيار ألوان الطعام. والدراسة المنهجية لهذه المظاهر السيميولوجية ممتعة ومليئة بالطرائف. ومثالها الدراسة السيميولوجية التي قام بها (رولان بارت) للأزياء، ودراستنا لبعض المظاهر الاجتماعية في كتابنا (النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب).(٤)

*

لكن الباحث عندما تحدث عن المحاولات التطبيقية البنيوية في النقد العربي لم يخصص لها سوى ثماني صفحات من كتابه البالغ أكثر من خمسمائة صفحة. وحتى هذه الصفحات الثماني جاءت مغلوطة، إذ مثّل لها بنازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، ومن المعروف أن نازك لم تهتم بالبنيوية، وإنما اهتمت بـ(هيكل) القصيدة مقابل (مضمون) القصيدة. بينما البنيوية لا تؤمن بهذه الثنائية، لأنها تقول بـ(البنية) الشاملة على بنى صغيرة، وبالوحدات الوظيفية، وبالمستويات المتعددة. ولعله انساق مع بعض الباحثين الذين يعنون بـ(الهيكلية) المنهج البنيوي.

لكنه في إشارتيه التاليتين عن (الغزل العذري عند العرب) للطاهر لبيب، و(البنية القصصية في رسالة الغفران) لحسين الواد أصاب. ولكنه لم يف هاتين الدراستين حقهما من الشرح والتفصيل والتقييم، فمر عليهما سريعاً، وساءه من

الدراسة الثانية أنها "غير موفقة على الإطلاق. فهي تهجم على أعظم آثارنا الأدبية وهي رسالة الغفران للمعري... وتكتفي ببعض المقولات السريعة المبتورة، ثم تنثرها كالرذاذ على سطح العمل العملاق" (ص ٤٨٥).

وعلى الرغم من كون كتاب الباحث جاء في مرحلة مبكرة من استقبالنا للبنيوية، فإنه كان ينبغي له، أن يعرض هذه الدراسات العربية للبنيوية، ويناقش تمثلها أو خروجها على الأصل البنيوي، لا سيما وأنه خصص كتابه هذا للمنهج البنيوي في النقد الأدبي. وعلى الرغم من بعض سلبيات هذا الكتاب ونواقصه، فإنه يظل أفضل مرجع في مرحلته (أواسط السبعينات) عن النقد البنيوي.

٣- عبد الفتاح كيليطو والأدب والغرابة

وأما الناقد المغربي (**عبد الفتاح كيليطو**) الأستاذ في جامعة الرباط والذي يكتب بالفرنسية ويهتم بالحداثة النقدية، فقد أصدر كتابه (**الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**) عام ١٩٨٢(٥). جعله في قسمين: شرح في القسم الأول بعض المفاهيم العامة من مثل: النص الأدبي، والأنواع الأدبية، وقواعد السرد... وعالج في القسم الثاني موضوعات محددة، من مثل: أرسطو والجرجاني، والحريري والكلاسية، والزمخشري والأدب...

في تعريفه لكلمة (أدب) يرى أن مفهومها اليوم قد تغير عما كانت عليه في الثقافة الكلاسية. فقد كان (الأدب) بمعناه القديم يشكل نمطاً خطابياً، فيدل- عند ابن المقفع- على ما يجب التحلي به من الأخلاق والفضائل. وهو بهذا ذو صبغة تعليمية. لكن هذا المعنى تغير في عصرنا الحديث.

وفي تعريفه (للنص الأدبي) يرى أن للنص مدلولاً ثقافياً، وأنه لا بد له من مفسر أو مؤول يوضح جوانبه المظلمة. والتفسير بدوره قد يصبح نصاً، ويحتاج إلى مفسر جديد... وهكذا. أما التعريف البنيوي للنص فهو "غير موجود" بسبب كثرة التعريفات، وعدم إحاطتها وشموليتها.

في (قواعد السرد) يرى أن السرد لعبة، وأن التناول العلمي للسرد لا نلمسه إلا مع (بروب) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية)، على الرغم من أن بروب نفسه لم يكن يتوقع لكتابه أو لقواعده التي استنبطها هذه الشهرة وهذا الذيوع، حيث أخذ الباحثون بعده يعممون نموذجه المقترح على السرد بصفة عامة. لكن هذه الدراسات لم تجد لها صدى كبيراً في وطننا العربي، في مطلع الثمانينات، بسبب كون نقادنا يهتمون- في هذه المرحلة- بالمضمون أكثر من الشكل. ويركزون

على العلاقة بين الرواية والمجتمع.

وبما أن (الحكاية) مجموعة من الأحداث أو الأفعال السردية التي تتوق إلى نهاية (أو غاية)، فإن هذه الأفعال السردية تنتظم في (سلاسل) يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي. ويجد السارد نفسه، في كل سلسلة من السرد، أمام اختيارات عديدة، وإمكانيات سرد كثيرة. ولهذا تبدو حريته مطلقة حين ينقل الإمكانية من القوة إلى الفعل. لكنه مقيد بثلاث قواعد سردية هي: تعلق السابق باللاحق، وتسلسل الأحداث، وتسلسل الأفعال السردية. ففي القاعدة الأولى تتحكم النهاية بالبداية، كما تتحكم البداية بالنهاية. فالسرد يمكن أن يُقرأ أفقياً قراءة عادية من البداية إلى النهاية، كما يمكن أن يُقرأ قراءة (عالمة) بمعنى إعادة صياغة الحكاية عن طريق الاسترجاع من النهاية إلى البداية. وإذا كانت القراءة الأولى (الأفقية) تجعل القارئ يجري لاهثاً وراء الأحداث، فإن القراءة الثانية (الاسترجاعية) تحرر القارئ من وهم المشاركة الوجدانية، وترفعه إلى مرتبة المشاركة في السرد.

والقائم بالسرد ملزم باحترام هذه القوانين إلى حد يمكن القول معه إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ لا السارد أو الكاتب. وخرق هذه القوانين من قبل (الرواية الجديدة) التي واكبت الأبحاث البنيوية لم يكن صدفة.

وفي (ملاحظات منهجية في دراسة الأدب الكلاسي) يأخذ الباحث على الدارسين العرب اهتمامهم بـ(القمم) الشعرية فحسب، دون التجول في السهول والوديان. والملاحظة الثانية هي إهمالهم (المخاطَب) أو المتلقي وانشغالهم بحياة الشاعر وحده وظروف مجتمعه السياسية والاجتماعية والثقافية.

والواقع أن هذه الملاحظات النقدية جديرة بالاهتمام لو أنها تعدت مجرد الإشارة إلى التفصيل والتمثيل.

٤- صدوق نور الدين وحدود النص الأدبي

وأما الناقد المغربي **(صدّوق نور الدين)** فقد أصدر كتابه **(حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع)** عام ١٩٨٤(٦) قال فيه: "إن اختلاف المناهج أدى بنا إلى الوقوف على المنهج الاجتماعي، وهو منهج يربط النص بالمجتمع... في حين أن المنهج النفسي يهدف إلى الكشف عن الدافع النفسي للإبداع... أما المنهج البنيوي فيعتبر النص بنية مغلقة، وداخل هذه البنية ثمة علاقات منتظمة... وقد حاولت في هذه الخطة الاستفادة من المناهج السالفة، رغبة في تشكيل نوع من التوفيق الهادف خدمة النص، ودون الرسو بسفينة النقد

عند منهج بذاته" (ص ٧-٨).

ولكن "التوفيق" بين مناهج نقدية متباينة ليس سوى (تلفيق) لا يخدم النص وإنما يشتته، ولا يُظهر جمالياته أو بنياته. ذلك أن الناقد المسلح بمنهج نقدي يشبه الطبيب الاختصاصي الذي يعالج المرض الذي أجرى اختصاصه فيه: فالناقد الاجتماعي يجيد معالجة الظروف الاجتماعية وعلاقاتها بالأدب، والناقد النفسي يجيد معالجة ظروف المبدع وتأثيرها على نفسيته وبالتالي على نتاجه الأدبي، والناقد البنيوي يجيد تحليل الأدب من وجهة النظر الألسنية وعلاقات البنيات ببعضها بعضاً. ومن المستحيل (خلط) هذه المناهج المتباينة للخروج بفرية منهج "تكاملي"، ذلك أن (النص الأدبي) ليس هو وحده، وإنما هو مجموعة نصوص متناصة ومتداخلة، منها القديم ومنها الحديث. وعلى الرغم من استقلالية النص وخصوصيته، فإن له مرجعه (أو مراجعه) الذي يستمد منه نسغ حياته. والناقد الحداثي حين يمارس عملية نقد نص ما فإنه يعيد كتابته بطريقة أخرى، حيث تنطبع في ذاكرته تصورات تمت إلى الحاضر والغائب: الحاضر الكامن في النص، والغائب فيما وراء النص. ومن هنا التداخل بين الواقعي والخيالي.

وقد عالج الباحث في كتابه: الرواية، والقصة القصيرة، والشعر. فدرس رواية (محاولة عيش) لمحمد زفزاف، ورواية (رحال ولد المكي) لمحمد صوف، ورواية (الأبله والمنسية وياسمين) للميلودي شغموم، ورواية (اميلشيل) لسعيد علوش، ورواية (عالم بلا خرائط) لجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف، ورواية (الرحيل بين السهم والوتر) لحليم بركات.

وفي القصة القصيرة تحدث عن الواقعية المباشرة في مجموعة (عيون تحت الليل) لمبارك الدريبي، والجنون بطرق مختلفة في مجموعة (مجنون الورد) لمحمد شكري، والجانب الفني في مجموعة (الأيام والليالي) لإدريس الخوري.

وفي الشعر حلل مقطعاً من قصيدة (بيروت) لمحمود درويش، واستنبط منه ثنائية: الدمار/ والجمال، ومقطعاً من قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل، واستنبط منه ثنائية: الرفض/ والمواجهة، ومقطعاً من قصيدة (مرثية إلى حلوان) لمحمد بوجبيري، واستنبط منه ثنائية: الحضور/ والغياب.

وما يُلاحظ على الكتاب هو اهتمامه بالأدب المغربي المعاصر وحده، إذ معظم الروايات والقصص التي عولجت كانت لأدباء مغاربة فحسب، كما يُلاحظ اهتمامه بالسرد، فقد عالج كماً أكبر من الروايات، مقابل (مقاطع) من بعض القصائد. وهذه (المقاطع) لا تعطي صورة كاملة عن القصيدة ولا عن صاحبها.

وعلى الرغم من أن الباحث طبّق فيها "المنهج البنيوي"، فإنه لم يخرج بوصف لـ(بنية) القصيدة ولا لـ(علاقات) وحداتها. ولم يتبع حتى المنهج "التوفيقي" الذي اقترحه.

٥- فؤاد أبو منصور والنقد البنيوي الحديث

فؤاد أبو منصور ناقد وباحث لبناني، نشر كتابه (النقد البنيوي الحديث: بين لبنان وأوربا) عام ١٩٨٥(٧). وهو (خلطة) عجيبة أدخلت إلى البنيوية كثيراً مما ليس منها (الفصول ١ و٣ و٥ و٦ و٧ و١٣) إضافة إلى (الموضوعاتية) و(التحليل النفسي الجذري) اللذين لا يقعان في صلب البنيوية.

وعلى الرغم من الفائدة التي يجنيها القارئ من كتاب (عام) كهذا، حيث وضع فيه كاتبه كثيراً من المقابلات التي أجراها مع زعماء النقد الفرنسي المعاصر، البنيويين منهم وغير البنيويين، إلا أنه دون منهج واضح، فمعلوماته مجرد انطباعات شخصية حول الموضوع الذي يعالجه. ويفتقر كتابه إلى التأني والتعمق واللغة النقدية المحددة، بالإضافة إلى افتقاده المنهجية والتصنيف.

أما القسم الثاني من الكتاب والذي خصصه الباحث للنقد البنيوي العربي، فالاضطراب فيه أكبر وأخطر، ذلك أنه أورد فيه أمثلة بعيدة عن موضوعه، حيث وضع كثيراً من الأدباء اللبنانيين في سلة البنيوية، أمثال: أحمد فارس الشدياق، واليازجي، والبستاني، وخليل مطران، وجبران خليل جبران، ومي زيادة، وميخائيل نعيمة، وعمر فاخوري، ورئيف خوري، وإلياس أبو شبكة، ومارون عبود، وأنطوان غطاس كرم، وسعيد عقل!! ولا يعقل هذا الخليط الذي خصص له مائة وخمسين صفحة لا علاقة لها بموضوع البنيوية.

٦- شكري عزيز الماضي في نظرية الأدب

شكري عزيز الماضي ناقد وباحث، أصدر كتابه (في نظرية الأدب) عام ١٩٨٦(٨). وهو مجموعة من المحاضرات ألقاها في جامعة قسنطينة. وقد استفاد فيها من مرجعين أساسيين هما: (نظرية الأدب) لرينيه ويليك، واوستن وارين الذي عُرّب في مطلع السبعينات، وكتاب (مقدمة في نظرية الأدب) لعبد المنعم تليمة.

وقد درس الباحث في كتابه: نظريات الأدب (نظرية المحاكاة، ونظرية التعبير، ونظرية الخلق، ونظرية الانعكاس)، ونظريات الأنواع الأدبية، وتطور

الأدب، وعلاقة الأدب بالأيديولوجيا، وبعلم النفس، وبعلم الاجتماع. وجعل (البنيوية) فصلاً من فصول كتابه الثمانية. وجعل مراجعه في فصل البنيوية الكتب التالية التي سبقته:

١- (مشكلة البنية) ١٩٧٦ لزكريا إبراهيم.

٢- (نظرية البنائية في النقد الأدبي) ١٩٧٧ لصلاح فضل.

٣- (الألسنية والنقد الأدبي) ١٩٨٧ لموريس أبو ناضر.

كما استفاد من المقالات المنشورة في العدد الخاص بالنقد الأدبي في مجلة (فصول القاهرية) (٩)، وهي:

١-(علم اللغة والنقد الأدبي) لعبده الراجحي.

٢-(الأدب والمجتمع) لصبري حافظ.

٣-(البنائية من أين وإلى أين) لنبيلة إبراهيم.

٤-(موقف من البنيوية) لشكري عيّاد.

٥-(عن البنيوية التوليدية) لجابر عصفور.

ولكن الباحث لا يحيل في هوامشه إلى أي من هذه المراجع التي استقى منها مادة بحثه! الذي بدأه بالخصومات التي أوجدتها البنيوية. ثم وضع خطاطة للتحليل البنيوي جعلها في تسع نقاط، نجملها في الآتي:

١-يهاجم البنيويون المناهج التي تُعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية. وتنطلق البنيوية من التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، دون أن أية افتراضات سابقة، من مثل علاقة النص بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية أو بالأدب وأحواله النفسية والاجتماعية، لأن للعمل الأدبي نظاماً خاصاً وبنية مستقلة هي مجموع العلاقات التي تؤلف شبكة.

٢-هذه الشبكة من العلاقات (أو البنية العميقة) هي التي تجعل من العمل عملاً أدبياً. ويمكن الكشف عن هذه البنية العميقة من خلال التحليل المنهجي المنظّم.

٣-يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، أو عند اكتشاف (نظام) النص.

وحين يتم التعرف على بنية النص أو نظامه لا يهتم التحليل البنيوي بدلالتها

أو بمعناها، لأن الدلالة إشكالية تحتاج إلى تعليل. وقد أصبحت عقلانية (النظام) الذي يتحكم في عناصر النص مجتمعة بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير.

٤-ينطلق البنيويون من مسلّمة تقول إن الأدب مستقل تماماً عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو بالمجتمع أو بالأفكار أو بنفسية الأديب، لأن الأدب لا يقول شيئاً عن المجتمع، ولأن موضوع الأدب هو الأدب نفسه.

٥-لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون أن الأدب هو كيان لغوي مستقل، أو هو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص ولا صلة لها بخارج النص: فالقصة عند (رولان بارت) هي (مجموعة من الجمل)، والكلام الأدبي هو واقع ألسني به وحداته المميزة وقواعده ونحوه.

والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة القابلة للوصف على عدة مستويات: صوتية، وتركيبية، ودلالية.

٦-لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي، ولا بتطور الأدب. وهو يرون أن كل دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي إنما هي مضيعة لجهد الناقد الذي ينبغي أن يكرس جهده لاكتشاف البنيات أو الأنساق التي ينطوي عليها العمل الأدبي، والتي تتطلب الدراسة من منظور تزامني. ومن هنا ضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى.

٧-للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخليص النص من الموضوع والمعاني والأفكار والبعدين الذاتي والموضوعي، ليبدأ بعد ذلك التحليل البنيوي في دراسة المستويات النحوية والإيقاعية والأسلوبية. وإذا كان الأثر الأدبي روائياً فإن على الناقد البنيوي أن يدرس البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية. ثم يقوم بتجزئة الرواية على (وحدات) أساسية هي أعمال الشخصيات وأوضاعها والوظائف التي تعبّر عن أعمالها. ثم يتمّ الانتقال إلى (الإجراءات التركيبية) ففيها يتمّ تخليص النص الروائي مع جميع الإشارات التي تدل على الزمان والمكان، ومن فئة الشخوص، وتوضع بدلاً منها فئة العوامل، ذلك أن الرواية -عند البنيويين -هي مجموعة من (الوظائف). والوظيفة هي العمل الذي تقوم به الشخصية داخل القصة.

٨-في اكتشاف بنية النصّ يتمّ التركيز على إظهار التشابه والتناظر

والتعارض والتضاد والتوازي والتجاور والتقابل بين المستويات النحوية والأسلوبية والحكائية. فـ (التحليل الصوتي) يتمّ من خلال إظهار الوقف والنبر والمقطع والتنغيم في النثر، والوزن والقافية في الشعر... وفي (تحليل التركيب) تتمّ دراسة طول الجملة وقصرها، والمبتدأ والخبر، والصفة والموصوف والعلاقة بينهما، والصلة، والروابط (حروف الجر، والعطف) وفي (تحليل الألفاظ) تتمّ دراسة الكلمات، وصيغها الاشتقاقية، ومصاحباتها اللغوية...

٩-بما أن البنيوية تستبعد المعنى والموضوع والأبعاد الذاتية والموضوعية والإطار الزماني والمكاني، فإن القارئ يصبح هو الكاتب الفعلي للنص. والقارئ ليس ذاتاً وإنما هو مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال القراءات السابقة. وقراءته للنص ورد فعله إزاءه تتحدّد بتلك القراءات السابقة. وبما أن هناك قراء عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد، حسب عدد القراء. ومن هنا فإن (بارت) يرى أنه لا توجد إلا قيمتان أدبيتان هما: القراءة الكتابة /أو الكتابة القراءة، بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ، وأن النص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ. وفي النص لا يتكلم إلا القارئ وحده.

أما (**الروافد التاريخية للبنيوية**): فيراها الباحث في مدرسة الشكليين الروس، ومدرسة النقد الجديد في أمريكا، وفي آراء. ت. س. إليوت ولا سيما (المعادل الموضوعي) في الخلق الأدبي. وواضح أنه أغفل ألسنية سوسير، وهي الأهم.

ومن الواضح أن الباحث قلب منهجيته في معالجته للبنيوية، فبدلاً من أن يبدأ بأصول البنيوية، ثم يُثني بتعريف التحليل البنيوي للأدب فإنه فعل العكس. ومع ذلك فقد استطاع في صفحات قلائل جمع فائدة كبيرة وشاملة عن البنيوية الشكلية، إذ أنه لم يتطرق إلى الاتجاهات البنيوية الأخرى كالتكوينية، والسيميائية.. ذلك أن البنيوية الشكلية حين وجدت نفسها أمام الباب المسدود، باعتبارها منهجاً نقدياً وصفياً لا يهتم بالقيمة، ويعجز عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، ويخلّص النص من معناه ومرجعيته، اضطرت إلى فتح منافذ جديدة تعوّض عن هذا الانغلاق الشكلي الذي يشوّه الأدب، فأوجدت مسارب جديدة تخفف من غلواء البنيوية الشكلية، فكانت البنيوية التوليدية، والبنيوية السيميائية، وكلاهما خرج من قلب البنيوية، وإن اختطّ لنفسه -بعد ذلك -منهجاً

نقدياً مستقلاً.

والواقع أن (البنيوية) حين تعرّف الأدب بأنه مجرد جسد لغوي، أو مجموعة من الجمل فحسب، فإن هذا التعريف يثير إشكالات عديدة. لأن اللغة إذا كانت مادة الأدب فهي ليست مجردة عن المعنى، والقصة إذا كانت مجموعة من الوظائف أو الجمل أو الأفعال النحوية فإن هذا يلغي الخصائص الأدبية. كما أن البنيوية حين تنظر إلى النص ككيان مغلق منتهٍ في الزمان والمكان، فإنها –بذلك –تقطع النص عن منتجه (كاتبه)، وعن محيط إنتاجه، وتجعله بلا جذور.

كما أنها عندما تنظر إلى النص على أنه ساكن، لا يؤثر ولا يتأثر، فإنها – بذلك –لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية، وتلغي تاريخية النص، فيتساوى عندها القديم والحديث.

٧– سعيد الغانمي ومعرفة الآخر

سعيد الغانمي ناقد حداثي عراقي، أصدر مع زميليه كتاب (معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ١٩٩٠ (١٠) جعلوه ثلاثة فصول: فصل عن (السيميائية) كتبه عواد علي، وفصل عن (التفكيكية) كتبه عبد الله إبراهيم، والفصل الثالث عن (البنيوية) كتبه سعيد الغانمي. وقد قدّم الباحثون كتابهم على أنه "مساهمة عربية في التعريف بأبرز المناهج الحديثة في العلوم الإنسانية، ولا تدّعي تبنّي طروحاتها". (ص ٥) تخلصاً من التّهم التي ستنالهم بوصفهم من تجار "الأفكار المستوردة"، وكأنه لا تثريب علينا إن نحن تركنا تجار المخدرات يعيثون فساداً في النفوس، وتجار الأدوية يعيثون فساداً في الأبدان، وتجار السلاح يعيثون فساداً في البلاد، ورصدنا تجار الأفكار، في الوقت الذي نحن فيه بأمس الحاجة إلى أقلام واعدة تساهم في تطوير واقعنا المتخلف وتحديثه في جميع الحقول وفي شتى الميادين.

إن (معرفة الآخر) لا تعني التماهي به، وإنّ أخْذنا بالمناهج الغربية الحديثة في الفكر والنقد لا يعني تخلّينا عن هويتنا وذاتنا تراثنا. ذلك أن الحداثة والتراث هما وجهان لعملة واحدة، يتكاملان ولا يتناقضان. ولنا في اليابان أسوة حسنة.

ويقدّم الباحث **عبد الله إبراهيم** للبنيوية بتمهيد يرى فيه أن أصول البنيوية تتجلّى في اللسانيات الحديثة، ومدرسة الشكليين الروس، وحلقة براغ اللغوية ففي اللسانيات الحديثة قوّض (سوسير) أصول الدرس اللغوي التقليدي، وأضفى على اللغة أهمية لم تكن تتمتع بها من قبل، ولجأ منهجياً إلى اشتقاق ثنائيات عُدّت

مرتكزات أساسية في المباحث اللغوية؛ كاللغة /والكلام، والتزامن /والتعاقب، والدال /والمدلول.. وقد سهّلت هذه الثنائيات العملية الوصفية –الاستقرائية –للظاهرة اللغوية، على مستوى الدراسة المنهجية التزامنية للغة، أو التعاقبية التطورية، أو في الوقوف على ظاهر النص وباطنه كما هو الأمر في البحث الدلالي، أو في القراءة الأفقية والعمودية، كما هو الأمر في تتبع المفردات اللغوية حسب نسقها الخطّي /الظاهر أو علاقاتها العميقة.

وفي الوقت نفسه كان **(الشكلانيون الروس)** يضعون أسساً لثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب، هادفين إلى خلق (علم أدب) مستقل، انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبيّة، رافضين المقاربات النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة في النقد الأدبي آنذاك. ومركزين اهتمامهم في مجالين بارزين هما: دراسة الصفة التي تجعل من الأثر عملاً أدبياً، وهي ما أطلق عليه ياكوبسون (الأدبية)، ومفهوم الشكل. إذ تصّدوا بجرأة لمبدأ ثنائية الشكل والمضمون في الأثر الأدبي، وهو ما كانت النظريات النقدية القديمة تأخذ به. فأكّدوا أن النص الأدبي يختلف عن غيره ببروز (شكله)، ومن هنا جاءت تسميتهم (الشكليين).

ويرى **(ايخنباوم)** أن ما يميّز الشكلانيين هو رغبتهم في خلق (علم أدبي) مستقل، انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية. فهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخصّ الأدبي كما هو عليه، بعيداً عن علم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع. وبهذا التقوا مع (المستقبليين) الذين استطاعوا أن يخلّصوا الدراسات الأدبية من أثقال العلوم الأخرى.

ويناقش **(توماشفسكي)** قضيتين هامتين في السرد هما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي. فالأول هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والثاني يتألف من نفس الأحداث ولكنه يراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي. ويتألف الغرض من وحدات غير قابلة للتفكك وصولاً إلى جملة غرضية، حيث يسمى هذا الغرض (حافزاً). والحافز في المبنى الحكائي هو صياغة فنية للأحداث. والحوافز قد تكون حرة يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث.

وفي المتن الحكائي تبرز أهمية الحوافز المشتركة، بينما تبرز أهمية الحوافز الحرة في المبنى الحكائي.

وإذا كانت **(الاوبوياز)** تشكلت من جهود تجمعين كبيرين هما: حلقة موسكو اللغوية، وحلقة بطرسبورغ (براغ) فإن حلقة براغ يمثّلها (ياكوبسون) الذي هجر روسيا، بعد أفول الشكلانية فيها بسبب الضغوط السياسية، والتحق بحلقة براغ،

فقدّم فيها خلاصة ما توصّل إليه هو وأقطاب المدرسة الشكلانية. وتأصلت فيها جهوده مع مكاروفسكي، وفاشيك، وغيرهم من أعلام هذه الحلقة، حيث تبنّوا محور التزامن الذي اكتشفه سوسير، والدراسة التعاقبية للغة، كما اهتموا بالأصوات في الشعر، وبنظام المفردات الشعرية. وقادهم هذا إلى تحديد نظرية في معنى الشعر وفي علاقات التتابع وفي نظام أشكال المفردات، وعنوا بالبنية النحوية.

وأما (**النقد الجديد**) في أمريكا الذي يُعّد أحد أصول البنيوية، فقد أدّت فيه أبحاث الناقد الأمريكي (جون كرو رانسوم)، ودراسات النقاد الإنجليز والأمريكان أمثال (رتشاردز)، و(امبسون)، و(إليوت)، و(ايفور ونترز)، وغيرهم إلى ظهور مدرسة (النقد الجديد) التي دعت إلى ضرورة وجود ناقد معني بموضوع نقده، دون الاهتمام بمعاني الأدب أو بمؤثراته الخارجية، وإلى ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه، وإلى النظر إلى الأعمال الأدبية على أنها كائنات قائمة بذاتها ولا صلة لها بشيء آخر.

لقد نهضت البنيوية، بوصفها منهج بحث، على تطبيق النموذج الألسني على المادة قيد الدرس، وعمّقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية، فاعتمدتها العلوم منهجاً تحليلياً: الأنثربولوجيا في تحليل الأسطورة عند (شتراوس)، و(الأبستيمولوجيا) في تحليل الفكر الغربي عند (فوكو)، والسيكولوجيا في تحليل الطفولة عند (لاكان)، والاقتصاد في التحليل الماركسي عند (ألتوسير)، والنقد الأدبي في التحليل النقدي عند (بارت)، و(تودوروف)، و(جيرار جينيت)، و(غريماس)، وغيرهم.

لكن البنيوية إذا كانت قد منحت العلوم الإنسانية (الموضوعية)، فإنها قادت –من جانب آخر –إلى نتيجة هامة هي فقدان الدراسات خصوصيتها وتوهجها، حيث ظلّت أسيرة النموذج اللغوي. وبهذا وقعت –حسب جوناثان كللر –في مأزق الوضعية والمعيارية الجامد. (١١)

ومنذ منتصف الستينات وما بعدها شاعت شكوك حول ضعف الكفاية المنهجية للبنيوية في شتى حقولها المعرفية، وسرعان ما تحوّلت هذه الشكوك إلى تيار نقدي يحاول نقد الوصفية البنيوية المجردة ونموذجها اللغوي الذي عمّمته على العلوم الإنسانية. وقد كان لأحداث أيار في فرنسا عام ١٩٦٨ الأثر الحاسم في وقف المدّ البنيوي.

ولا شك أن محاولة الخروج على الوصفية البنيوية بدأت من أقطاب أنفسهم (فرولان بارت) يؤكد أن صرح اللسانيات أخذ يتفكك من شدة الشبع أو الجوع، وقد

قوّضه ثورة السميولوجيا (١٢)، لذلك تحوّل (بارت) نفسه عن البنيوية الوصفية إلى السيميائية والبحث عن المعنى، بعد أن وجد في السيمياء مجالاً يتيح له الخروج من مأزق انغلاقية البنيوية الشكلية، ومثله فعل نقاد آخرون مثل (فيليب سولرز) و(جوليا كريستيفا)، و(جاك ديريدا)، وغيرهم من أعلام السيمياء والتفكيك.

إن النقد الوصفي المحايد للخطاب سبّب سأماً (لبارت) وغيره، فراح النقاد يستحدثون مناهج نقدية جديدة:

(بارت) انتقل من البنيوية إلى السيميائية، فالتفكيكية، فالنقد الحر ولذة النص والكتابة النقدية التي هي نص إبداعي جديد. (وتودوروف) هجر المنهج الألسني البنيوي إلى النقد الحواري، و(ألتوسير) أعلن تراجعه عن البنيوية، و(ديريدا) تجاوز البنيوية إلى استحداث التفكيكية.

وإذا كان أعلام البنيوية قد تجاوزها، ولم يبق مخلصاً لها سوى (ليفي شتراوس)، فإن خصومها –من باب أولى – قد جعلوها هدفاً لانتقاداتهم: (فروجيه غارودي) في كتابه (البنيوية فلسفة موت الإنسان) (١٣) ينتقد شتراوس الذي أقام الأنثربولوجيا البنيوية على دعائم النموذج اللساني، ويرى أن اختياره لقبائل هندية بدائية في أمريكا اللاتينية هو دراسة لمجتمعات بلا تاريخ، وأن نتيجة دراسته ستكون مخالفة إذا ما طبق المنهج نفسه على مجتمعات متطّورة.

أما فصل **(البنيوية)** الذي كتبه (سعيد الغانمي) فيرى فيه أن أهم ما يميّز البنيوية أنها تهتم بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة، في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها. وهذا ما يميز البنيوية منهجاً لا فلسفة، وطريقة لا إيديولوجيا.

وعلى الرغم من أن **(سوسير)** يُعَدّ أبا البنيويين، فإنه لم يستعمل أبداً كلمة (بنية) في كتابه (محاضرات في علم اللغة العام)، بل كان يستعمل كلمة (نسق) أو (نظام). ولعل (بارت) هو الذي أشار إلى أن البنيوية هي محاولة لنقل النموذج الألسني إلى حقول ثقافية أخرى. وسبق لشتراوس أن قال إن علم الفونولوجيا يمكن أن يؤدي لعلوم الإنسان ما أدته الرياضيات للفيزياء الحديثة.

وقد عرض الباحث بعض جهود (سوسير) الألسنية: تمييزه بين مستوى اللغة Langue والكلام parole . حيث يقصد (باللغة) القوانين والأنظمة العامة التي تحكم إنتاج الكلام، دون أن توجد جميعاً بوصفها بُنى في كتب اللغة.

إنها السلطة التجريدية المشاعة التي يستمد الكلام منها اختياراته الفعلية. أما

(الكلام) فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد، وهو محاولة كل متكلم أن ينسجم داخل مؤسسة اللغة الكبيرة بفعل فردي. اللغة منظومة اجتماعية لا شعورية، والكلام اختيار فردي مقصود. وقد انتقل هذا التمييز إلى علوم كثيرة، ومن هنا قول (رولان بارت): "إن اللغة ليست لبرالية، ولا ديمقراطية، وإنما هي فاشية". (١٤)

كما استنبط (سوسير) ثنائيات: التزامن /والتعاقب. (فالتزامن) عنده هو دراسة اللغة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للمتغيرات الحاصلة ضئيلاً جداً. أما (التعاقب) فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة، يحلّ فيها كل عنصر بمرور الزمن، محل العنصر الآخر. ويرى (سوسير) إن دراسة علم اللغة التزامني هي الكفيلة بالعثور على بنية اللغة ونظامها المستقر.

ثم يستمر الباحث في عرض أصول المنهج البنيوي، فيعرّج على (التيار اللغوي البنيوي) الذي عرفته أميركا قبل ظهور البنيوية في فرنسا، والذي كان من أشهر أعلامه: سابير Sapir وبلومفيلد Bloomfield فقد تأثر (سابير) بأستاذه (بواس) فوضع كتابه الوحيد (اللغة) عام ١٩٢١ ضمّنه آراءه اللغوية البنيوية، حيث ميّز فيه الأشكال اللغوية والتصورات، ورأى أن اللغة ليست في التعبير والقول، وإنما هي في البنية التي تتحكم في التعبير وتُضفي عليه نماذجها.

أما (**بلومفيلد**) فقد تبنّى وجهة النظر السلوكية، فوضع كتابه (اللغة) ١٩٣٣ تطرّق فيه إلى نظرته السلوكية في الوقائع اللغوية "التي استوحاها من مادية ميكانيكية أكثر مما هي جدلية" (١٥). وتكمن أهمية (بلومفيلد) في هذه النظرة المجردة إلى اللغة، كما تكمن في وصف الوقائع اللغوية وصفاً بنيوياً، وعلى الخصوص في علمي النحو والصرف، حيث سمّى أصغر وحدة صرفية ذات معنى باسم (المورفيم)، وقسّم (المورفيم) إلى نوعين: حر، ومقيّد. كما سمّى أصغر وحدة في مجال القواعد باسم (تاكسيم)، وأصغر وحدة في الصوتيات (الفونيم).

ثم يعرض الباحث لجهود (**شتراوس**) الذي استفاد من الجهود الألسنية واستثمرها في دراسة أساطير هنود أمريكا الشمالية من ذوي المجتمعات الشفوية المغلقة. وقد جزّأ شتراوس الأسطورة إلى (وحدات) وسمّى أصغر وحدة (ميثيم) Mythemes الذي يقوم مقام (الفونيم) في علم الصوتيات، و(المورفيم) في علم الصرف. وباستخراج هذه الوحدات وترتيبها في أعمدة تبادلياً، وتتابعياً، وضع (شتراوس) يده على الرسالة التي تنقلها الأسطورة. وتمكّن من خلخة التمركز الغربي حول الذات عندما ردّ اعتبار الشعوب اللا كتابية فجعلها لا تقلّ منطقية

عن منطقية الإنسان الأوربي، متابعاً في ذلك نموذج (سوسير) اللغوي الذي اقتضى منه أن يتخلّى عن اعتبار الإنسان الأوربي معياراً.

وعلى الرغم من أن (شتراوس) لم يكن فيلسوفاً، فقد ميّز بين العلم والفلسفة وأكّد أن البنيوية هي منهج وليست فلسفة. مما جعله هدفاً لهجوم الفلاسفة: (سارتر) الذي انتقد العقل التحليلي بوصفه أنثربولوجياً. و(بول ريكور) الذي رأى أن البنيوية هي "كانتية دون ذات متعالية"، و(غارودي) الذي رأى في (البنيوية موت الإنسان) (١٦).

أخيراً يصل الباحث إلى (**البنيوية العربية**) فيرى أن تجربة (مجلة شعر) البيروتية "أقرب إلى أن تكون تفكيكاً ارتدى لباس صوفية حيناً، وإيديولوجية، أو شكلانية، أو تبشيرية أحياناً أخرى، لكنها في جميع الأحوال كانت تؤدي وظيفة أقرب إلى الوظيفة التي أدّتها مجلة (تل كل) عند جماعة التفكيكيين الفرنسيين. ومن بين الأسماء الكثيرة التي احتضنتها مجلة (شعر) يبرز اسم أدونيس بوصفه الممثل الأشهر لهذه الجماعة. ويمكنني هذا أن أقول "بأن تجربته كانت أكثر التجارب شبهاً بديريدا، فديريدا ينتقد الفكر الغربي بوصفه فكراً متمركزاً حول المنطق، وأدونيس يأخذ على الفكر العربي تمركزه حول الوحي. ديريدا يدين التمركز حول الصوت، وأدونيس يدين الشفاهية. ديريدا وأدونيس يشتركان بالدعوة إلى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة.. الخ، بل إنني لأجد تماثلاً في المصطلح أيضاً، فما يسميه ديريدا التخريب يسميه أدونيس الخلخلة والتفجير." (ص ٧).

وهكذا حصر الباحث همّه في (جذور) البنيوية أو أصولها، دون أن يتعّمق صلب البنيوية، فيبحث في تعريفاتها، واتجاهاتها، وأعلامها، وازدهارها، واندحارها.. الخ. كما أن مجلة (شعر) كانت تتوخى الحداثة الشعرية، وعلى الخصوص (قصيدة النثر) حين شجّعت روّادها بنشر قصائدهم، والتعليق عليها، دون أن تهتم بالمنهج النقدي الجديد الذي اقتبسه أدونيس من مثاقفته مع النقد الفرنسي. ولم تكن هذه المقبوسات الأدونيسية /الفرنسية تشكل منهجاً نقدياً، وإنما كانت تأثر الشاعر /الناقد بما يقرأ من جديد الفكر الفرنسي ونقده.

***

هوامش:

(١)- جان بياجيه -البنيوية ص ٧.

(٢)- صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي -دار الآفاق الجديدة -بيروت ١٩٨٥ ط. ٣.

(٣)- انظر كتابنا: الأسلوبية منهجاً نقدياً -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٨٩.

(٤)- انظر كتابنا: النقد.. والدلالة -نحو تحليل سيميائي للأدب -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٤.

(٥)- دار الطليعة -بيروت.

(٦)-دار الثقافة -الدار البيضاء.

(٧)- دار الجيل -بيروت.

(٨)- دار الحداثة -بيروت.

(٩)- يناير عام ١٩٨١.

(١٠)- المركز الثقافي العربي -بيروت.

(١١)- في كتابه: الشعرية البنيوية -لندن ١٩٧٧ ص ٣.

(١٢)- رولان بارت -درس السيميولوجيا -تر: عبد السلام بن عبد العالي -دار توبقال -الدار البيضاء -المغرب ١٩٨٦ ص ٢١.

(١٣)- روجيه غارودي -البنيوية فلسفة موت الإنسان -تر: جورج طرابيشي -دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩.

(١٤)-هامش رقم ١١ ص ١٣.

(١٥)- لبشي -الألسنية البنيوية ص ٨٥.

(١٦)- هامش رقم ١٢ ص ٢٨.

***

الفصل الثالث :
المستوى التطبيقي
التحليل البنيوي الشكلي

أ- في تحليل الخطاب الشعري

في المستوى التطبيقي لتحليل الشعر يتراوح النقاد العرب المعاصرون بين الالتزام بمبادئ البنيوية، والخروج عليها في محاولة "توفيقية" بين مناهج عديدة. ولكن هذا "المنهج التوفيقي" يُظهر ضعف الناقد، وعدم استيعابه مبادئ المنهج الجديد، لذلك فهو يحاول الترقيع فيه بجذاذات من مناهج عديدة! وأفضل منه ذلك الناقد الذي يحاول تأصيل المنهج الجديد وتوطينه في نقدنا، وذلك عندما يبحث عن "أصول" له و"جذور" في تراثنا النقدي ثم يحاول تطبيقه على نصوص عربية لإثبات فاعليته وجدواه.

١ – كمال أبو ديب وجدلية الخفاء والتجلّي

كمال أبو ديب ناقد سوري حداثي تخصص بالمنهج البنيوي وحده. فوضع فيه كتابه: (جدلية الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشعر) ١٩٧٩ يؤسس فيه لهذا المنهج الجديد، تنظيراً وتطبيقاً، في وقت مبكر من تلقي هذا المنهج في وطننا. ثم وضع كتابه الثاني (الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ١٩٨٧ خصصه للجانب التطبيقي في هذا المنهج. ولعل كمال أبو ديب في سورية، وصلاح فضل في مصر، ومحمد بنّيس في المغرب، وعبد الله الغذّامي في السعودية هم رواد التنظير العربي للمنهج البنيوي في الوطن العربي، وهم

مؤسسوه. فقد كان ظهورهم في وقت واحد (نهاية السبعينات وبداية الثمانينات) دليلاً على الرغبة في تلقي هذا المنهج النقدي في وطننا العربي، على الرغم من أن صلاح فضل جعل كتابه تنظيراً خالصاً، وأبو ديب جعل كتابه تطبيقاً خالصاً، وجمع الغذّامي وبنّيس بين التنظير والتطبيق.

في الصفحات العشر الأولى من (جدلية الخفاء والتجلّي) الذي يصل عدد صفحاته إلى أكثر من ثلاثمائة، قدّم أبو ديب لمنهجه البنيوي في النقد الأدبي بأنه يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلّي، وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، ويطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسية للظواهر، واقتناص شبكة العلاقات التي تشعّ منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنى: السطحية والعميقة.

والكتاب في ستة فصول: درس الباحث في فصله الأول (الصورة الشعرية)، وفي الفصل الثاني (فضاء القصيدة)، وفي الثالث (الإيقاع الشعري)، وفي الرابع (الأنساق البنيوية)، وفي الخامس (نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر)، وفي السادس (الآلهة الخفية).

ومن الواضح أن الباحث جزّأ العناصر الفنية للشعر، وانفرد بدراسة كل عنصر على حدة (الصورة، الإيقاع، المضمون.. الخ) والمفروض أن تُدرس هذا العناصر كلها ضمن تطبيق نقدي على قصيدة واحدة، ليتكامل المنهج، وتصبح له صورة تقترب من أن تكون نهائية. وسنعرض لهذه العناصر التي درسها:

١-الصورة الشعرية:

يرى الباحث أن الدراسات البلاغية العربية إذا كانت ركزت على الطبيعة الزخرفية للصورة الشعرية، على أنها عنصر خارجي في الأدب، فإن عبد القاهر الجرجاني قد اعتبرها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، كما أن النقد الحديث (المدرسة الرمزية، والمدرسة الصورية) قد رفض التصّور التقليدي للصورة، وكشف عن علاقاتها الحيوية بالعمل الفني. وإذا كانت المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على المستوى الدلالي، وترى أن لها بعداً واحداً هو بعد وظيفتها المعنوية، فإن الباحث يرى أن دلالتها تتبدّى في الفاعلية المعنوية، وفي الفاعلية النفسية. وعلى هذا الضوء فقد ناقش الباحث صوراً من

الشعر العربي القديم، وعرض اهتمام عبد القاهر بتحليل الصورة تحليلاً حداثياً، على الرغم من أنه عاش قبل ألف عام، وركّز فيه على كونها مدرّكاً تتفعل بها الذات، وتخلق لا لتنقل معنى فحسب، وإنما لتخلق جوّاً أيضاً، وتتناغم فيها الفاعلية النفسية مع الوظيفة المعنوية، بحيث تتكاملان، وتؤكد دور المتلقي في المشاركة الإبداعية. كما أضاء الجرجاني أيضاً العلاقة بين الصورة والسياق.

وهذا كله ليس من البنيوية في شيء، لأن المنهج البنيوي لا يُعنى بالصور، بل بالبنيات وبالعلاقات بين هذه البنيات.

٢-فضاء القصيدة:

في هذا الفصل حاول الباحث الدخول إلى المنهج البنيوي، تطبيقياً، من خلال (التصوّرات الثنائية) حيث درس خمس مقطوعات شعرية: لتميم بن مقبل (ثلاثة أبيات)، وأبي محجن الثقفي (ثلاثة أبيات)، وعمر بن أبي ربيعة (١٢ بيتاً)، وأبي الهندي (١٦ بيتاً)، وابن الرومي (أربعة أبيات).

ففي أبيات ابن مقبل التي مطلعها:

وما الدهرُ إلا تارتانِ فمنهما أموتُ، وأخرى أبتغي العيش أكدحُ

تتحرك الأبيات في فضاء من التصوّرات الأساسية سمتها المميّزة أنها (تصوّرات ثنائية): فالدهر تارتان: إحداهما موت والأخرى كدح من أجل البقاء. وكلاهما مأساوي، فالكدح صورة من صورة الموت. والثنائية الضدية:

الحياة /الموت تعتبر الدهر ذا وجهين: سعادة /وشقاء. وتتجسّد الثنائية في المثنى (منهما) أولاً، وفي التركيب:

أموت أكدح، وفي الثنائية: منهما /وأخرى، وفي الثنائية: أموت /أبتغي.

وفي تحليله لأبيات أبي محجن التي مطلعها:

كفى حَزَناً أن تطردَ الخيلُ بالقنا وأُتركَ مشدوداً عليّ وثاقيا

يضيف الباحث إلى معالجة (التصوّرات الثنائية) التي تجسّدها: المغلق /المفتوح، معالجة (البنية الصوتية) في إطلاق قافية القصيدة، لتنتهي بالألف الممدودة، مجسّدة حنين الذات العِميق ونزوعها إلى الانطلاق خارج المدار المغلق:

القنا /وثاقيا، أي أن القافية تشكل طرفاً من ثنائية ضدية طرفها الآخر

التجربة الأساسية: /القيد و/الحصار. فتصبح القافية والإيقاع انفجاراً داخلياً يتموّج عبر جسد القصيدة، في نزوع يتجدد في كل بيت ويشكل قرار القصيدة النهائي.

والتجلّي الثاني لحركة المكوّنات الصوتية هو التناوس بين الأصوات الخفيفة (ف، ح، د، خ –و) وبين القاف الثقيلة (وثاقيا).

٣-الإيقاع الشعري:

هدف الباحث من دراسته للإيقاع الشعري هو اكتناه البنية الإيقاعية والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوّناتها، من خلال ظاهرة الإبدال (فعولن فاعلن) التي طغت في الشعر الحديث، وأصبحت مكوناً إيقاعياً جذرياً من مكوّنات البحر المتدارك، وأصبح التداخل بين هاتين التفعيلتين تشكيلاً إيقاعياً متميّزاً ضمن البيت الشعري الواحد.

بيد أن الانتقال يكاد يقتصر على التحرك من (فاعلن) إلى (فعولن). وبينما أصبحت (فعولن) جزءاً من بنية المتدارك، فإن (فاعلن) لم تصبح جزءاً من بنية المتقارب.

٤-الأنساق البنيوية:

وفيها حاول الباحث اكتناه الأنساق في الأعمال الأدبية (الحكاية الشعبية – والحكاية الخرافية، وحكايات الأطفال)، متخذاً من تشكل الأنساق في الحكايات نقطة انطلاق لإثارة قضية عميقة الدلالة هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بيئة الفكر الإنساني.

وقد وجد الباحث (الأنساق الثلاثية) في الهندسة الإقليدية، وفي المسرح (الوحدات الثلاث: الزمان، والمكان، والموضوع)، وفي الثالوث المسيحي (الأب، والابن، والروح القدس)، وفي مذهب فرويد (الأنا، والأنا الأعلى، والهو)، وفي البنية الطبقية للمجتمع (الطبقة العليا، والدنيا، والوسطى)، وفي الديالكتيك (الشيء، وضده، وتركيبهما). وقد استثمر الباحث النسق الثلاثي في تحليله لأغنية شعبية، هي:

A–في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الأشياء

	B	خلق الشمس
L		والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية.
	−C	خلق القمر
		والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية.
	D	خلق النجوم
		والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية.
		خلق الإنسان
	X	والإنسان يولد، ويموت، وأبداً لا يعود ثانية

تتشكل بنية هذه الأغنية من تفاعل ثلاث حركات هي (X, L, A)، وتتشكل الحركة الرئيسية من تكرار جملة أساسية ثلاث مرات، أي من نسق ثلاثي: C, B, A يغذّي حسّ التوقع بأنه سيعود ليتكرر من جديد. لكن النسق لا يمضي في تكراره بصورة نهائية، بل إنه بعد الحدوث الثالث ينحّل في الحركة (X) لينشأ من انحلاله تغيّر أساسي في بنية الأغنية. ويُحدث هذا التغير هزّة مفاجئة تستقي القصيدة منها دلالاتها الجذرية، وتتجسّد فيها رؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضدية التي يشكلّها العنصران: الإنسان /والطبيعة الجامدة.

وليس من شك في أنه لولا حدوث التغير بعد اكتمال النسق الثلاثي لبقيت القصيدة مسطحة، ولفقدت قدرتها على المفاجأة ودلالتها الوجودية. وبتقصي أعمق ندرك أن الحركة الأولى (A) تتشكل من جملة أساسية تمّهد لنشوء النسق، وتحتوي على عناصره كلها، عن طريق الدلالة الشمولية (خلق كل الأشياء). وكل ما يتلو هو جزء من هذا الكل المخلوق. فتتكون جملة ثانية تركز على خلق عنصر جزئي محدد ينتمي إلى الأشياء المخلوقة، وللجملة الثانية تركيب بسيط:

(فعل ماض + مفعول به + مبتدأ + فعل مضارع (١) + فعل مضارع (٢) + فعل مضارع (٣) + تابع ظرفي..

هكذا يجلو تحليل الأغنية حقيقة أساسية هي أن النسق ثلاثي، وأن اكتماله بعد حدوثه للمرة الثالثة يقود إلى بدء انحلاله وحدوث تغيرات جذرية في القصيدة، وأن العلاقة بين اكتماله وانحلاله هي مكمن الدلالات الفعلي في القصيدة. ولهذا الكشف أهمية جذرية لأنه يضيء دور النسق الثلاثي في نمط أدبي معيّن.

وجلّي أن (البنية الدلالية) للقصيدة تتكون من فاعلية النسق في شكله وانحلاله، وأنها تتمحور حول عنصري الثنائية الضدية: التشابه /التضاد اللذين يربطان بين عناصر النسق المكّونة: حين يقرر البيت الأول أن دنديد "خلق جميع الأشياء" فإنه يخلق ذاتاً شمولية تحتها كل ما سيأتي من عناصر إفرادية.

الشمس القمر النجوم الإنسان

أي أن البيت يخلق علاقة تشابه بين الإنسان وكل من العناصر الأخرى (الشمس، والقمر، والنجوم) باعتبارها جميعاً أشياء. لكن القصيدة بتسميتها الإنسان شيئاً تخلق حسّاً بالتوتر والتضاد: فنتوقع من جهة أن ما يُقال عن أي شيء من الأشياء ينطبق على الإنسان. لكننا من جهة أخرى نعرف أن الإنسان ليس شيئاً، لذلك نتوقع أن ما يُقال عن الأشياء الثلاثة الأولى لا ينطبق على الإنسان.

وباكتمال النسق يبلغ التوتر ذروته، وبورود الجملة المتعلقة بالإنسان تعود القصيدة لتؤكد عنصر التشابه بين الأشياء والإنسان، باستخدام الصيغة نفسها لوصفه (خلق.. /والإنسان يولد، ويموت) لكنها فجأة تؤكد العنصر الثاني، عنصر التضاد والتغاير، بين الإنسان والأشياء، عن طريق استخدام (لا) النافية قبل الفعل الثالث المتعلق به وبالأشياء فيما سبق، لتؤكد أن ما يحدث للأشياء لا يحدث للإنسان. ولعل فاعلية التشابه والتضاد هذه أن يكون إحدى أجدى الفاعليات وأكثرها جذرية في لغة الإبداع الأدبي بكل أنمَاطه.

وقد تبين للباحث أن هذه (الأنساق الثلاثية) لا توجد في الحكايات الشعبية أو في الأغاني وحدها، وإنما هي في الأعمال الإبداعية الفردية–أيضاً. وقد تضلل الباحثَ بعضُ الأنساق التي توحي بأنها تشكيل رباعي. وهي كذلك بالفعل، ولكن على صعيد عدد الأسطر التي يتألف منها الرباعي. لكنها في الواقع تشكيل ثلاثي، لأنه ينشأ من تكرار قافية واحدة ثلاث مرات، ومن إدخال عنصر توزيع في شكل قافية مغايرة مرة واحدة فقط. فللرباعي بنية تقفوية طاغية هي: (ب ب ج

ب) كما في إحدى رباعيات الخيّام:

فكم توالى الليلُ بعد النهار

وطال بالأنجم هذا المدار

فامشِ الهوينا إن هذا الثرى

من أعينٍ ساحرةِ الاحورار

هكذا يدخل عنصر تنويع بسيط في الحيّز الثالث للقافية، وتتشكل دائرة مفتوحة فجأة، فتأتي (ب) في الحيز الرابع للقافية لتغلق الدائرة المفتوحة، ولتخلق انطباعاً تاماً بالكمال الشكلي والإيقاعي والصوتي.. ومنشأ هذا الكمال هو اكتمال النسق الثلاثي للنظام التقفوي بالطريقة (ب ب ج ب) وباكتمال النسق الثلاثي يكتمل الرباعي وينتهي، ويتشكل عالم مستقل تام.

وهذه الأنساق الثلاثية موجودة في معظم أغانينا الشعبية: أبو الزلف، وعلى دلعونا، وياميجنا.. ففي أبو الزلف تقول فيروز:

ورحـــت أنـــا لعنـــدكم قبـــل العشـــا بنتفـــه –ب

ولقيـــــتكم نـــــايمين وســـــراجكم مطفـــــي –ب

مـــدّيت إيـــدي ع الحبـــق لقطـــف أنـــا أقطفـــه –ب

صـــاحت بنـــت لكـــم يمـــا يمـــا حراميـــه –ج

٥-نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر:

وفيه حلل الباحث بنيوياً مقطوعات شعرية لأبي نواس وأبي تمام، هادفاً إلى تحقيق متابعة تطوير منهج في تحليل الشعر، وإضاءة ملامح من بنية القصيدة عند هذين الشاعرين. ففي تحليله لقصيدة أبي نواس التي مطلعها:

١ –يـا ابنـة الشـيخ اصـبحينا مـــا الـــذي تنتظرينـــا

٢ –قـد جـرى فـي عـودك المـا ءُ فـــأجرى الخمـــرَ فينـــا

٣ –إنمـــا نشـــربُ منهـــا فـــــاعلمي ذاك يقينـــــا

٤ –كـــل مـــن كـــان خلافـــاً لشـــــراب الصـــــالحينا

٥ -واصـــرفيها عـــن بخيـــلٍ دان بالإمســـــــــاك دينـــــــا

٦ -أكـــل الـــدهرُ عليـــه فيـــــرى الســـــاعةَ حينـــــا

٧ -قـــفْ بربـــع الظاعنينـــا وابـــــكِ إن كنـــــت حزينـــــا

٨ - واســألِ الــدارَ متــى فــا رقـــــتِ الـــــدارُ القطينـــــا

٩ -قـــد ســـألناها، وتـــأبى أن تجيـــــــبَ الســـــــائلينا

يعتمد المنهج البنيوي الذي يسمح باكتناه العلاقات التي تكون بين الحركات المكونة لعمل أدبي، ويؤكد أهمية مبدأ أساسي في المنهج البنيوي هو أن (الظواهر) لا تعني وهي معزولة، وإنما تعني عبر (العلاقات) التي تنشأ بين هذه الظواهر.

وهذه القصيدة ترتكز على مكوّنين بنيويين هما: الخمرة والأطلال، فهما علامتان أساسيتان. (والعلامة مصطلح أساسي في الدراسات الألسنية عند سوسير، وقد أخذه عنه البنيويون)، أو هما حقلان دلاليان لكل منهما خصائصه المميزة ووحداته الأولية، أي أن كل علامة تشكل حركة مكونة من حركات القصيدة. ومن تفاعل الحركتين تتشكل حزم من العلاقات التي تحدّد بنية القصيدة ودلالتها من جهة، وعلاقاتها بين القصائد الأخرى من جهة أخرى.

وتتألف الحركة الأولى (حركة الخمرة) من ستة أبيات، بينما الحركة الثانية (حركة الأطلال) من ثلاثة أبيات (قف بربع الظاعنينا)، ويلاحظ فوراً أن الحركة الأولى تشغل الحيز الأعظم من القصيدة (ضعف حجم الحركة الثانية)، وأنها تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر). بينما تتألف الحركة الثانية من نصف هذا العدد (عشرين وحدة لغوية)، أي أن حجم الحركة الثانية هو نصف حجم الحركة الأولى.

كما يلاحظ أن الحركتين منفصلتان انفصالاً يميزه مؤشر لغوي هو (التصريع)، إذ أن الحركة الأولى تبدأ ببيت فيه تصريع (اصبحينا /تنتظرينا) وهذه ظاهرة عادية في الشعر العربي. والحركة الثانية تبدأ أيضاً ببيت فيه تصريع (الظاعنينا /حزينا) وهي ظاهرة نادرة في الشعر العربي، إذ أن التصريع من ملامح مطلع القصيدة. وتكتسب هذه الظاهرة دلالتها، تبعاً للمنهج البنيوي، ومن

التشابه والتضاد اللذين توفرهما: فهي تخلق (تشابهاً) بين الحركتين الأولى والثانية يؤدي إلى تمييزهما واعتبارهما حركتين منفصلتين. وهي تخلق (تضاداً) من مواقع وجود التصريع ومواقع الخلو منه. ولولا ذلك لما كانت تعني الكثير، ذلك أن التصريع يقتصر على هاتين الحركتين، ويرد في بدئهما فقط، ويختفي من الأبيات التي تقع في وسط كل منهما. يؤكد هذا التأثيرُ التقني أن الحركتين تمثلان بدأين مستقلين وكونين منفصلين.

كما يتأكد هذا التمايز والانفصام في (البنية اللغوية والعلاقات التركيبية) في الحركتين: إذ تبدأ الحركة الأولى بمنادى مضاف يتلوه فعل الأمر. بينما تبدأ الحركة الثانية بفعل الأمر مباشرة (قف). ويتلو فعل الأمر في الحركة الأولى جملة استفهامية استفهامها حقيقي؛ بينما يتلو فعل الأمر في الثانية فعل أمر آخر معطوف عليه، ثم فعل أمر ثالث معطوف عليهما، ثم جملة استفهامية في ظاهرها (متى فارقت الدار) أخرجت عن تركيب الاستفهام بوضعها في سياق الفعل (اسأل). وثمة فرق آخر في طبيعة جملتي الاستفهام إذا ما اعتبرنا الجملة الثانية استفهاماً حقيقياً (اسأل: متى فارقت الدار القطينا) فإنها تظل ذات طبيعة مغايرة للجملة الاستفهامية الأولى (ما الذي تنتظرينا)، على صعيد آخر هو صعيد الذات التي توّجه السؤال (الشاعر /المخاطب). إلا أن ثمة تمايزاً أعمق بين الحركتين هو التمايز بين (يا ابنة الشيخ) و(قف). وتنشأ من هذا التمايز ثنائية ضدية تتحرك على مستويين: المؤنث /المذكر، المعرفة /النكرة، ابنة الشيخ ذات محددة /الضمير في قف غير محدد له دلالة عامة. مما تنشأ ثنائية ضدية زمنية: أصبحينا /متى فارقت الدار؟ زمن الشرب محدد بالصباح /وزمن الفراق غير محدد.

وهكذا يجلو البحث وجود سلسلة من (الثنائيات الضدية) بين الحركتين كما مرّ، وكما في ثنائية العلاقة بين الفرد /والجماعة، وعلاقة تواصل /وانفصام. ذلك أن الحركة الأولى تبرز صيغة جماعية: وصحبه في حالة من التناغم والتواصل (أصبحينا جميعاً. نشرب جميعاً). أما الحركة الثانية فإنها تبرز في صيغة المفرد بحدّة أكبر (قف. ابكِ. اسأل) وحين تظهر صيغة الجماعة (الظاعنين) فإن العلاقة بين الفرد والجماعة تكون علاقة انفصام وهجران يسببان الألم (ظعنوا وتركوك حزينا). كما تظهر ثنائية الفرد /الجماعة على صعيد آخر هو: الشاعر وصحبه /الفرد الواقف في الأطلال. وينعكس التضاد بين التواصل والانفصام على أكثر من مستوى: حركة ابنة الشيخ، حركة باتجاه جماعة الشاربين /حركة

الظاعنين حركة ابتعاد عن الواقف في الربع.

على صعيد أعمق تمثل الأطلال عالم الجدب والجفاف. أما الخمرة فإنها تمثل عالم الرواء والاخضرار. ويتجلّى هذا في صورة الخمرة (قد جرى في عودك الماء) وفي حين لا يمنح عالم الأطلال رواء فإن عالم الخمرة يمنحه (فأجرى الخمر فينا). كما يجسّد عالم الأطلال عالم الصمت وانعدام الاستجابة (قد سألناها وتأبى أن تجيبا). أما الخمرة فإنها تجسّد عالم الحيوية والاستجابة (أصبحينا). من هنا يمثّل مطلعا الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة: فكل منهما يطرح سؤالاً موجهاً إلى ذات أخرى. لكن الأول يلقى استجابة، أما الثاني فلا. كما يمثل البيتان الخامس والسادس ثنائية ضدية تتحرك على صعيد الزمن: البخيل هو النقيض الأكمل للذات التي تطلب الخمرة. وكما أن المتدّين يطلب زمناً آخر ويعيش له هو زمن الآخرة، فيضيق بالزمن الأرضي ويحس بثقله وبطئه، فإن البخيل يحس أيضاً بثقل الزمن الأرضي وبطئه، بخلاف شارب الخمرة الذي يرى في اللحظة الحاضرة تجسيداً للزمن المطلق، لأن اللحظة الحاضرة هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية. والنشوة تختصر الزمن كله في ذاتها. من هنا دلالة الحضور في الشعر الصوفي في توحّد الخمرة بالنشوة الروحية، أي أن زمن البخيل وزمن شارب الخمرة يشكلان ثنائية ضدية جذرية الأهمية.

ويرتبط زمن البخيل بزمن الأطلال لأن الأطلال تجسد اسمي لطول الزمن ومروره وثقله وإفساده للحظة الحيوية والجمال والخصب. وهكذا تتحرك ثنائية الزمن على صعيد الخمرة /الأطلال، كما تتحرك على صعيد زمن الشارب /زمن الأطلال.

كما تبدو (العلاقة) بين العلامتين المكونتين لبنية القصيدة (الخمرة /الأطلال) علاقة سلبية. وإن الخمرة والأطلال هما طرفا ثنائية ضدية. وإن الخمرة تشغل الحيز الأعظم وتمثل عالماً مركزي الأهمية يرتبط به الشاعر ارتباطاً حميماً. كمّا أن الأطلال تشغل الحيز الأصغر، وتمثل عالماً جانبي الأهمية في رؤيا الشاعر للوجود. لكن هناك عنصراً آخر عميق الدلالة هو العلاقة الأفقية التي تتكون بين الخمرة والأطلال: فالخمرة تشغل الشريحة الأولى من القصيدة. أما الأطلال فتشغل الشريحة الثانية. وهذا قلب لأوضاع شريحة الأطلال وعلاقتها بالشرائح الأخرى في القصيدة العربية، لأن الأطلال تشكل الحركة الأساسية التي تتجسد فيها رؤيا الشاعر القديم للزمن والموت. وعلى هذا فإن قلب أبي نواس لموقع شريحة الأطلال لا يمكن أن يكون خالياً من الدلالة. فهذا القلب هو تجسيد لقلبه للرموز

التي تمثلها الأطلال في التراث الشعري، ولرفضه العميق للعالم الذي ترتبط به الأطلال.

وهكذا يقلب أبو نواس نظام الكون التراثي ويعيد تركيب مكوناته في صورة جديدة، وضمن شبكة جديدة من العلاقات تحتل الخمرة فيها مركز الصورة النمطية المتأصلة في أعماق الذات، بدلاً من الأطلال التي تخلخل وضعها في نظام الأشياء، وتسقط إلى موقع هامشي، أي أن رفض الشاعر للتراث يتجسّد في تغييره للعلاقات البنيوية التي تتكوّن منها القصيدة في عزله لحركة الأطلال عن الحركة الأولى المليئة بالحياة والرواء، ومنحها حيّزاً مكانياً أصغر، وقلب أوضاعها بقذفها إلى القسم الثاني من القصيدة.

وبهذا التناول البنيوي ندرك أن الوجود المنعزل لظاهرة ما (الأطلال) ليس ذا دلالة بحد ذاته، وإنما تنبع الدلالة من العلاقات التي تتكون بين الظاهرة والعلامات الأخرى في القصيدة. كذلك ندرك أن البنية اللغوية لنص أدبي ما ونظامه التركيبي وطريقة تشكل شرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية للدلالات الفنية التي تبلور الرؤيا العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية.

وبعد أن أظهر التحليل البنيوي أن القصيدة تنقسم انقساماً أفقياً إلى شريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفض العالم الذي يمثله، يمكن أن يميّز انقسام مماثل على مستوى شاقولي في القصيدة هو الانقسام الذي يضع الشاعر في مواجهة الآخر، بوصف الآخر المجسّد للقيم الأخلاقية الجماعية: (شراب الصالحين. البخيل). وبهذا الانقسام أيضاً تتشكل ثنائية ضدية طرفاها: الأنا والآخر، ويرفض الطرف الأول منها الطرف الثاني والقيم الأخلاقية –الدينية التي يمثلها. وهكذا تصبح القصيدة تجسيداً لرفض حاد لواقع التراث الأخلاقي /الديني/ الثقافي/ الشعري. ويتجسّد هذا الرفض في بنية متشابكة العلاقات يحكمها انقسامان يتقاطعان.

ثم ينتقل الباحث إلى دراسة البنية (الإيقاعية) للقصيدة، محاولاً وصفها أولاً، واكتشاف العلاقات التي تتشكل ضمنها، ثم ربطها بالبنية الدلالية للرؤيا الوجودية التي تأتي القصيدة لتجسّدها. وقد استخدم في دراسته هذه مفهوم (النبْر)، دون أن يقتصر على الوزن، متبعاً في تحديد مواقع النبر المبادئ التي طوّرها في كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي). وهو يميّز بين نوعين من النبر هما: النبر الشعري المجرد الذي يقع على البيت من الشعر من حيث هو نمط أفقي من الوحدات الإيقاعية (التفعيلات)، والنبر اللغوي الذي يقع على الألفاظ التي يتألف

منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي. وقد درس الباحث هذين النبرين، فحدد مواقع النبر اللغوي أولاً. ثم مواقع النبر الشعري، ودرس عدد النبرات الموجودة في كل بيت، وفي مجموعة الأبيات. كما درس التطابق بين النبر اللغوي والنبر الشعري، ثم قارن بين أبيات حركة الخمرة مع أبيات حركة الأطلال.

ثم درس الباحث (الوزن) بمعزل عن النبر، فلاحظ أن ثمة تناسقاً في تكرار صور الأبيات (١ –٧ –٤ –٨ –٥ –٩) وأن للبيتين (٥و٩) تركيباً موحداً، إذ يمثلان عالماً واحداً (البخيل والأطلال) وهو عالم نقيض لعالم الشاعر، وأن للبيتين (١ و٧) تركيباً واحداً هو (التصريع) وكلاهما يمثل فعل أمر يتجه من الذات الشاعرة إلى ذات أخرى، وأن للبيتين (٤ و٨) تركيباً موحداً: فالشطر الثاني من كل منهما يخالّف الشطر الأول ويعكس تركيبه. وفيهما تحدث حركة الانفصام والانشقاق بين عالمين. وهكذا تجسّد البنية الإيقاعية العلاقات الجذرية في البنية الدلالية. ويمكن تعميق إدراك هذا التجسيد بدراسة علاقات الوحدات الإيقاعية باتجاه آخر هو التوزيع الشاقولي للوحدات الإيقاعية، فهو ذو دلالات عميقة.

٦-الآلهة الخفية: نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري:

ينتقل الباحث في هذا الفصل إلى تحليل قصيدة من الشعر العربي المعاصر هي (كيمياء النرجس –حلم) لأدونيس، هادفاً إلى تحقيق غرضين: الأول اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية. والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري. والقصيدة هي:

A١ المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
A٢ جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
جسد يبدأ الحريق
في ركام العصور
ماحياً نجمة الطريق
بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور
A٣ وقتلت المرايا
ومزجت سراويلها النرجسية
بالشموس. ابتكرت المرايا
هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية.

ويرى الباحث أن بنية هذه القصيدة تتشكل من الحركات الدلالية التي تولدها ثلاث علامات أساسية، ومن تفاعل هذه العلامات، ومن الأنساق المتكررة: المتشابه منها والمتضاد. والعلامات الثلاث هي: ١ المرايا. ٢- الجسد ٣-الأنا.

A١ تنشأ حركة (المرايا) الأولى من جملة قصيرة شديدة التركيز (المرايا تصالح بين الظهيرة والليل)، لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيداً دلالياً عميقاً ينبع من غموض العلاقة الأساسية (المرايا) وتعدد معانيها.

ذلك أن المرايا مستحيلة التحديد، ويمكن أن تؤدي دوراً دلالياً على مستويين مختلفين: مستوى حرفي حقيقي (فالمرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية). لكن حتى على هذا المستوى تظل الجملة غامضة، إذ ينسب إلى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما: عالم الضوء وعالم العتمة. ومستوى غير حرفي، وفيه تتعدد دلالات المرايا.

حركة المرايا نسيج من (الثنائيات الضدية): الظهيرة /الليل، والمرتبة التي تنتمي إليها كل منهما:

مؤنث /مذكر. والحيز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا: كل إلى جانب من جانبين متقابلين. وتجسّد فاعلية المرايا توسطاً بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي أولاً (فعل المصالحة) ثم على مستوى الحيز المكاني (وجود المرايا بين الجسمين). وعلى صعيد المرتبة: المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه، فهي تتوسط بين الظهيرة (مؤنث بعلامة تأنيث) والليل (مذكر دون علامة). من جهة أخرى ليس التناقض بين الظهيرة /الليل مطلقاً، لأن كلاً منهما لغوياً معرّف بأداة التعريف الـ. فثمة عامل مشترك بينهما. والمرايا تمتلك هذه الخصيصة، فهي معرفة بأل، ولذلك فإن دورها ليس مطلق التضاد مع دور أي من طرفي الثنائية الضدية (الظهيرة /الليل) بل إن هناك اشتراكاً بين الثلاثة.

تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي: التوسط بين نقيضين والمصالحة بينهما، في الوقت نفسه ليست المرايا متوحدة الهوية بأي من طرفي الثنائية

الضدية، فهي وجود مستقل عنهما، وينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه: النقيضان مفردان، لكن المرايا ذاتها جمع.

آخر ملامح حركة المرايا هو (التركيب النظمي) الذي تبرز فيه لفظة المرايا في وضع المبتدأ، حيث تنسب إلى المرايا فاعلية معينة إيجابية تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (عكس الموجودات) إلى المصالحة بينهما.

لكن محتوى الفاعلية محتوى توسطي، مستوى قبول للنقيضين لا رفض ولا نزوع إلغائهما أو تجاوزهما. وخبر المبتدأ (المرايا) جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث (تصالح).

A٢ تبدأ الحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيّز المكاني للجسد، مولية العلاقات المكانية قدراً كبيراً من العناية ينعكس في أن الجملة فيزيائياً، تبدأ بالمبتدأ بل بظرف المكان (خلف). الجسد يوجد خلف المرايا. هكذا تتشكل ثنائية ضدية أساسية من حيث العلاقات المكانية بين (المرايا) و(جسد). والجسد يتجاوز المرايا، فهو ليس أمامها، أي ليس بين ما يمكن أن تعكسه من موجودات، أو بين ما تخضعه لفعل المصالحة الذي تقوم به.

تتألف حركة الجسد من الجملة (خلف المرايا جسد) وتشكل بنية متكاملة تقع بين طرفي ثنائية ضدية هي (يفتح /يغلق) ذلك أن العنصر الأول يتلقى تأكيداً أعمق في القصيدة، أي أن عبور الجسر يصبح فاعلية إغلاق وانفصام بالدرجة الأولى. ودلالة الثنائية الجديدة جذرية الأهمية، لأن بنية حركة الجسد امتداد لها وإضاءة لأبعادها ودورها في خلق البنية الكلية للقصيدة. الجسد، بخلاف المرايا، يبدأ حركة إرادية ترتكز على فاعلية انقلابية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها، ملغية تناقضها الأساسي، بل تعمق هذه المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروباً إلى عوالم جديدة. تنعكس فاعلية الجسد في الأفعال الأربعة التي تنسب إليه (يفتح، يبدأ، يمحو، يعبر). الجسد كيان مليء بالحركة والحيوية وإرادة المغامرة والكشف والتجاوز. الجسد يقيم العالم، فينزع إلى أقاليم جديدة، ويفتح الطريق إليها، ماحياً العلاقات بينه وبين العوالم القديمة، عابراً آخر الجسور التي تصل بين الأقاليم الجديدة والعوالم القديمة. حركة الجسد إذن حركة نزوع وتجاوز وفعل إلغاء وفصم. وهي نسيج من الثنائيات الضدية، فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور وموروثاتها، ماحياً النجمة التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد والتراث، فاتحاً الطريق إلى بدء جديد دون موروثات، وعابراً الضفاف القديمة مليئاً بالحلم.

حركة الجسد تركيبياً مقفلة: إنها تفتح عالماً جديداً أو تعبر إليه في دائرة

تامة. ووحدتها الأخيرة (عابراً آخر الجسور) نهائية في فهمها للعلاقات بين عالمين، فهي على العكس من حركة المرايا، لا تتسرب إلى الحركة التالية في القصيدة، بل تقف مستقلة لغوياً وإيقاعياً وتقفوياً. معزولة عما يليها، لأنها نهاية حركة النزوع والتجاوز في القصيدة، ولذلك تكتسب هذه الوحدة ثقلاً خاصاً بها يجعلها مركزية الأهمية، وتبدو هذه المركزية في الخصائص اللغوية والإيقاعية للوحدة.

لكن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي وخلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية وهجس وانطلاق. الجسد يفتح الطريق دون أن يقطع الطريق ويصل، ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقاً مطلقاً. وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة، إذ أنه يرفض الاستضاءة بنور التراث (ماحياً نجمة الطريق بين إيقاعه والقصيدة). الثنائية الضدية (إيقاع الجسد /إيقاع القصيدة) تجسيد للثنائية الضدية (الفردي)، الجماعي، الخاص /العام، المبدع /الموروث) لأن القصيدة بنية إيقاعية ولغوية، تتشكل على مستوى مجرد، ضمن التراث، مستقية وجودها من وجوده. إنها تشكّل آخر، وتحقق آخر للتراث، فهي إذن وجود موروث، وهي تعبير عن الذات الجماعية، وتجسيد لما نمته وأكدته وصاغته تحقيقاً لرؤياها للوجود، والجسد الذي يتجه إلى أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة –التراث. لذلك يؤسس إيقاعه الفردي الخاص المتميز الذي يرفض أن يكون صورة للتراثي الجماعي.

وتعكس (البنية الإيقاعية) لحركة الجسد دوره الدلالي، فالبحر المستخدم في القصيدة هو المتدارك، وهو باعتباره موروثاً إيقاعياً، تجسيد للجماعي. لكن البحر يتخذ شكلاً آخر في تحقيقه في حركة الجسد، شكلاً يخرج على شكله التراثي ويمزق نسيج القصيدة الإيقاعي بوجوده المجرد. إلا أن ثمة درجة كبيرة من التوتر في هذا الفعل نفسه، إذ أن تمزيق نسيج الإيقاع الجماعي لا يصل إلى درجة مطلقة. ومن هنا يبقى الإيقاع الجماعي (القصيدة) الإطار الفعلي الذي يتشكل ضمنه إيقاع الجسد الفردي. هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة، لا تصل إلى حدّ إلغاء الموروث الجماعي والعالم القديم، بل تظل بالجديد والفردي، وخلقاً له في إطار علاقات جديدة بالعالم القديم. تظل حركة الجسد استقاء من التراث اللغوي وقاموس الجماعة، مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي ومتميز.

هكذا تشكل حركة المرايا وحركة الجسد (ثنائية ضدية) على مستوى التشابك

بين كل منهما وبين الحركة التالية لها إيقاعياً وتركيبياً وتقفوياً. وبهذه العزلة بين الحركتين A١ و A٢ تتجسد مهمة للعالم الذي يتجه إليه الجسد: فهو عالم هيولي، تميّزه جدّته وطراوته وفرديته ومناقضته للعالم القديم أكثر مما تميزه خصائص ذاتية محّددة. إنه عالم يرفض التحديد المطلق والتشكيل التام، ويظل إمكانية حلم وهجساً وطاقة نزوع. فالجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جديد في عالم تام التشكل. من هنا دلالة الأفعال المرتبطة بالجسد (يفتح، يبدأ، يمحو، يعبر).

تملك صيغة الفعل (يفتح، الطريق) لبساً داخلياً مشعاً، لأن زمن الفعل ليس محدداً بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية (الجسد الآن يفتح الطريق) كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائماً أن يفتح الطريق) أو المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق). وتزيد حدة اللبس وإشعاعه اللام التي تربط بينه وبين الأقاليم، إذ أن الجسد يوصف بأنه يفتح الطريق التي تؤدي إلى أقاليم جديدة. لكنه يوصف بأنه يفتح الطريق التي تؤدي إلى أقاليم جديدة. لكنه يوصف بأنه يفتح الطريق من أجل أن تدخل الأقاليم الجديدة إلى عالم الجسد، وتكشف صيغة الإضافة (أقاليمه، إيقاعه) عن إدراك مسبق لامتلاك الجسد للأقاليم الجديدة المتكونة التي هي أقاليمه الخاصة.

المرايا والجسد إذن ثنائية على صعيد آخر: المرايا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة، والجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة، ويبرز التضاد على أكثر من صعيد. فالمرايا ترتبط بالمجرد والجسد يرتبط بالحسي.

والمرايا لا تتكاثر إلا عبر التكرار، بخلاف الجسد الذي هو الفاعلية الأولى للاستمرار في التجدد.

A٣ الحركة الثالثة تجسّد لحظة التوتر والوصف، بادئة بالفعل (قتلت) الذي يشع بخصائص جديدة منها نسبته إلى ضمير المتكلم (أنا) وزمنيته (الفعل الماضي) وعنفه المفاجئ دلالياً (القتل). وحركة الأنا بالقتل المتحقق، لا بمحاولة تعمية التناقضات أو تذويبها، وإنما بحلّها حلاً جذرياً، إذ أن الأنا تقتل المرايا. لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل: القتل يهجس بأبعاد أسطورية تربط إعادة تكوينها وبعثها (ابتكرت المرايا) إذ يكتمل فعل القتل ويصبح جزءاً من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث، بين احتراق

الفينيق وانبعاثه في حياة جديدة، بين موت المسيح وقيامته، بين موت تموز وعودته إلى الحياة ربيع خصب وعطاء. وتبعث هذه الحلقة إيجابية الدلالة صورة بدء الجسد بإحراق ركام العصور، محوّلة فعل الجسد لا إلى تدمير بل إلى فاعلية إبداع وابتعاث تمارس الإحراق الأسطوري وسيلة لإعادة خلق الحياة الخصبة المبدعة. وبهذه الحركة المتنقلة من القتل إلى المزج والابتكار تتوسط الحركة بين الموت والحياة، فيصبح ممكناً إعادة صياغة المرايا، لا بفاعلية المصالحة، بل هاجساً بالأقاليم الجديدة.

يشكل تفاعل الحركات الثلاث بنية القصيدة، ويتم هذا التفاعل على أكثر من صعيد، لعل أبرزها هو صعيد (التضاد) إذ تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية (المرايا التي تصالح /والجسد الذي يتجاوز). وتشكل الحركة الثالثة حلاً للتناقض الحاد عن طريق التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاورة لتشكل منهما ذات جديدة تهجس بعوالم جديدة، ذات تركيبية، هي إعادة صياغة للذات الأولى وحقن لها بدم جديد. الذات المركبة هي تحوّل للذات الثانية (الجسد) لكنها ليست إياها بشكل مطلق.

على صعيد آخر تتشابك الحركات الثلاث على مستوى الصورة المتخللة: فالضوء يتخلل بنية القصيدة متتامياً من حركتها الأولى إلى حركتها الأخيرة، ماراً بنقطة ثبات وحيدة في سياق دال على الثبات. في الحركة الأولى تبرز الظهيرة لحظة الضوء الأسمى، مصالحاً بينها وبين الليل عن طريق المرايا. في الحركة الثانية يأخذ الضوء شكلاً جديداً ينبع من طبيعة الجسد الذي يخلقه، الضوء هنا حريق، تجسيد لقوة ثنائية الدلالة: فهو التهام وتدمير للركام، وهو نور يضيء الطريق على الآتي. ويبرز الضوء أيضاً، نقطة تجمد وثباتَ تحاول أن تربط بين عالمين متناقضين، وتعيد أحدهما إلى الآخر: نجمة الطريق. لكن الجسد يمحو هذه النجمة. وحين يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يبرز عنصر آخر، فهو ليس الظهيرة فقط بل الشموس المتعددة التي تخلق الظهيرة، وهو ليس اللحظة بل الزمن المطلق، ليس نقطة الإضاءة بل المنابع المتعددة للضوء، أي أن الحركة تصبح حركة اتساع وشمول وانطلاق من الجزئي المحدد إلى الكلي غير المحدد، من الثابت إلى المتحول، من الواحد إلى المتعدد، من النجمة إلى الكوكب، بل الكواكب.

يمكن إذن أن نصف بنية القصيدة بأنها بنية من التحولات الجذرية، وبذلك

نضـئ مصـدر غمـوض رئيسـي فـي القصـيدة هـو العلاقـة بـين عنوانهـا ورؤياهـا. العنوان (مصدر النرجس –حلم) ينجلي لأن الكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية. فالعمليـة الكيميائيـة، علـى عكـس العمليـة الفيزيائيـة، عمليـة توسـطية يـدخل فيهـا عنصـر وسـط بـين عنصـرين متميـزين ليـؤدي، عبـر تفـاعلات يغلـب أن يرافقهـا العنف، إلى تحول جذري في خصائص العنصرية وولادة عنصر جديد.

وبـإدراك هـذه النقطـة تظهـر مفارقـة فـي بنيـة القصـيدة بـين طبيعتهـا التحويليـة وعنصر لغوي مهم من عناصرها يبرز في منعطف هام هو فعل (مزج) الذي يقع فـي سـياق عمليـة التحويـل. المـزج عمليـة فيزيائيـة: هـل تشـعر هـذه المفارقـة ببقـاء توتر أساسي خفي في الذات الشاعرة يحدس باستحالة تحويل المرايا تحويلاً كلياً وحتمية احتفاظها ببعض من خصائصها الأصلية؟ أم أن الأمر يعود إلى اختيار لغوي لا يستوفي الدقة الضرورية كلها؟.

يميـل الباحـث إلـى تبنـي التفسـير الأول. وبهـذا تكـون بنيـة القصـيدة بنيـة مفتوحة، متوترة، لا نهائية. وينسجم هذا التفسير مع واقع القصيدة، إذ أن الحركة الأخيرة فيها تنتهي بالهجس بعوالم الشموس وأبعادها لا بامتلاكها امتلاكاً نهائياً. ويلاحظ أن فعل المزج يقع في سياق دال هو السراويل النرجسية للمرايا، ولاختيار السراويل دلالة ترتبط بتأكيد البعد الجنسي /التكاثري في الذات التي تقتلها الأنا. فالسـراويل تسـتثير الأعضـاء التناسـلية. ونسـبة النرجسـية إلـى الأعضـاء التناسـلية تبرز البعد الذي يود الشاعر أن يقتله في المرايا: بعد تأكيدها لذاتها عن طريق تكرار ذاتها، بعدها الجماعي المولد للتراث، الحامل له. هكذا يكون مصدر التوتر النهائي في القصيدة هو إحساس لا واع بأن المرايا مهما أخضعت لتحولات فإنها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الأصلية، هو ذلك الجزء الذي يرتبط بهويتها الجماعية ومتعتها السرية بذاتها وبتكوينها التراثي.

أما (السياق الزمني) في الحركتين الأولى والثانية فإن الوحدات تنمو في سـياق الـزمن الحاضـر (تصـالح، يفـتح، يبـدأ..) فـي الحركـة الأخيـرة يبـرز الـزمن الماضي، وتنشأ ثنائية جديدة ونسق جديد يفعل عبر التضاد. وبروز الماضي ليس عرضاً وإنما هو تأكيد لعلاقة الحركة الأخيرة بما سبقها عن طريق تأكيد الضدّية بين زمنيهما. ولهذا التضاد في النسق دلالة مهمة تضيء عنوان القصيدة، فحدوث القتل والمزج والابتكار في زمن مضى يجعل مستوى الزمن في القصيدة مستحيلاً إذا اعتبرنا العلاقة بين الحركات الثلاث علاقة تاريخية لازمة متوالية. ولا يمكن تفسير بروز الزمن الماضي بالإشارة إلى أغراض فنية، أي إعطاء المستقبل صيغة

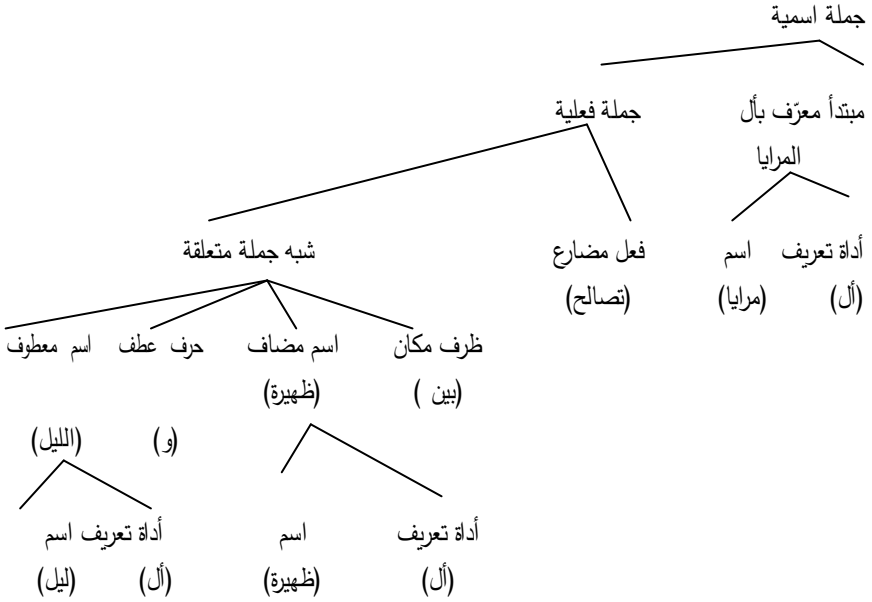
الماضي لتأكيد حتمية حدوثه وزيادة حدته وقدرته على التأثير في القصيدة لا دلالة مستقبلية للزمن الماضي. ولا يمكن تفسير هذا التضاد إلا بتأكيد صفة الحلم التي تكتسبها القصيدة. فما يحدث في حركة الأنا جزء من حلم، تفيق منه الذات الخالقة لتضعه بهذا التشابك اللغوي. هكذا تنتهي القصيدة بضوء الشموس وأبعادها الكوكبية لحظة ينتهي الحلم بالعودة من عالم العتمة واللاوعي إلى عالم الضوء والوعي.

وأما (الوحدات التركيبية) في القصيدة فهي ثلاث: المرايا تصالح، والجسد يفتح الطريق.... والأنا تعيد خلق المرايا.. وكل وحدة تركيبية. من هذه الثلاث هي بدورها جملة فرعية مكتملة. وهذه الوحدات لا يمكن أن تعني إلا بتحقيق شرطين:

* أن تصبح جزءاً من نسيج لغوي ودلالي ذي علاقات نظمية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها.
* أن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الأخرى كلها وتحديد أبعاده.

فإذا تغيّر أي من هذين الشرطين تغيرت دلالة الوحدة تبعاً لطبيعة التغير الحاصل.

وقد حدّد الباحث الجمل الفرعية وأنساقها بطريقة الوصف التشجيري المستخدمة في النحو التحويلي، كما في الحركة الأولى:



وبهذا الوصف التشجيري وصف الباحث الحركة الثانية (الجسد)، فالثالثة (الأنا)، لأنه يسمح بتمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة، وإدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى في القصيدة. كما يسمح بإدراك سمة أساسية في البنية التركيبية للقصيدة هي تجسيد الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية لكل من الحركات الثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة. تصبح وحدة العمل الفني وحدة مطلقة: تجسيداً للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتنفها النقد الحديث حتى الآن بعمق وشمولية كافيين. ويتجلّى هذا التجسيد في أبعاد عديدة، أولها: (المرايا) وكل ما ينتمي إليها مباشرة، أو إلى العالم الذي تمثله، وكل ما تحوّل عنها تتخذ شكلاً لها الجملة الاسمية (أو جملة فعلها المتضمن فعل الكون). وكلا الجملة الاسمية وفعل الكون تجسيد مطلق للثبات وانتفاء الزمن والتغير، أي لانعدام الحركة. وثانيها أن هذا التقسيم ليس مطلقاً، ذلك أن الجسد يتوتر في الواقع بين الجملة الاسمية (خلف المرايا جسد) المنقلبة، أي أن الجسد يحدث تمزقاً داخلياً في الجملة الاسمية فيقلب طرفيها، وبين الجملة الفعلية. وهذه الخاصة تشعر بأن التناقض بين الجسد والمرايا ليس مطلقاً، بل إن ثمة عاملاً

مشتركاً بينهما.

ويبرز المخطط التشجيري عدداً من الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية اللغوية والبنية الدلالية للقصيدة: فصيغة (اسم الفاعل منصوباً بالحالية: ماحياً، عابراً) خصيصته وجودية من خصائص حركة الجسد، ترد في موضعين مؤدية دور فعل حركي. وصفة الإضافة (آخر الجسور، نجمة الطريق، ركام العصور) هي خلق لعلاقات اختصاص وانتساب بين أشياء العالم، وتحديد لوجود بوجود، ولذات بذات. وترد في حركة الجسد حين تحدد علاقته المكنية بالمرايا (خلف المرايا). لكن صيغة الإضافة لا تحدث في حركة الجسد إلا حيث تأتي وصفاً للعالم القديم الذي يرفضه الجسد، وهو عالم من العلاقات المتكونة الثابتة. أما حين يرد شكل من أشكال الإضافة وصفاً للعالم الجديد الذي يتوق إليه الجسد، فإنه يصف علاقته بين الجسد ونفسه، بينه وبين مكون من مكوناته، لا علاقة بين هويتين متمايزتين. وهذا ما يحدث في سياق وصف العالم الجديد، عالم الشموس الذي تحن إليه الأنا في الحركة الثالثة وتعتبره تجسيداً للحلم (الشموس وأبعادها الكوكبية). ويبدو من هذه السياقات أن ثنائية ضدية بين شكلين من أشكال الإضافة، لكن هذه الثنائية ليست مطلقة في اختصاص كل من طرفيها بأحد العالمين.

وأما (صيغة الصفة) فلا ترد في حركة المرايا، بل تخص حركة الجسد والعالم الذي يحن إليه. هكذا تتشكل ثنائية ضدية بين الصفة والإضافة: الصفة لا تؤسس علاقات تراكمية، بل تفاجئ، لا تربط بين ذاتين بل تدل على خاصة من خواص ذات معينة. وبينما تعبّر الإضافة عن وجودين مستقلين، فإن الصفة لا تدل على وجود منفصل عن ذات. هكذا يلاحظ أن القصيدة تبدأ وتتطور دون صفات على الإطلاق في حركة المرايا، إلى أن تفاجئنا الصفة لأول مرة في ورودها في سياق الأقاليم التي يحن إليها الجسد (لأقاليمه الجديدة). ومن المدهش أن الصفة هنا على مستوى دلالي تشير إلى الجدة، وعلى مستوى لغوي تأتي بفئة لغوية جديدة هي فئة الصفة. لكن الصفة تعود إلى البروز في حركة الأنا، وتعود إلى البروز خصيصة من خصائص المرايا (سراويلها النرجسية) مما يُشعر من جديد بوجود هذا الحيز المشترك بين الجسد والمرايا الذي لا تظهره القصيدة على مستواها الظاهري، إلا أن هذا التوازن بين الجسد والمرايا الذي تخلقه الصفة الذي لا يستمر، لأن الحدوث التالي للصفة يأتي في سياق العالم الجديد الذي تبتكر

الأنا المرايا هاجساً به في عبارة (وأبعادها الكوكبية).

ومن الأنساق التي يبرزها المخطط التشجيري كذلك (نسق العطف) الذي يرد أولاً في حركة المرايا (بين الظهيرة والليل) حيث يحدد علاقة بين نقيضين. ويرافق ورود الظرف (بين). ويرد ثانية في حركة الجسد محدداً علاقة بين نقيضين كذلك، ومرافقاً ورود الظرف (بين). لكن هذا المجال المشترك بين حركة الجسد وحركة المرايا ينسف في حركة الأنا، حيث يرد العطف ليصف لا علاقة ضدية، بل علاقة تكاملية بين الفعلين (قتلت، ومزجت)، وبين (الشموس، وأبعادها) ويلاحظ هنا أن العطف يرد مستقلاً عن الظرف)(بين). وفي جدّة نفسه تأكيد لجدة العالم الذي تحلم به الأنا، وجدة الدور الذي تريده الأنا للمرايا بعد قتلها وابتكارها. كان العطف يؤكد صيغة مكانية صرفاً (بين لا ولا) لكنه بعد التحول الذي تخضع له القصيدة يؤكد فاعلية ضم وتوحيد واحتضان وتجاوز، إذ يربط جزءاً من الشيء بالشيء، أو حدثين متكاملين، أي أنه يجلو وحدة العالم الذي يمثله الشيئان، وبذلك يجسّد العطف روح الحركة الثالثة من القصيدة. الأنا التي تقتل المرايا وتعيد خلقها من فاعلية الجسد، منضمة إليه متوحدة به.

إن غياب العطف حيث يتوقع ظهوره تركيبياً ذو دلالة لا تقلّ أهمية عن دلالة ظهوره، فبينما تشكل الأفعال (قتلت، مزجت، ابتكرت) حلقات في سلسلة واحدة، ويتوقع لذلك أن يربط العطف جميعاً، ترد (ابتكرت) دون حرف عطف، على عكس (مزجت)، والدلالة البنيوية لهذا الغياب تنبع من طبيعة الابتكار ذاته. فالابتكار خلق من لا شيء، دون بدء، وانفصام عما هو كائن، ولذلك ينفصم فعل (ابتكرت) فيزيائياً عما سبقه، فيرد جزءاً من عملية سابقة، ويشير إلى ربط عنصرين. ومن هنا يربط فعل (مزجت) لغوياً بالفعل السابق له (قتلت).

وما يحدث للعطف يحدث أيضاً لنسق شيق هو (نسق الجار والمجرور)، يرد هذا النسق مرة في حركة الجسد منتسباً إلى العالم الجديد (لأقاليمه)، ومرة منتسباً إلى العالم القديم (في ركام). لكن هذا التوازن الظاهري لا يستمر. إذ تأتي حركة الأنا لتصهر هذا النسق في سياق العالم الجديد الذي تصبو إليه بالشموس.

ويبدو من ذلك أن حركة الأنا تحاول دائماً أن تلقي التوازن الذي يحدث بين عالم الجسد وعالم المرايا، بإعادة استخدام العناصر المستخدمة بينهما في سياق العالم الجديد بحيث أن هذه العناصر لا تبقى مجالاً مشتركاً بين المرايا والجسد بل تتحول إلى ظواهر تخص العالم الجديد وتنتمي إليه ملغية بذلك أي انطباع سابق عن وجود توازن فعلي بين حركتي المرايا والجسد.

هذه بعض الأنساق والظواهر التي يبرزها المخطط التشجيري. وتبقى أنساق أخرى على قدر كبير من الدلالة أيضاً تعكس المكونات الفعلية لبنية القصيدة، وتبلور تفاعلاتها بطريقة تظهر إلى أي مدى تجسد البنية اللغوية للقصيدة البنية الدلالية لها والرؤيا التي تتجلى فيها. وقد صنّف الباحث القصيدة على هذا الأساس، استقاء من شتراوس في دراسته لبنية الأسطورة:

الحركة الأولى: الثنائيات الضدّية

المرايا	جسد
*اسم جمع، معرفّ بأل. جمع مؤنث (دون علامة تأنيث). مرفوع (دون علامة رفع). تستند إلى فعل توسطي (يقع في مركز).	*اسم مفرد، نكرة (ليس فيه أل). هي (نقيض الجماد).
*تكتسب فاعلية عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة إيجابية. الفعل الذي تستند إليه مؤنث يسيطر عليه العنصر الصوتي الضم والألف الممدودة (تصالح).	مذكر، يظهر عليه التنوين. تظهر عليه علامة الرفع.
*فاعليتها التركيبية لا تؤثر على تركيب الجملة العادي (مبتدأ –خبر) تفعل بين شيئين.	يسند إلى أفعال ظرفية (بدء ونهاية /يفتح /يبدأ/ يعبر).
*ولا توصف بصفة.	زوالية (يمحو): فراغياً خارج كل الأجسام (خلف المرايا).
	* يكتسب فاعليته عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة سلبية. الفعل الذي يستند إليه مذكر يسيطر عليه العنصر الصوتي الفتح (يبدأ، يفتح).
	*فاعليته التركيبية تمزيقية، يقلب تركيب الجملة (خبر، مبتدأ، صفة) فاعليته على شيء واحد.
	*تلحقه جملة لها موقع الصفة.

لكن ثمة حيزاً للخصائص المشتركة بين المرايا والجسد: فكلاهما (المرايا، والجسد) يقعان في موضع المبتدأ.

وثمة توازياً بين الجمل التي تنشأ عن المرايا والجسد (اسم + فعل) لكن النسق التركيبي سرعان ما يتغير (شبه جملة ظرفية بمقابل مفعول به) بعد التشابه المبدئي.

الحركة الثالثة: التحول

المرايا	جسد
*تقع الآن في موضع المفعول به. تستند إليها ثلاثة أفعال بينها علاقة عطف (المفعول به هو عنصر مميز لفاعلية الجسد (الطريق الحريق). *الأفعال كلها في صيغة الزمن الماضي. *يظهر في الجملة فاعل جديد (ضمير المتكلم المفرد). *الأفعال الجديدة تسيطر عليها حركة ضمير المتكلم والعنصر الصوتي (الفتح). وبذلك ترتبط بعالم الجسد. ليس هناك ألف واحدة في أي من الأفعال. *الآن توصف بطريقة متحدة الهوية بطريقة وصف الجسد في الحركة الثانية (الصفة) (سراويلها الذهبية، أقاليمه الجديدة). *الآن تؤثر على تركيب الجملة التي تظهر فيها (بالشموس) تماماً كما فعل الجسد في الحركة الثانية. *بنيته الجملة التي تنشأ عنها متوحدة الهوية ببنية الجملة التي سيطرت على حركة الجسد في الحركة الثانية	*لا يذكر في هذه الحركة إطلاقاً، ولكن كل ما في الحركة يسمح باعتبار الأنا تحولاً للجسد.

المرايا	جسد
(جسد –ماحياً –اسم فاعل)، يفتح (فعل مضارع مذكر) –المرايا – هاجساً (اسم فاعل) –يحْضن (فعل مضارع مذكر). *الآن تفعل لا بين شيئين مختلفين ينتميان إلى عالم واحد (الشموس وأبعادها). *فيما سبق كان للمرايا وجهان: مظلم ومضيء. الآن لها وجه واحد يتجه إلى الشموس فقط. *فاعليتها السابقة سلبية تقريباً (مصالحة)، الآن لها فاعلية إيجابية (تهجس بالشموس). *الأفعال كلها في صيغة الزمن الماضي.	

وتشكل الثنائية الضدية: مؤنث /مذكر نسيجاً من العلاقات والأنساق مليئاً بالدلالات. ويجسّد هذا النسيج نفسه أبعاد اللبس الذي يشع من مركز الثنائية الضدية الأصلية: (المرايا /جسد). فالمرايا مؤنثة، ومعظم الكلمات المؤنثة في الحركتين الأولى والثانية من القصيدة ترتبط بالعالم القديم الذي يرفضه الجسد (عصور، جسور، القصيدة، نجمة، سراويل). والجسد مذكر، ومعظم الكلمات المذكرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يصبو الجسد إلى اكتشافه، وبالرؤية الجديدة (طريق، مرتين، حريق، إيقاع). لكن هذا التضاد على مستوى المؤنث /المذكر ليس بهذا الصفاء، بل إن ثمة لبساً واضحاً يتخلله ويحدث تداخلاً بين طرفيه، ذلك أن الكلمات المؤنثة كلمات جذرية الأهمية في إشارتها إلى العالم الجديد وارتباطها به (أقاليم /ظهيرة/ شموس /أبعاد) كما أن بين الكلمات المهمة التي تدل على العالم القديم كلمات مذكرة (ليل –ركام). لكن محور الثنائية (مذكر /مؤنث) يسمح لنا بشكل عام بتحسس العلاقة الزوجية المزدوجة التي تسود بين المرايا /جسد فالأقاليم مثلاً مؤنثة مثل المرايا. لكن الأقاليم جمع لمفرد مذكر (إقليم)، وهكذا فهي تناقض المرايا وتشبه الجسد. لكن العصور نفسها مؤنثة فهي تشبه المرايا وتناقض

الجسد.

وللثنائية مذكر / مؤنث خصيصة أخرى مدهشة: كل الكلمات التي تلعب دوراً توسطياً بين طرفي الثنائية الأصلية (العالم القديم /العالم الجديد) أو ترتبط بهما معاً؛ لها طبيعة مزدوجة وليست ذات بعد واحد. فهي كلمات في صيغة الجمع مؤنثة، لكن مفردها مذكر (جسور = جسر. عصور = عصر). ولكن هذه الخصيصة تجمع ين الكلمات التوسطية وبين الكلمات التي ترتبط بالعالم الجديد فقط (أقاليم = إقليم) (أبعاد = بعد) ويمكن أن تضم إلى هاتين الكلمتين (شموس) لأنها مؤنثة مفردها مؤنث اصطلاحي دون علامة تأنيث. وتشعر هذه الخصيصة العميقة للثنائية مذكر /مؤنث بأن العالم الجديد ليس في الواقع عالم الجديد فقط وبشكل مطلق، بل إن له بعض خصائص العالم القديم كذلك، أي أنه توحد بين عالمين، وإعادة صياغة لهما. وهذه هي الرؤيا الأساسية للقصيدة، إذ أن القصيدة على الرغم من المستوى الظاهري لها، والذي يشعر بأن مضمونها هو رفض مطلق للعالم القديم وتدمير وإحراق له، فإنها تحرق هذا العالم وتدمره، بل تعيد خلقه وتحوّله. تعيد خلق عناصره بروح جديدة ومضمون جديد ودلالات جديدة، لتصبح جزءاً حيوياً من العالم الجديد الذي تصبو إليه الذات. وتتضح صحة هذا التفسير البنيوي من كون الأنا لا تنفي المرايا وتلغيها، بل تمارس عليها القتل الأسطوري، وتوحدها بأساطير المسيح وتموز والفينيق، لتعيد بعثها هاجساً بحياة جديدة نابضة بروح عالم جديد. ولهذه الظاهرة أهمية قصوى ليست في هذه القصيدة فحسب، بل وفي شعر أدونيس كله، إذ أن شعره عرضة لسوء الفهم أكثر من أي شاعر عربي معاصر. وكثيراً ما قيل إن موقفه من التراث موقف الرافض رفضاً مطلقاً. لكن التحليل البنيوي الآن يظهر أن مثل هذا التفسير لشعره خاطئ. فالرؤيا الأساسية لهذه القصيدة هي رؤيا تحويلية، تصهر التراث والعالم في بوتقة حساسية جديدة تخلق مبدأ الحلم والواقع، ومن القديم والجديد، ذاتاً جديدة تحمل خصائص من كليهما. لكنها في الوقت نفسه نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة، تهجس بأبعاد وجود جديد، وتنذر نفسها لاكتشافه وتحقيقه.

وعلى مستوى آخر تكتسب الثنائية: مذكر /مؤنث دلالات أنثربولوجية وثقافية مهمة، إذ أن ارتباط المذكر بالبحث عن الجديد له علاقة بكون الثقافة العربية هي ثقافة ذكور، وله علاقة بكون مفهوم المهدي المنتظر في الثقافة والتاريخ العربيين يرتبط بالمذكر دون المؤنث. وله دلالة إنسانية عامة على ارتباط مفهوم البعث والخلاص بالمذكر (أدونيس، تموز، المسيح). على الرغم من أن الأنثى تلعب

دوراً مشابهاً في ثقافات أخرى.

وبالإضافة إلى الثنائيات الضدية الرئيسية التي تشكل العلاقات الأساسية في القصيدة فإن القصيدة تتمحور حول ثنائية أخرى تجسّد رؤياها بشكل مدهش: أولاهما الثنائية الضدية (الظهيرة /الليل) التي تجسّد العالمين اللذين تراهما القصيدة فالظهيرة مؤنثة والليل مذكر. والظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد (ظ) بينما اللام الناعمة على الليل. مفهومياً: الظهيرة هي نقطة الإضاءة في ذروتها (منتصف النهار) وليست أي لحظة ضوء على الإطلاق، بينما الليل وجود شامل مطلق. ولهذه الضدية بعد يرتفع بها عن كونها صدفة أو عرضية، ذلك أن ما يشير إلى العالم القديم في القصيدة كلها هذه الحقيقة الشمولية مفهومياً ولغوياً، لأن العالم القديم كتلة صلبة شاملة من الموروثات الجماعية.

ويظهر ذلك في الألفاظ (الليل، ركام، القصيدة، الجسور، وحتى لفظة (نجمة) التي تمتلك دلالة جنسية رغم صيغتها الفردية). لكن التضاد بين الظهيرة والليل ليس مطلقاً في رؤيا القصيدة إلى الدرجة التي يستحيل معها إحداث توسط بينهما. فثمة خصائص مشتركة بين العالمين اللذين تمثلهما الظهيرة والليل. ويتجسّد هذا الاشتراك لغوياً في وجود خاصتين مشتركتين بين الظهيرة والليل. هما أداة التعريف (أل) وحرف العلة (الياء)، ثم الإضافة والعطف والإفراد.

ولا يفاجئنا هنا وجود خاصة مشتركة بين الظهيرة والليل والمرايا، لأن دور المرايا دور مصالحة تحمل خصائص من كلا الليل والظهيرة وتختلف عنهما في الوقت نفسه، فالمرايا لها صيغة الجمع (وبذلك تختلف عن كلا الليل والظهيرة: مفردان). لكنها معرفة بأل (بذلك تشترك مع الظهيرة والليل في عنصر اشتراكهما). والمرايا مؤنثة ذات مفرد مؤنث (كالظهيرة) لكن المرايا نفسها تخلو من علاقة تأنيث (فهي أقرب إلى الليل). والمرايا فيزيائياً لها وجه مضيء (كالظهيرة) ووجه معتم (كالليل)، من حيث التركيب الصوتي كذلك فإن للمرايا خاصة تجمع بين خواص الليل والظهيرة إذ أن الكلمات الثلاث تتمحور حول حرف العلة (الياء).

وتبعاً للمنهج البنيوي يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفني تحولاً كلياً لمستوى آخر هو المستوى الدلالي أو الرؤيا الأساسية في العمل الأدبي، وإذا كانت التفكيكية (كريستيفا، ودريدا) ترفض تحديد الرؤيا الأساسية للعمل الأدبي فإن البنيوية ترى أنه من الممكن إعطاء النص عدداً لا نهائياً من المراكز، وتحليله تبعاً لطبيعة المركز الذي نختاره وبهذا نوفر لعملية التلقي وللنص شرطاً أساسياً

من شروط الكتابة المبدعة هو لا نهائية احتمالاتها. وتصبح العملية النقدية في جوهرها هي عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معيّن للنص، وعملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف لقدرة كل منهما على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنيته الدلالية الأساسية النابعة من مركز معيّن. وبهذه الطريقة تصبح العملية النقدية عملية إعادة خلق فعّال ومؤثر للنص، وعملية قراءة مبدعة له، ولا تتضاءل إلى أن تتحول إلى بحث عن وظيفة النص التعبيرية.

ثم ينتقل الباحث إلى دراسة مستوى (البنية الإيقاعية) للقصيدة، والتي تتشكل من تنامي وحدة إيقاعية أساسية هي (فاعلن)، ومن التفاعلات التي تنشأ بينها وبين وحدات أخرى هي (فاعلاتن) و(فعولن) اللتين لا تجتمعان في التراث العروضي، وحركة المرايا ذات طبيعة واضحة إيقاعياً، بينما تتعقد حركة الجسد إيقاعياً وتمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكل إيقاعها الفردي الخاص، وتنشأ حركة الأنا حول نموذج المرايا الواضح أولاً ثم تكتسب طبيعة جديدة لا محددة، كوكبية، دائرية، تطغى عليها جدّة مطلقة ليس لها سابق في التراث، وغيبوبة إيقاعية تجسّد غيبوبة عالم الشموس وأبعاده الكوكبية اللامحدودة...

أما (البنية التقفوية) فهي آخر مستويات البنية. ويرى الباحث أنها –على الرغم من بساطتها الظاهرية –فإنها شديدة التنوع والغنى، عميقة الدلالة. ولعل أول ما يلاحظ هو أن قافية المرايا تظل معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الأول (في حركة المرايا) إلى أن تعود المرايا إلى الظهور في محال قتلها وابتكارها. أما حركة الجسد فإن لها نسقاً معقّداً على صعيد القافية يجسّد تعقيدها على الصعيد الدلالي الرؤيوي. وهذا النسق هو: A و .A B, A, C. B يختص بحركة الجسد واتجاهه نحو العالم الجديد وسلوكه إزاء العالم القديم. بينما تختص C بالعالم القديم. لكنها ترد في موضع يتوسط بين العالمين (الجسور) فكأنما تأتي لتؤكد أن العالمين ليسا على انفصال مطلق، بل إن بينهما مجالاً مشتركاً.

ويتأكد هذا الدور المدهش للنسق التقفوي في ورود القافية B مرتين فقط: أولاهما تختص بالعالم الجديد. والثانية تختص بالعالم القديم. ولا شك أن خلو حركة الأنا من أي من القوافي التي شكلت بنية حركة الجسد ظاهرة مفاجئة، ولكن هذه المفاجأة تعمق دلالة حركة الأنا وتزيد حدّة تصورّها لجدّة العالم الجديد، وبذلك تضيف درجة كبيرة من الفن للمستوى الدلالي والإيقاعي...

٢- خالدة سعيد وحركية الإبداع

خالدة سعيد باحثة وناقدة، وهي زوجة الشاعر الكبير أدونيس، وضعت بعد عشرين عاماً من كتابها الأول (البحث عن الجذور) ١٩٦٠ كتابها الثاني: (حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث) ١٩٧٩، رسمت فيه ملامح الإبداع العربي الجديد في ثلاثة أجناس أدبية هي: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة. من خلال منهجين نقديين هما: المنهج الانطباعي، والمنهج البنيوي. ولأن الذي يهمنا هنا هو (المنهج البنيوي) الذي درست على ضوئه قصيدتي (هذا هو اسمي) لأدونيس، و(النهر والموت) للسيّاب، فإننا سنناقش تحليلها البنيوي لهاتين القصيدتين.

في تحليل القصيدة (هذا هو اسمي) لأدونيس بدأت بتطبيق المنهج البنيوي، لتصل منه إلى الدلالي (أو المضمون) وهي تسمّيه (المستوى الإشاري). وقد أولته اهتماماً بالغاً بوصفه مستوى من التحليل ينصب على بنية النص اللغوية باعتبارها إشارات ورموزاً تنتج الدلالات بعلاقاتها. إن دراسة مكونات النص وأنساقه اللغوية على ضوء علاقات الوحدات التعبيرية على المستويين الأفقي والعمودي هي ما قامت بتطبيقه، مستخدمة مصطلح (النظام) وتعني به (النسق) اللغوي الموّلد للدلالة بانتظام الألفاظ في علاقاتها.

وقد حاولت الباحثة الجمع بين منهجين نقديين هما: البنيوية الشكلية والدلالية (أو السيميائية)! أو أنها خرجت على المنهج البنيوي الشكلي الذي لا يقول بدلالة (أو مضمون). فإذا اعتبرنا هذا (خروجاً) على المنهج البنيوي الشكلي فهل يمكن اعتباره (اجتهاداً) في المنهج؟ أم عدم فهم لمقولات المنهج؟ الواقع أن هذه هي مشكلة أساسية في تلقينا للمناهج النقدية الغربية: فهنالك جوانب قصور في هذا التلقي. قد تكون أسبابها جدّة المنهج وعدم اكتماله حتى في بلد المنشأ، مما يجعله يُبنى مقولة مقولة، كما أن الاختيارات التي تحكم الترجمات تجعل (العلم) خاضعاً، أحياناً، لذائقة المترجم وانحيازه الشخصي. يُضاف إلى ذلك اختيارات الباحث نفسه: فعدم استيعابه لمقولات النقد يوقعه في "التوفيقية" بين مناهج عديدة. ومحاولة الباحثة التوفيق بين (المضمون) والمنهج البنيوي الشكلي من هذا النوع، لأن البنيوية الشكلية لا تعترف بالمضمون، وقد انصبّ اهتمامها على (الدلالة) أكثر من (البنية). كما لم تتخذ (بنية) شاملة، بل معاني جزئية عابرة من هذين المنهجين إلى منهج ثالث (تأويلي) يجعل الناقد عالماً ومحيطاً بكل شيء.

ومنذ البداية تحكم الباحثة على القصيدة حكم قيمة (على الرغم من أن المنهج البنيوي لا يأخذ بحكم القيمة، لأنه يكتفي بالوصف وحده). وحكم القيمة الذي تطلقه الباحثة على القصيدة هو إنها: "جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صُفّت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات، أي الوزن". (ص ٨٧)

والجديد الذي أدهش الباحثة هو الطريقة التي صُفّت بها الكلمات، أو نظام كتابتها، بحيث يمكن أن تُقرأ كيفما شاء القارئ، لأن الشاعر لم يحدد الجمل بعلامات ترقيم، وإنما ترك الحرية للقارئ كي يضع علامة الترقيم في الموضع الذي يريده. والعبارة هي:

أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري

وهي قابلة للقراءة على أكثر من وجه. فيمكن أن تُقرأ:

١-أرض تدور حولي أعضاؤك. نيل يجري.

٢-أرض تدور. حولي أعضاؤك نيل يجري.

٣-أرض تدور حولي. أعضاؤك نيل يجري.

وهذا التشويش المقصود من قبل الشاعر فيه مقتله إذا لم يقم القارئ بدوره في وضع علامات الترقيم في وضعها الصحيح. لكن أدونيس بهلوان حاذق لا يقتصر تجديده على التبدلات الظاهرة التي تخاطب الحواس، وإنما يردفه برؤيا شعرية متحولة إلى المستقبل، ومتجاوزة ما سبقها: فالشاعر الرومانسي المجدد يصبح متخلفاً مثلاً بمقارنته مع شاعر الشعر الحر، وهذا يصبح متخلفاً أمام شاعر قصيدة النثر أو الكتابة الجديدة. وهذا ما ينقذ الشعر من الرتابة والجمود. وقصيدة (هذا هو اسمي) هدم لمبدأ الاستقرار الشعري، وإعلان لشرعة التجاوز والتغيّر.

ومثل هذا الشعر لا بد له من قارئ مماثل له في المستوى الفني، ذلك أن القارئ هو القطب الثاني في العملية الإبداعية، وعليه أن يتجاوز دوره السلبي كمجرد متلقٍ، إلى المشاركة الفاعلة في العملية الإبداعية. فالقصيدة هي لقاء كما يقول هيدجر، وهي مثير ومحرّض على المغامرة كما ترى جماعة (تل كل) البنيوية الفرنسية التي ترى أن القارئ هو الصانع الثاني للنص، وأنه يضعه على هواه، أي يملؤه بأبعاده الشخصية. وعلى هذا فإن القصيدة الكاملة لا وجود لها، لأنها كامنة في ما سيأتي، أي في المستقبل.

في تحليل القصيدة تستبعد الباحثة ما كان يسمى عادة بالشكل والمضمون.

فنحن إزاء الشكل /المضمون. لأن ما كان يسمى عادة بالشكل يتخذ هنا طبيعة جديدة. إنه الموقف والنظام من العلاقات الداخلية والحركة. ولكن هذا يظل مجرد تنظير لا أكثر. ثانياً ترى الباحثة أنه ليست للقصيدة هندسة مغلقة ثابتة، لأنها دفعة أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية. إذ تبدأ القصيدة وكأنها إضاءة مفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل. ولا تنتهي بل تستمر حتى بعد أن يسكت الشاعر. ذلك أن القصيدة موجة لا بيت.

وهذا يعني أن القصيدة تخلّت عن المسار الخيطي الذي يتتبع مجرى الفكرة أو الصورة عبر الأقنية الواعية، وهو الشائع عند عامة الشعراء، من أجل (القصيدة الشبكية) والاتجاهات والمحاور المتقاطعة التي تبدو أكثر انسجاماً مع صوفية أدونيس التي تصالح الأضداد، حيث لا تخضع القصيدة لمبدأ التسلسل المنتظم، بل تصبح أقرب إلى مبدأ التفاعل المسلسل في انشطار الذّرة، وذلك أن مؤثراً ما يُحدث إصابةً فيحرّض فكرة أو صورة تحرّض بدورها صورة أو أكثر، وتحرّك هذه الصور صوراً أو فكراً غيرها لذلك يُنظر إلى القصيدة كمجموعة من التفجرات تحدث في المدن السفلى القابعة تحت الأحزان. هذا التفجر ليس من نوع التداعي المعروف، بل يرجع إلى طبيعة نظام العلاقات الداخلية الذي يقوم على تقابل الأضداد..

وبعد صفحتين من الرسوم التي خطّطت فيها الباحثة بعض جمل القصيدة على شكل دوائر وخطوط متوازية ومتقاطعة، تصل إلى معالجة (مسألة الإيقاع) التي لا تعني عندها مجرد الوزن الخليلي، وإنما تراه بمعناه العميق، لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها، قبل ذلك، الوعي الحاضر والغائب. وهذا يعني أن الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيناً، وليس عدداً من المقاطع، ولا قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً. فهذه كلها عناصر إيقاعية، ولكنها جزء من كلّ واسع متنوع.

وفي هذه القصيدة تتوالى المقاطع الهذيائية والإيقاعية، وأمواج التوتر والانبساط. ويحدث الانتقال بين هذا وذاك بحركة التفافية حلزونية هابطة في غور الهذيان، أو إشراقية صاعدة نحو المقطع الغنائي. وهكذا ينتقل الشاعر من تفعيلات البسيط (مستفعلن، فاعلن) إلى تفعيلات المتدارك (فاعلن، فاعلن) فلا يجيء الانتقال انقطاعاً مفاجئاً بل انعطافاً.

وإذا كان هذا التحليل الذي كتبته الباحثة عام ١٩٧٠ وحرصت فيه على

إثبات تاريخه؛ ليس بنيوياً شكلياً، ولا دلالياً، وإنما توفيقياً بين شيء من هذا وذاك، وأضافت بعض التوابل الانطباعية (حكم القيمة)، فإن تحليلها لقصيدة (النهر والموت) للشاعر بدر شاكر السياب، بعد ثماني سنوات، جاء (دراسة نصيّة) أكثر منهجية بنيوية، وإن لم تلتزم فيها أيضاً بكل المقولات البنيوية. ويتجلّى ذلك في مخططها الذي وضعته في دراسة القصيدة:

١ –**التقاط الانطباعات الأولى:** لفت نظرها تكرار لفظة (بويب) تسع مرات، فضلاً عن كلمة (النهر). وهي ترد دورياً كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يسم الكلام بطابعه، حيث ترد لفظة (بويب) في مطالع المقاطع أو في نهاياتها، بتكرار منظم، عبر صيغة النداء، مما يوحي بجو طقوسي. وترد (كاف المخاطبة) التي تعود إلى النهر عشر مرات، ويرد (ضمير المتكلم) فاعلاً ثماني عشرة مرة، مما يسمح بالاستنتاج بأن أبيات القصيدة ستكون مسرحاً لعلاقة بين النهر والمتكلم.

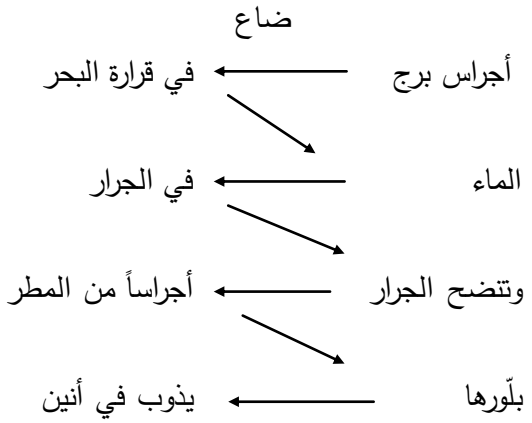
٢ –**الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات:** يغلب عليه طابع (الماء) فهناك ثلاثٌ وأربعون إشارة إلى الماء. وكلمات القصيدة تتوزع على حقلين: الماء /والإنسان: فالمطر، والنهر، والجزر، والبحر، والسمك.. كلها تنتمي إلى الماء، ونسبتها ٤٢ /٤٥ أي ٧ /٩ مقابل ٥٨ إشارة إلى الإنسان....

٣ –**الأفعال والمجال الذي تتم فيه:** وفيه تلاحظ الباحثة أن الأفعال التي بصيغة الغائب تتم في حيز طبيعي خارجي (الأبيات ١ –٧) وتذكر بسديم الطوفان. والحركة الزوالية هنا ليست عدمية، لأنها تبطن وعداً بالعودة أو الولادة.

وانطلاقاً من البيت الحادي عشر يتحرك الفعل (أودّ لو) أربع مرات، مولداً سلسلة من الأفعال تجيء في إطار التمنّي، مشروطة بلو، وتجري في حيّز ينتمي إلى الحلم، وذلك حتى البيت الرابع عشر. وبدءاً من البيت الخامس عشر وحتى الثاني والعشرين أفعالها تدل على الرغبة في الحس والامتلاء، في حين أفعال الأبيات (٢٣ –٢٦) إخباراً، وأفعال الأبيات (٣٥ –٥٠) مسندة إلى ضمير المتكلم، ومرتبطة بالواقع المباشر.

٤ –**العلاقات وتحوّلاتها:** وفيها ترى الباحثة أن (الحركة الأولى) الغالبة على المقطع الأول هي حركة طيّ ونشر، أو هي حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح، نتيجة (البيتين ٢ و٣). تليها علاقة نفاذ أو تحرر أو غياب

(البيت ٤ و٥). والعلاقة بين الحركتين علاقة جدلية: فعلاقة الاحتواء هي حالة ضياع. ولكن الضياع في البحر هو وعد بالولادة الجديدة، حيث ترسم الأبيات الأربعة دائرة تامة:



وعلى الرغم من أن حركة المقطع دائرية، فإن الدائرة ليست مغلقة، لأن إيقاع الأبيات هو إيقاع تحول وولادة: فالأجراس (عنصر ترابي) يحتويها الماء. والماء تحويه الجرار (عنصر ترابي)، والجرار تلد الماء. والشكل يعود سائلاً...

في (**الحركة الثانية**) تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر والكون. وتتجلّى في الأبيات (١١ –٣٤) حيث تنمو هذه الحركة عبر دوائر أربع: فإذا كان الإنسان في الدائرة الأولى جنيناً بشّرت بولادته كلمة (أنين)، فإنه في الدائرة الثانية يصبح طفلاً يتحرك فوق مسرح النهر، وفي الدائرة الثالثة يبلغ سن الرجولة (عشرون قد مضين). وفي الدائرة الرابعة يتولّد المناخ الأسطوري من طبيعة العلاقات بين الإنسان والنهر الذي تقدم له النذور، ويكشف عن وجه إله الخصب.

في (**الحركة الثالثة**) (الأبيات ٣٥ –٥٠) تتأكد العودة إلى نداء النهر، والخروج من دائرة الحلم والأسطورة.

حيث تبدأ مرحلة وعي وتبادل الوضعية بين الرائي والمرآة، وتنتهي بمرحلة الفعل حيث تتبدل العلاقة مع القدر من العبادة والنذور إلى المجابهة.

في (**الحركة الرابعة**) (البيت ٥١) يدفع الشاعر بالأبعاد الإنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي، ثم تنتقل الباحثة إلى معالجة (الصورة) على الرغم من أنها ليست من المقولات البنيوية، فترى أن صور القصيدة تؤسس اللحظة المأساوية التي تختتم

القصيدة. وإن الصور، في ما تقدمه، من مفارقات، تعكس ما يجابه وجدان الشاعر من ظلم أو هلاك غير مبرر، تعّبر عنه تساؤلات العبثية، غير أن المأساوية هنا ترسم طريقاً معاكساً للمأساوية اليونانية. ذلك أن المأساة اليونانية تقوم على الهلاك كثمن للتفوق وخرق الحدود: فـ أنتيغونا التي دفنت أخاها متحدية إرادة السلطة، واجهت الهلاك. وأوديب الذي صدقت النبوءة فيه، فقأ عينيه. وبيتهوفن أصيب بالصمم ثمناً لعبقريته في السمع. ونيتشه أصيب بالجنون ثمناً لعبقرية رؤياه. بينما تقوم المأساة في هذه القصيدة على الهلاك أولاً، ثم يتم خرق الحدود بعد ذلك.

ثم تعرّضت (للرمز) الرئيسي في القصيدة، وهو(النهر) الذي يحمل دلالات تتدرج من المستوى الواقعي، باعتباره مجرى مائياً، إلى المستوى الميتافيزيقي، حيث يصبح مرآة ومعبوداً. ثم إلى المستوى الذاتي حيث نراه رحماً وحضناً كونياً، ونبع حياة وباباً خفياً للموت.

وهكذا اضطربت خالدة في تحقيق ممارسة نقدية في ضوء المنهج البنيوي في نقدها لقصيدتي أدونيس والسيّاب، حين اعتمدت بعض مقولات هذا المنهج، ونبذت مقولات أخرى. ولعل سبب هذه "التوفيقية" هو التلقي المبكر لهذا المنهج (في عام ١٩٧٠) حيث لم تكن مقولاته قد توضّحت تماماً، ولم تكن الترجمات التي عرّبته شاملة جميع أبعاده.

٣- عبد الكريم حسن والموضوعية البنيوية

عبد الكريم حسن ناقد سوري ظهر في مطلع الثمانينات بكتابه (الموضوعية البنيوية). ثم وضع كتابه (المنهج الموضوعي) عام ١٩٩٠. وعرّب (مورفولوجيا القصة) لبروب عام ١٩٩٦..

وكتابه (الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السيّاب) ١٩٨٣، رسالة جامعية تقدّم بها الباحث إلى جامعة السوريون عام ١٩٨٠ تحت إشراف البروفسور اندريه ميكيل.

في الفصل الأول يعرّف الباحث بـ "Thematique Structurale" وهو منهج "إشكالي" لأنه يحاول التوفيق بين منهجين نقديين هما: الموضوعية، والبنيوية. وقد أشار الباحث إلى ذلك بقوله: "إننا لم نتلمس خطى منهج محدد سلفاً" (ص ٣١)، و"تخيّرنا الحل التجريبي" (ص ٣١)، و"هذا البحث كان نوعاً من المغامرة، ومن طبيعة المغامرة أنها يمكن ألا تفضي إلى شيء" (ص ٣١).

وبالفعل فإن محاولة الجمع بين منهجين لم تفض إلى تشكيل منهج جديد، إضافة إلى أنه (انحراف) عن المنهج، أم أنه "اجتهاد"؟ لعل الاجتهاد وارد ومشروع لو أن المنهج من صنعنا، ولكنه ما دام من صنع (الآخر) فإن "اجتهادنا" فيه يظل محدوداً.

ولقد عرّف الباحث (الموضوعية) بأنها بحث في (الموضوع) بهدف اكتشاف السجل الكامل للموضوعات. أما (الموضوع) فيعني لديه الاعتماد على قاعدته اللغوية، وليس على دراسة العمل الأدبي. (والموضوع) عنده هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة (ص ٣١)، وهذا تعريف (الجذر) لا (الموضوع). وهو مأخوذ عن الناقد الفرنسي المعاصر جان بيير ريشار، الأستاذ في جامعة السوربون، والمعروف بتأسيسه المنهج الجذري أو (الثيمي) Thematique والذي عرّف (الموضوع) بأنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد.

كما عرّف الباحث (البنيوية) بأنها الكشف عن (البنية) التي تتشابك فيها هذه الموضوات (ص ٣٢). ولكنه لم يطمئن إلى "بنيويته" التي لم يطبقها أصلاً في بحثه. فاكتفى بالموضوعية (أو الجذرية)، وهي المنهج الذي تثقفه وتبنّاه، ونسى (البنيوية) أو حرّفها بما يناسب مقاصده، واكتفى بأخذ مقولة واحدة منها هي (القراءة الحلولية) التي تهمل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي.

والواقع أن الباحث اعتمد (المنهج الموضوعاتي) لا (الموضوعي) فأحصى الموضوعات الرئيسية والثانوية لدى السيّاب. و(الموضوع) عنده هو النويّات النصية لظهورات المفردات المكونة للعائلة اللغوية (ص ٣٢٨). و(العائلة اللغوية) تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد (الاشتقاق)، والمترادفات (الترادف)، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية (القرابة اللغوية). فالموضوع الرئيسي هو الذي يحدّد الموضوعات (الثانوية) ويفرزها.

ذلك أن الموضوعات الثانوية ليست أكثر من كواكب صغيرة تنجذب إلى الكوكب الكبير، أو هي أغصان الشجرة التي تتبثق عن الجذع. وبهذا فإن الموضوع الثانوي هو تطوير لجانب من جوانب الموضوع الرئيسي، وهناك كثير من العناصر المشتركة بين الموضوع الرئيسي والموضوعات الثانوية مثال ذلك (التعميم) حيث يعمّم الشاعر مشاعره على الأشياء والطبيعة، فإذا تألم الشاعر تألمت الطبيعة معه، وإذا فرح فرحت معه.

والواقع إن أهم ما تنبغي مناقشته في هذا الكتاب هو (منهجه) النقدي، فقد خلط

الباحث فيه بين (الموضوعية) و(الموضوعاتية)، حيث كان ينبغي له أن يسمّي منهجه (موضوعاتياً) لا (موضوعياً)، لأنه اعتمد فيه منهج (جان بيير ريشارد) الجذري (أو الثيمي). أما وصفه لموضوعيته بـ (البنيوية) فهو بعد عن الحقيقة، ولو أنه وصف "موضوعيته" بـ "(الثيمية) أو (الجذرية) لكان أكثر دقة وعلمية. وقد لاحظ البروفيسور (أندريه ميكيل) المشرف على الرسالة، أن البحث كان "مغامرة مآلها الإخفاق" (ص ١٠) لأن المصالحة بين منهجين هي خروج عليهما، وعدم تأسيس لمنهج جديد، وأن جهد سبع سنوات كان دون طائل ما دام المرء يمكن أن يحصل على النتيجة التي انتهى إليها الباحث خلال ساعات يقرأ فيها الأعمال الشعرية الكاملة للسيّاب (أي الفعل المحّرك) (ص ١٢).

كما لاحظ البروفيسور (غريماس) عضو لجنة مناقشة الرسالة، أن الباحث استخدم إمكانيات ضخمة أشبه ما تكون بالمدفعية الثقيلة، دون طائل، لأن الطريق التي سلكها ليست طريق الموضوعية الأدبية، وإنما هي طريق الموضوعية المعجمية التي سادت في الخمسينات من هذا القرن. ومن هنا فإن قراءتها مخيّبة للآمال، لأنها تشبه رسائل الدكتوراه التي كانت تقّدم في الخمسينات، منطلقة من فكرة، ثم يقوم الباحث بالإحصاء والسبّر والعدّ لكي يصل في النهاية إلى نفس الفكرة (ص ١٣ –١٥). إضافة إلى ذلك فإن الزواج بين (الموضوعية) و(البنيوية) هو غير مشروع: "فعندما تريد أن تستخدم مثل هذه المناهج التي لم تكتمل بعد، فإنه يتوجّب عليك أن تستخدمها بحذر، وأن تتساءل عن الأهداف التي تريد الوصول إليها" (ص ١٦ –١٧).

كذلك لاحظ البروفيسور (دافيد كوهين) عضو لجنة مناقشة الرسالة، أن الباحث يريد أن يصالح بين (التزمّن) Synchronie و(التزامن) Diachronie ، لكن المصالحة بينهما غير ممكنة. إضافة إلى غموض مفهوم (البنية) لديه:

"فهذه البنيوية ليست بنيوية غريماس، وإنما هي بنيوية عبد الكريم حسن" (ص ٢٠ –٢٢).

وعلى الرغم من هذه الردود الجارحة، لأنها كانت صادقة تتوخى وجه الحقيقة العلمية، فإن الباحث قد امتاز بالشجاعة الأدبية، حين أثبتها في مقدمة رسالته. وهي أول رسالة بالعربية يتجرأ صاحبها على عرض سلبيات رسالته.

أما خطوات منهجه فقد كانت:

١–"تكنيس" الأعمال الشعرية الكاملة للسيّاب، بحيث يشمل الإحصاء الأغلبية الساحقة للمفردات. وقد أحصى الباحث ثلاثة آلاف مفردة (أو

جذر) دون استعانة بالحاسب الآلي. فلدى إحصاء ظهورات مفردة (أو جذر) (الحب) مثلاً فإن الباحث أحصى صيغها الفعلية والاسمية كلها، وذلك مثل: أحب، يحب، الحبيبة، المحبة.. الخ ثم انتقل إلى مترادفاتها: الهوى، الغرام، الصبابة... الخ، ثم أحصى المفردات ذات القرابة المعنوية معها، مثل: اللثم، القبلة.. الخ.

وهذا يعني أنه أحصى أكثر من ثلاثين ألف كلمة، وأطلق اسم (الظهورات) على الصيغ التي تنتمي إلى مفردة معينة.

٢-بعد هذه العملية الإحصائية حدّد (الموضوع الرئيسي) في مرحلة شعرية معينة، وعنى به الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى. وهو الذي يفرز بقية الموضوعات ويولّدها بشكل آلي. متتبعاً في هذا منهج (ريشارد) الذي يقول: "إن الاطرادية هي المقياس في تحديد الموضوعات. وعلى امتداد العمل الأدبي المكتوب فإنه يجب أن تتحدّد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة، ثم توضع هذه العناصر في مجموعات أو حقول شاقولية، وعبر حركة تنظيمية شمولية توضع هذه المجموعات في علاقات بعضها مع بعض". وقد تابعه الباحث في تعريفه للموضوع الرئيسي فقال إنه الموضوع الذي تتردّد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى.

٣-يُعنى المنهج، بعد اكتشاف الموضوع الرئيسي، بتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها. ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة جداً في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها. وبعد إكمال التحليل الجزئي تتم دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينظّمه. وتحليل الباحث، كما هو عند ريشار، بحث عن المعنى. وهذا البحث وصفي. وإذا كان ريشاد ينتقل بين مستويين: مستوى التحليل، ومستوى مادة التحليل، فكذلك فعل الباحث في نوعين من المعنى: الأول يسميه غريماس: النويّات الذرية للمعنى. وهو معنى ثابت. والثاني يسميه: النويّات النصية للمعنى. وهذا يتغيّر تبعاً لموقفه في النص. وقد أفاد الباحث من النوع الأول في تحديد العائلة اللغوية، ومن الثاني في استخراج المعاني النصيّة لكل مفردة في مواقعها المختلفة.

٤-وقد أفضت دراسة الموضوع الرئيسي إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنه. وإلحاح الموضوع الرئيسي على أفكار بعينها هو الذي يحدّد الموضوعات الفرعية. مثال ذلك الموضوع الرئيسي في شعر السيّاب في مرحلته الأولى في ديوانه (البواكير) هو: الحب. وخصوصية هذا الحب فيه هي الإخفاق. والحب المخفق يقود إلى الألم، خصوصاً وأن معظم مفردات الحب في هذا الديوان تشير إلى علاقة الحب بالألم. ولهذا تنبغي دراسة موضوع الألم.

٥-وبهذا يصل البحث إلى (شبكة العلاقات الموضوعية) التي تعبّر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة.

وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثّل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثّل الموضوعات الفرعية أغصانها. وقد يتولّد عن هذه الأغصان فروع أصغر، وهكذا...

وقد انتهى الباحث في إحصائه إلى النتائج التالية:

١-في ديوان (**البواكير**) موضوع الشاعر هو (الحب) لكن الحبيبة لم تكن تبادله الحب. فهو ظامئ إليه يودّ لو يملأ الحبيبة، فإذا به يمتلئ بها. والفراغ العاطفي هو الذي دفعه إلى هذا الحب، ولكن رفضها إياه قاد إلى الفراق ثم إلى الألم. فإذا مفردات السهر والليل والحرمان والموت تكثر في شعره...

٢-في ديوان (**قيثارة الريح**) الحب هو أيضاً الموضوع الذي تدور حوله باقي الموضوعات الشعرية. والسيّاب في هذه المرحلة ليس بأحسن حظاً منه في المرحلة السابقة: فالإخفاق يلاحق حبه، ويشكل السمة الأساسية لهذا الحب الذي تعلّق بـ "هالة"، و(لبيبة)، وغيرهما.

٣-في ديوان (**أعاصير**) و(أزهار وأساطير) يتدخل موضوع جديد هو حب الوطن، ليعكس القضية السياسية الاجتماعية دون أن يتوقف عن اقتراح الحل الناجع لها، وهو (الثورة). لكن (الموت) يظل المرآة التي تنعكس عليها صورة الواقع السياسي والاجتماعي في العراق. والموت هو الأداة التي يسلّطها الطاغية على الشعب. ويتجلّى ذلك في وجه السيد المترف، ووجوه الفلاحين الحزينة، وفي (غادة الريف) التي جاء بها الأغنياء من الريف، ليتاجروا بها، هي وغيرها، يشترونهن، ثم يتمتعون بهن قليلاً، ويلقون بهن، وثمرة فسادهم في أحشائهن، ليلاقين قدرهن

المحتوم:

الموت. صور عديدة تجسّد الظلم، يعرضها الشاعر. وقد انتهت به إلى وضع العلاج المناسب الذي تمثّل في (الثورة) على الطغاة أعداء الحياة. فهو يبشر بالثورة، ويهدّد بها الظالمين.

٤-في ديوان **(أنشودة المطر)** الموضوع الرئيسي هو (الموت) والتعبير به عن القضية السياسية والاجتماعية، على كافة الأصعدة: الوطنية، والعربية، والإنسانية.. فعلى الصعيد الوطني تبدو المدينة مومساً تستهلكها السلطة الطاغية وتسترف دمها. وعلى المستوى العربي تتبادر صورة اللاجئ الفلسطيني، وبور سعيد الجريحة، وعلى المستوى الإنساني يصوّر الغرب وحشاً يحمل الدمار إلى الشعوب، مقابل صورة الشرق المسالم الوديع.

ولأول مرة يوظف السيّاب **(الأسطورة)** في شعره. فيعمد إلى (عشتار) آلهة الخصب في الديانات الرافدية، داعياً إياها و(تموز) إلى إنقاذ المدينة من براثن الجوع والحرمان والجفاف الذي عمّ العراق. والموضوع الرئيسي الثاني الذي عالجه الشاعر هو (الثورة المخفقة). وقد عاد الشاعر إلى التاريخ العربي، فأدهشته المفارقة بين صورة الماضي المجيد والحاضر البائس. وإذا كان من بعث وحياة بعد هذا الموت في الحياة، فهو بعث كاذب حتماً.

٥-في ديوان **(المعبد الغريق)** تسيطر صورة (الموت) موضوعاً رئيسياً، ومحوراً تستند إليه شبكة العلاقات الموضوعية. وتتسع دائرة الموت حتى تشمل العراق والوطن العربي كله والمشرق بأجمعه. هذا الموت الموضوعي الذي يظهر في صور فساد الحاضر، تقابله صورة أخرى للموت هي الموت الذاتي، حيث دخل الشاعر في علاقة مباشرة معه، حين اشتد به المرض، فصار يرى الموت خلاصَ من الألم والعذاب.

٦-في ديوان **(منزل الأقنان)** يستبّد الموت أيضاً به، ويشكل موضوعه الرئيسي: فالشاعر يعاني من ألم المرض وعذابه، في بيروت ولندن والعراق، ويصارع الموت بسيف الشعر المفلول، دون جدوى.

٧-في ديوان **(شناشيل ابنة الجلبي)** يشكل الموت -أيضاً -الموضوع الرئيسي لشعر الشاعر.

٤- عبد الله الغذامي والخطيئة والتكفير

عبد الله الغذّامي ناقد حداثي من السعودية. نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اكستر بإنجلترة عام ١٩٧٨. أستاذ النقد في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز في جدّة.. ظهر في الوطن العربي في منتصف الثمانينات، بكتابه الأول (الخطيئة والتكفير) ١٩٨٥ فأحدث ضجة كبرى في صفوف نقادنا: لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك، وهما: البنيوية والتشريحية أو (التفكيكية)، نشر حتى عام ٢٠٠٠ أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً كلها في التطبيق الذي غلب عليه أكثر من التنظير النقدي.

وكتابه هذا في قسمين: أول وضع فيه مقدمة نظرية في حوالي ثمانين صفحة من كتابه البالغ ثلاثمائة وثمانين، عالج فيها: نظرية البيان (الشعرية)، ومفاتيح النص (البنيوية، والسيميولوجية، والتشريحية)، وفارس النص (رولان بارت) ونظرية القراءة. وفي القسم الثاني درس شعر الشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاتة (١٩٠٩ -١٩٧٢).

في **(نظرية البيان)** الشعرية يعتمد الباحث المنهج البنيوي، ويرى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي، كما يشخّصه (ياكوسبون) في (نظرية الاتصال) التي جاء بها، وحدّدها بستة عناصر تغطي وظائف اللغة كافة، بما فيها الوظيفة الأدبية: فالقول يحدث من (مرسِل) يرسل (رسالة) إلى (مرسَل إليه).

ولكي يكون ذلك عملياً يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي: السياق، والشفرة، ووسيلة الاتصال. وكل قول مهما كان نوعه إنما يدور في هذه المدارات الستة، واختلاف الأقوال في طبيعتها وفي جنسها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه.

والذي يهمنا هنا هو (الوظيفة الأدبية)، وذلك حين يصبح القول اللغوي أدباً، وهو تحوّل فني يحدث للقول، ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي. فالرسالة كقول لغوي، تتجه من باعثها إلى متلقيها، وغايتها نقل فكرة، فإذا فهمها المتلّقي، انتهى دورها. أما في حال القول الأدبي فإن الرسالة (تنحرف) عن خطّها، بحيث لا يصبح (المرسل) باثاً ولا (المرسَل إليه) متلقّياً، وإنما يتحوّل الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما هو (النصّ)، ويتحول القول اللغوي من (رسالة) إلى (نصّ) ولا يعود هدف الرسالة نقل الأفكار أو

المعاني، وإنمّا تصبح الرسالة غاية في ذاتها.

وهذا التوجّه يتعقّد في أطوار تكوّنه، فيجلب إليه عناصر أخرى مهمة مثل (السياق) و(الشفرة). (فالسياق) هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، ويمثل خلفية للرسالة تمكّن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها، وهو الرصيد الحضاري للقول، ومادة تغذيته بوقود حياته وبقائه. ولهذا فهو أكبر من الرسالة وأسبق في الوجود.

وأما (الشفرة) فهي اللغة الخاصة بالسياق، والأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي، وللشفرة خاصة إبداعية فريد ة هي قابليتها للتجدّد والتغيّر والتحوّل، حتى وإن ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أن يبدع شفرته المميزة، بل كل مبدع يمكن أن يبتكر شفرته التي تحمل خصائصه، إلى جانب خصائص شفرة السياق الخاصة بالجنس الأدبي الذي أبدع فيه، وهذه حالة متميزة لا تحقّقها إلا القلة المبدعة التي تغيّر مجرى الأدب. وهكذا فإن الشفرة مهمة جداً في ابتكار النص وفي حمايته من الذوبان في السياق، لأنها خصوصية النص وروح تميّزه.

وهذا كله مأخوذ من (ياكوبسون). ولكن الباحث استطاع أن يفصّل القول فيه بإسهاب، ويضع له أمثلة عربية.

ثم يستمد الباحث من (رولان بارت) الذي يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة. والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، وإنما تحتاج إلى تفاعل لا يُحصى من النصوص المخزونة داخل المبدع.

ويتمخّض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب، فيتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو (النّصّ) وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد المدرسة التفكيكية (تداخل النصوص) أو (التنّاصّ)، فالشاعر عندما يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة كل سالفيه من الشعراء، فيستمدّ منهم كمخزون ثقافي، ومن إبداعه الذاتي. ولهذا قال (بارت): "إن الحداثة ليست إلا الشكل المطّور للماضي، كما أن اليوم ليس إلا انبثاقاً عن الأمس" (لذة النص ص ٢٠). وعلى هذا فإن المتنبي مخبوء في شوقي، وأبو تمام في السيّاب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني...

والميزة الأكثر إيجابية للباحث هي تشرّبه للمفهومات الغربية، واستيعابه للمفاهيم التراثية، ومحاولته الجمع بينهما:

ففي (نظرية البيان) الشعرية عرّف بنظرية (الاتصال) الغربية، وبـ (النّص) في المنهج البنيوي. ثم أخذ يتلمس مقولات البيان في تراثنا لدى الجاحظ (في البيان والتبيين)، ولدى عبد القاهر في (نظرية النظم)، ولدى حازم القرطاجني (في نظرية التخييل) وقد وجد أن حازماً تحدّث عن (شعرية الشعر) وعن (القول الشعري) دون أن يقصد بهما الشعر أو النظم. وربط بين (الشعرية) و(التخييل).

ثم تحدّث الباحث عن مفهوم (الشعرية) في النقد الغربي المعاصر لدى (ياكوبسون) و(تودوروف) و(بارت) و(ديريدا) وغيرهم. فقد رأى (ياكوبسون) أن الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى. وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، وهي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيراً من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، وإنما هي تنتمي إلى نظرية الإشارات، أي إلى علم (السيميولوجيا). وتتبع الشاعرية من اللغة لتصف اللغة، فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية.

أما (تودوروف) فقد حدّد مجالات الشاعرية في ثلاثة هي:

١-تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

٢-تحليل أساليب النصوص.

٣-استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

وهكذا فإن الشاعرية هي الكليات النظرية للأدب، وهي نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره. وهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له. من هنا ندرك أن (الشاعرية) تحتوي (الأسلوبية) وتتجاوزها: فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية، لأنها تقوم على توصيف الخصائص القولية في النص، وتتناول ما هو في لغة النص فحسب، بينما تتجاوز الشاعرية هذا إلى إدراك ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر، وإلى الإمكانيات التي يقترحها على القارئ الذي يتولى إتمامها.

وعلى الرغم من أن النص يتضمن عناصر عديدة. فإن (الشاعرية) هي أبرز هذه العناصر وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية. ولكن النص

يوظّف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمّق ثنائيات الإشارات، وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكنّها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقوّمات التفاعل الدائم، من حيث هي بنية شمولية مؤهلة للتحوّل فيما بينهما لتوليد ما لا يُحصى من الأنظمة الشاعرية فيها حسب قدرة القارئ على التلقي.

وعندئذ تتحوّل (الكلمة) إلى (إشارة) لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها. وهذا ما سمّاه حازم القرطاجني بـ (التخييل)، حيث ركّز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلّقي، ينتج عنه أن تقوم في الذهن صور ينفعل لتخيّلها، تتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط أو الانقباض، وفي إطلاق الكلمة كإشارة حرّة من قيد المعنى لتكون (تخييلاً) يحدث أثراً انفعالياً، يثير في الذهن صوراً تنطلق فيها المخيلة حرّة كحرية الإشارة.

وهكذا فإن الشاعرية ليست إضافات تجميلية للخطاب بزينة بلاغية، ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب، ولكل عناصره. وهي انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، ربما بديلاً عن العالم. إنّها (سحر البيان) وما "السحر" إلا تحويل للواقع وانتهاك له.

ثم ينتقل الباحث إلى (مفاتيح النص) حيث يعرّف بثلاثة مناهج نقدية دفعة واحدة، هي: البنيوية، والسيميائية، والتشريحية، وكأنه يريد أن يسوغ لنفسه "منهجاً جامعاً" لهذه المناهج الثلاثة. أو لعله لم يميز بينها كمناهج نقدية مستقلة عن بعضها، في ذلك الوقت المبكر من مثاقفته وتلقيه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة، ولم تكن مستقلة عن بعضها بعضاً، وإنما كانت تبدو للناظر إليها من بعيد حداثية. ومن هنا فإننا نجده يقتبس في آن واحد من (ياكوبسون) اللغوي، ومن (رولان بارت) البنيوي، ومن (غريماس) السيميائي، ومن (ليتش) التشريحي، في معالجتهم لتعريف النص، على الرغم من اختلاف مناهجهم النقدية.

وإذا كانت المناهج النقدية المعتمدة على العلوم المساعدة: من تاريخ، وعلم نفس، وعلم اجتماع، وحتى أنثربولوجيا، قد أنجبت مناهج نقدية كانت فتحاً جديداً في زمنها، فإنها اليوم قد استُهلكت، بعد أن ظهرت نواقصها وعيوبها، ولهذا ظهرت مناهج نقدية جديدة لا تقيم وزناً لنفسية المبدع، ولا لظروف الإبداع، وإنما تحصر كل همها في (النص) الأدبي وحده، مستقلاً بنفسه، وهذه المناهج هي:

البنيوية، والسيميائية، والتشريحية، وكلها تجعل من لغة النص منطلقاً نقدياً.

(فالبنيوية) هي مدّ مباشر من الألسنية، ويقف (فرديناند دي سوسير) على صدارة هذا التوجّه النقدي، منذ أن عرّف اللغة بأنها (نظام من الإشارات). والإشارات هي أصوات تصدر عن الإنسان، ولا تكون ذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة ما أو لتوصيلها. وعلى الرغم من أن سوسير قد توصل إلى أن الإشارة ذات طبيعة اعتباطية، فإن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنما من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات. فكلمة (ضلالة) مثلاً ذات معنى لا لشيء في ذاتها، وإنما لوجود (الهداية) فبضدّها تتوضح الأشياء، ولولا (السواد) ما عرفنا (البياض)، وهذا ما جعل سوسير يرى اللغة (نظاماً من الاختلافات).

من هذا التصوّر اللساني انطلقت البنيوية، حيث طبّق الأنثربولوجي الفرنسي (كلود ليفي شتراوس) هذا المنهج على الأنثربولوجيا، في دراسته البنيوية للأساطير الهندية الأمريكية. ثم جاء (جان بياجيه) فطبّقها على علم النفس، حيث ميّز (البنية) من خلال ثلاث خصائص لها هي: الشمولية، والتحول، والتحكّم الذاتي.

ولمفهوم (العلاقة) أهمية كبرى في المنهج البنيوي تضاهي أهمية مفهوم (الصوتيم) كأصغر (وحدة) في النص الأدبي. وتشترك (العلاقة) والصوتيم معاً في رسم ملامح المنهج البنيوي، وهما يتأسسان معاً من مبدأ (الاختلاف) الذي يميز الوحدة ويوجد (وظيفتها). وعلى هذا فإن لدينا نوعين من العلاقات: علاقات داخل الوحدة، وعلاقات خارجها. فالتي من الداخل نوعان: علاقات التأليف، وعلاقات الاختيار. أما (علاقات التأليف) فتعتمد التجاور بين الوحدات، حيث تكون صلة تآلف تبادلية، أو صلة تنافر، مما يجعل التأليف ممكناً، أو غير ممكن. فكلمة مثل (جاء) هي على صلة تآلف تبادلية مع (الرجل) مما يمكننا من التأليف بينهما، فنقول: جاء الرجل. ولكن كلمة (جاء) تتنافر مع فعل آخر مثل (غاب) فلا نستطيع أن نؤلف بينهما فنقول: جاء غاب، ولهذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها مما سبقها، وما لحقها، من كلمات.

وأما (علاقات الاختيار) فهي علاقات (غياب)، بخلاف (علاقات التأليف) التي هي علاقات (حضور) في الجملة. من هنا كانت علاقات الاختيار ذات طبيعة إيحائية، تقوم على إمكان الاستبدال على محور (عمودي)، فكل كلمة في أية مجلة هي (اختيار) حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي تصحّ أن تحلّ محلها إما لتشابه صوتي بينهما أو لتشابه المعنى أو للتشابه النحوي، وهذه

علاقات مخزونة في ذاكرة اللغة، وتتداخل مع الكلمة في حالة الإبداع وفي حالة التلقي. وتختلف الكلمات في طاقتها المخزونة في ذاكرة الجماعة، فيلجأ المبدع إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء إبداعه وشحنه بدفق إيحائي، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلاً في اتخاذه (ليلى والمجنون) عنواناً لإحدى مسرحياته الشعرية، اعتماداً على ما تحمله هذه الجملة من علاقات اختيار غنية تجلب رصيداً شعرياً ثراً في ذاكرة الجماعة.

من هنا نرى أهمية (العلاقات) في التحليل البنيوي الذي يسعى إلى وصف العمل الأدبي، من خلال الرصد الإحصائي للخصائص اللغوية في النص الأدبي، عبر تحليل نقدي يتحرك على أربعة منطلقات يحددها (ليتش) في:

١-تسعى البنيوية إلى استكشاف (البنى) الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

٢-تعالج البنيوية العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها (وحدات) مستقلة.

٣-تركز البنيوية دائماً على (الأنساق) أو الأنظمة.

٤-تسعى البنيوية إلى إقامة (قواعد) عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، (ليتش -النقد التفكيكي).

في عرضه (للسيميولوجيا) يعترف الباحث بحيرته في تبني مصطلح لها، بعد أن رأى اضطراب المصطلح عند المترجمين العرب، بين (علم العلامات) عند المسدّي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، و(السيمياء) عند نصرت عبد الرحمن في كتابه (النقد الحديث)، وسعد مصلوح في كتابه (الأسلوب)، و(الدلائلية) عند الطيب البكوش في تعريبه لكتاب جورج مونين (مفاتيح الألسنية)... كما يعترف بما يخامر هذا العلم من ضبابية، بسبب اتساعه وشموله، مما جعله يتداخل مع علوم كثيرة من أهمها الألسنية..

ورائدا هذا العلم هما الفيلسوف الأمريكي (بيرس) (١٨٣٩ -١٩١٤)، والعالم الألسني (فرديناند سوسير) (-١٩١٣). وإذا كان الأول قد تناول السيميولوجيا من وجهة نظر فلسفية. فإن الثاني تناول السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية، فقال: "إن اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار. ولذا فإنها تشبه نظام الكتابة، وأبجدية الصمّ والبكم والطقوس الرمزية، ومظاهر الأدب والشارات العسكرية... إن علماً يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصوّر، وسيكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم

النفس العام.

وسأدعو هذا العلم سيميولوجيا (من المصدر الإغريقي Semein) هذا العلم سيوضح مكونات الإشارات والقوانين التي تحكمها. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لن يمكن لأحد أن يتنبأ ماذا سيكون؟ ولكنه يملك الحق في أن يكون.

والألسنية هي فرع منه. والقوانين التي تكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق على الألسنية".

تلك كانت نبوءة سوسير في مطلع القرن العشرين في كتابه الذي ضمّ محاضراته في الألسنية التي نشرها تلامذته بعد وفاته بثلاث سنوات (عام ١٩١٦)، ومنذ ذلك الحين والسيميولوجيا تسير جنباً إلى جنب مع الألسنية حتى ليصعب فصلهما عن بعضهما بعضاً.

وترتكز السيميولوجيا على ثلاثة عناصر هي:

١ –**العلامة Index** . والعلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية: فالدخان علامة على النار، والطرق على الباب علامة على وجود شخص..

٢ –**المثل (أو الأيقونة) Icon** : والعلاقة فيه تقوم على التشابه: فالرسم هو شبه المرسوم، والتمثال هو شبه المنحوت..

٣ –**الإشارة (أو الرمز) Sign** : والعلاقة فيها اعتباطية. وتتكون من (دال) هو الصورة الصوتية، و(مدلول) هو المتصور أو المفهوم الذهني لذلك الدال.

ولكن السيميولوجيين التالين للرواد مثل (رولان بارت)، و(لاكان) وغيرهما، رفضوا فكرة وجود ارتباط ثابت بين (الدال) و(المدلول) وقالوا إن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات، وتصبح (دوالاً) تجلب (مدلولات) أخرى.

وهذا ما حرّر الكلمة لتكون (إشارة حرة) تمثّل حالة حضور، في حين يمثل المدلول حالة (غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي في استحضاره. وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقي الذي يقيم هذه العلاقة بين الدال والمدلول بما يسمى (الدلالة) وبما أن الصلة تقوم بين (حاضر) و(الدال) الكلمة، و(غائب) هو (المدلول) أو الصورة الذهنية، فإن المدلول يصبح عالة على الدال. ووجوده يعتمد كلياً على وجود (الدال). ومن الممكن أن نتصور كلمة بلا معنى، أي بلا متصور ذهني. ولكنه يستحيل أن نتصور (مدلولاً) بلا دال.

إن مفهوم (الاعتباطية) وما ينتج عنه من إطلاق قيد الإشارة هو أخطر ما

قدمته السيميولوجيا، وقد تأسس عنه مبدأ (القراءة السيميولوجية) للنص، والتي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرّة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية. ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي. ويصير القارئ المدّرب هو صانع النص. ويقترح (شولز) في كتابه (السيميولوجيا) شرطين هما:

١-لكي نقرأ النص لا بد أن نعرف تقاليد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

٢-لا بد أن تكون لدينا مهارات نظامية تمكّننا من جلب العناصر الغائبة.

ولا بد من معرفة سياق النص، فالقارئ مطالب بأن يقرأ باطن النص كما يقرأ ظاهره، ليتمكن من تخيّله، ومن ثم تفسيره سيميولوجياً. وبذلك تصبح القراءة عملاً إبداعياً كإنشاء النص، ويصبح القارئ لا المبدع، أباً للنص، وهذه هي فعالية القراءة الصحيحة.

*

في عرضه (للتشريحية) deconstruction احتار الباحث أيضاً في تعريبها بين (التحليلية)، و(النقيضة)، و(التفكيكية)، (والتشريحية) التي آثرها.

ثم انطلق من (اعتباطية) الإشارة وكونها حرة التوجه نحو المدلول، ومن ثم قدرتها على تغيير ذلك المدلول واستبداله، فإن (رولان بارت) صوّر مسارين للنقد الأدبي: أحدهما يطلق (الدال) إلى أقصى ما يمكن أن يذهب إليه، حيث تتسنّم الإشارة ظهر حالة من (اليوتوبيا) حرة تتحرك خارج القوى التاريخية والجدليات الثقافية، وبذلك تتحول القراءة إلى انعتاق ذاتي للقارئ، وكأنها حالة هوس. ويقوم هذا المسار إلى إلغاء (المدلول).

والمسار الثاني للنقد يأخذ نفسه بتحليقات المعاني وإشكاليات التفسير، دون أن يتجاوز الإمكانات الدلالية وخلفياتها، ذلك أن المجتمعات محاصرة بمعترك المعاني، ولذلك فإن إزاحة النقد التقليدي لا تتم إلا في المعنى وليس خارجه، لأن سلطان قواعد الاتصال هي التي تقرر فعاليتها. ولكي يكون النقد فعالاً لا بد أن يتحرك ضمن حدود المعاني، وبذلك يفتح (بارت) أبواب السيميولوجيا لتقود النقد إلى مسارات جديدة تأخذ بمبادئ الألسنية في فتح آفاق النص الأدبي.

ثم يأتي (جاك لاكان) فيحاول الجمع بين الألسنية وعلم النفس، ليدفع بالنقد نحو اتجاه جديد يقوم على مبدأ أن (البنية الشاملة للغة هي بنية لا شعورية)، وهي تشبه حالة (الحلم)، حيث يكون الفعل للدال، بينما المدلول في حكم التفسير أو هو

شيء طائر. وبذا يحرر لاكان الدال من قيد المدلول، ويصبح (المدلول) منزلقاً، و(الدال) عائماً.

ويكون دورنا –كقرّاء –هو تفسير الإشارات أو البحث عن (نواة) أو دال رئيسي مخزون في اللاشعور يمثل حالة الصفر أو اللامعنى. وهذا قمة انعتاق الدال.

و (ديريدا) ينطلق من الأرضية نفسها، لكنه يقلب المعادلة قلباً تاماً، ويرفع علم (النقد التشريحي) الذي اشتعل أواره في مجلة (تل كل) الفرنسية التي أشهرت البنيوية أيضاً. ثم دخل ديريدا أمريكا عبر جامعة ييل yale حيث صار أستاذاً فيها، وحيث التف حوله (نقاد جامعة ييل) في مطلع السبعينات.

والواقع أن انطلاقة ديريدا كانت عام ١٩٦٧ مع صدور كتابه (الغراما تولوجيا) grammatology أو علم الكتابة الذي حاول فيه نقض الفكر الفلسفي بما سمّاه (التمركز المنطقي)، وهو الارتكاز على (المدلول) وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي، فوجد الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته، وكبديل للمنقوض فقد دعا (ديريدا) إلى ما سمّاه (علم الكتابة أو النحوية) وإحلاله محل السيميولوجيا قائلاً: "وسأدعوه بعلم النحوية.. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يتنبأ بما سيكون عليه هذا العلم، لكنه يملك الحق في أن يكون، ومكانه معدّ سلفاً، والألسنية جزء منه".

وفكرة (النحوية) هذه تذكرنا بالإمام عبد القاهر الجرجاني ونظريته في (النظم) التي تعني تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها، لتأسيس جماليتها، بعيداً عن قيد المدلولات.

وأهم ما نجد عند (ديريدا) هو مفهوم (الأثر). وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبرى كقاعدة للفهم النقدي تضاهي قواعد الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة. بل إنه يعطي هذه القواعد قيمة تجعلها ذات جدوى فنية. و (الأثر) هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب. وكأنما هو (سحر البيان)، لأنه التشكيل الناتج عن (الكتابة). ويتم ذلك عندما تتصدّر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص. ويقوم النص بتصوّر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى، وتتجاوز حالتها القديمة في كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد النطق وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه، إلى إلغاء النطق والحلول محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتصبح اللغة تولّداً ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة، فتظهر سابقة

على اللغة، ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، و تأتي خلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً.

(الكتابة) إذن ليست وعاء لشحن (وحدات) معدّة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. وبذا يكون لدينا . حسب ديريدا . نوعان من الكتابة: أولاً كتابة تتكئ على (التمركز المنطقي)، وهي الأبجدية الخطية. وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. وثانياً كتابة تعتمد على (النحوية) أو هي كتابة ما بعد البنيوية. وهي التي تؤسس العملية الأولية، التي تنتج اللغة.

وهكذا قدّم ديريدا (الأثر) بديلاً عن (الإشارة) عند سوسير. وقدّم (الكتابة) كإحدى تجليات الأثر وليست الأثر نفسه، ذلك أن الأثر الخالص لا وجود له. وهدف التحليل التشريحي هو تصيد الأثر (في الكتابة، وخلالها، ومعها). وتأتي (النحوية) كعلم جديد للكتابة، لترفض إنزال الكتابة إلى صف ثانوي مُستبعَد من اللغة المنطوقة. ولا تخضع الكتابة للمخاطبة وإنما تفحصها وتحلّلها قبل الخطاب وفيه.

كما جاء ديريدا بـ (التناصّ) أو (التكرارية) فألغى بذلك الحدود بين نص وآخر. ويقوم التناص عنده على الاقتباس، و (تداخل النصوص)، لأن النص عرضة للنقل إلى سياق آخر، في زمن آخر. وكل نص أدبي هو خلاصة تأليف عدد من الكلمات التي هي سابقة للنص في الوجود، كما أنّها قابلة للانتقال إلى نص آخر. وهي بذلك تحمل تاريخها القديم والمكتسب. وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة لما لا يُحصى من النصوص قبله.

ولا يعتمد (التناص) أو (التكرارية) على نيّة المؤلف، ولا يصدر عن إرادته، لأنه فعالية وراثية لعملية الكتابة. وبه تكون الكتابة. ومن دونه لا تكون. فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد. وتتلاحم (التكرارية) مع الأثر كقوى خفية للنص، لأنها حتمية تلقائية تحدث كالطريق ترسمه أقدام العابرين على التراب. ومن خلال قصيدة واحدة نقرأ مئات القصائد فنجد فيها ما لا يُحدُّ من سياقات تحضرها الإشارات المكررة. وهذه نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بـ (السرقات). فالطبيعي هو أن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي. وهم يكتبون من فيض المخزون الثقافي في ذاكرتهم وذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم.

كما جاء ديريدا بـ (القراءة التشريحية) الحرة، لكنها نظامية وجادّة. وفيها يتوحّد القديم مع الجديد المبتكر، من خلال مفهوم السياق، حيث يكون التحوّل

الذي هو إيحاء بموت وتبشير بحياة جديدة. وبهذا يصبح النص رابطة ثقافية، لأنّه ينبثق من كل النصوص، ويتضمن ما لا يُحصى من النصوص. والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية. والتفسير ليس شيئاً خارجياً وإنما هو ينبع من داخل النص. ولهذا قال (دي مان)، أحد أعلام التشريحية: "إن التفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص، كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير" وهذا يُبعد عن النص كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية لمؤلفه، وتاريخ عصره، ونيّة الكاتب. وإذا كانت هذه هي صفات القراءة القديمة، فإن القراءة التشريحية تسعى إلى اكتشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته، وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط. وكل قراءة تشريحية معرّضة أيضاً للتشريح، ولا يمكن أن تكون قراءة نهائية.

وتعتمد (القراءة التشريحية) على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها. وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص، كما هو هدف (ديريدا) بغرض لا الهدم، ولكن إعادة البناء. ذلك أن التشريحيين يحوّلون المسلّمات إلى إشكاليات ومساءلات. فلم يعد النقد مجرد تعليق على ما حدث، وإنما صار فعالية عقلية، وقدرة على تحويل المسلمة إلى إشكالية، وإبراز ما كان عادياً للملاحظة، وتحويل المصدر إلى موضوع. وبهذا يتحوّل النقد إلى (نظرية) ويحلّ محل الفلسفة، ويُعامل النص على أنه تشكّل لغوي ينمّ عن غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر. والتعامل معه علم إنساني ينهل من كل معارف الإنسان، من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال لغته. وكل ذلك كنز مخبوء داخل النص.

وبما أن (النصّ) وجود مبهم لا يتحقق إلا بالقارئ، فإن أهمية القارئ تبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما. وكتقرير مصير بالنسبة للنص، إذ يتحدّد مصير النص حسب استقبالنا له.

ومن الواضح أن هذه (القراءة التشريحية) تختلف عن أنواع القراءة التي عرضها (تودوروف) والمتمثلة في:

١. **القراءة الإسقاطية**، وفي القراءة التقليدية التي لا تركّز على النص، وإنما تمرّ من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو الكاتب أو المجتمع. وهي تعامل النص وكأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية. والقارئ فيها يلعب دور المدّعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

٢. **قراءة الشرح**، وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وهي تعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولهذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكراراً يجتر نفس الكلمات.

٣. **القراءة الشاعرية**، وهي قراءة النص من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خليّة حيّة تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لتكسر الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة.

كما أن (القراءة التشريحية): قراءة (ياكوبسون) و (شتراوس) لقصيدة بودلير (القطط). هي قراءة أسلوبية بنيوية وصفية، وقعت في شيء من الميكانيكية العقيمة لإغراقها في الوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعلها مجرد بيانات إحصائية لما يتضمّنه النص من التراكيب، إذ لم يترك الباحثان أي تركيب داخلي في القصيدة إلا ودرساه، ولم يحاولا التمييز بين ما هو أثر فني وما هو تركيب عادي.

وهذا ما جعل (ريفاتير) يتناول القصيدة نفسها بالتحليل، ناقضاً منهج ياكوبسون وشتراوس ذا الرصد الأسلوبي الشامل، ومقدماً منهجاً نقدياً بديلاً سمّاه (نهج القارئ المثالي). عمد فيه إلى (الاستجابة الذاتية) التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص. وبذلك يقدم ريفاتير الشعر على أنه (استجابة) من القارئ، والكلمة الشعرية عنده هي (الباعث) لهذه الاستجابة، ولكن بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج أعماقه لتتلاقى وسياقه الذهني، وبذا تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص، وليست من النص إلى القارئ. وهذا أهم فارق بين قراءة ريفاتير وقراءة ياكوبسون، إذ لم يقع (ريفاتير) في غلطة الرصد الميكانيكي، لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعلياً لـ(كلّ) أبنية القصيدة. ولذلك فليس من الضروري رصد (كلّ) بنية شعرية فيها، وأي بنية لا تحدث أثراً في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد.

ولعل ما جاء به (بيتيت) Pettit هو الحل الأفضل. إذ قال بمبدأ (التوازن الانعكاسي) الذي يقوم على حتمية التوازن بين (البنية) والذوق الجمالي، ولكي تكون البنية خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاساً للحس الحدسي الذي نشأ عند

القارئ نتيجة استقباله لها.

إن فعالية القراءة تجعلها ذات سلطة على النص، وتمنحها قيمة خطيرة، وهذا قد يوقع في مشاكل تأتي من جرأة القراء على النصوص، وقد لا يكونون مؤهلين لأداء هذا الدور. فكيف نحمي النص من الضياع، ومن أن يكون ضحية للتطرف في فتح باب القراءة الحرة؟

إن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق). فمعرفة السياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة، ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من السياق، لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة تميّزه كنص. ولكنها لا تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي. والقارئ حرّ في تفسير هذه الشفرة وتحليلها. ولكنه مقيّد بمفهومات السياق، فالشفرة الشعرية لا يجوز أن تفسر بمفهومات السياق الروائي مثلاً. ولكننا نستطيع أن نفسرها بما توحي به أصول جنسها الأدبي. وذاك لأن النص ليس عملاً معزولاً يقف عارضاً نفسه ومعناه على القارئ. وكأنّما القارئ ليس سوى مستهلك للنتاج الأدبي. بل الأمر على عكس ذلك: فالنصوص الأدبية لا تتجه إلى الخواء، كما أنّها لم تأت من فراغ، والقراءة لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الآلي من قبل القارئ وكأنّما هو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يُصبّ فيه. إن القارئ الحقيقي لم يعد يقبل هذا الدور السلبي، بل أصبح يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري. والنص هو ملتقى هاتين الثقافتين، والكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني. وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر. ولكن هذا الذي غاب عن ذهن الكاتب لم يغب عن الكلمة التي ظلت حبلى بكل تاريخها، والقارئ عندما يستقبل النص يتلقّاه حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصّه. ومن هنا تتنوّع الدلالة وتتضاعف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ. وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند القارئ الواحد في أزمنة مختلفة، وكل هذه التنوّعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقضت مع بعضها بعضاً. وهذه مقدرة ثقافية لا تتهيأ إلا للقارئ الصحيح، وهي ما يمكن تسميته بـ (السياق الذهني) للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة.

إن (السياق) للنص هو السماء للنجم. وكما أنه ليس للنجم وجود خارج

سمائه فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه، وكما أن قيمة النجم هي في ما نراه فيه وفي ما نسبغه عليه، حتى وإن كان النجم قد احترق منذ آلاف السنين، فإن معناه ووجوده يظلان قائمين من خلال ما تسبغه نظراتنا إلى ذلك النور الآتي من السماء. وكذلك الحال مع النص الذي لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، ولكن القارئ هو الذي يمنحه الوجود.

وفي النص الأدبي تتحكم عوامل (الغياب) وتطغى على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما القارئ والنص. وهذان العاملان . في رأي ريفاتير . يشتركان في صناعة (الأدبية). فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلّق. والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنصّ وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة، والنص يعتمد على هذه الفعالية، وبدونها يضيع، فحينما يقول المتنبي:

أعيذها نظراتٍ منكَ صادقةً أن تحسب الشحمَ فيمن شحمُه وَرَمُ

فإنه يطلق البيت معلقاً في الهواء معتمداً على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت. وهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، لكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه، أي دلالته المجازية: فالشحم والورم لا يعنيان هنا الشحم والورم المعروفين، فهذان المعنيان يعزف عنهما الشاعر. ولذا فإن (الشحم والورم) تصبحان إشارتين حرّتين ووجوداً معلقاً يعتمد على (غياب) يتولّى القارئ إحضاره إلى البيت في كلّ مرّة يقرأ فيها هذا البيت، ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسرها: فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق، أو العلم والجهل، أو أي متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين. وهذا هو معنى استحضار الغائب في النص، وهو سبب تميّزه كأدب.

وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النص. وقد شخّص (تودوروف) هذه الصلة في نظرية فنية استنبطها من حكايات شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) حيث كان الحديث معادلاً للحياة، والتوقف عنه يعني الموت. فحديث شهرزاد يعني استمرار حياتها، وسكوتها يعني موتها، والكلمات تتضمن غياب الأشياء مثلما أن الرغبات تمثل غياب المرغوب فيه.

من هنا يأتي (الاختلاف) في النص كقيمة أولى من حيث اختلاف لغته عن اللغة العادية، واختلاف الحاضر منها عن الغائب. ويشكل هذا الاختلاف مساحة

من الفراغ في النص تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ، وتلك هي فعالية القراءة الصحيحة، وذلك هو التفسير الذي يهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة. إنه البحث عن الحقيقة الخالصة التي قال عنها شتراوس: "إنها ليست الأكثر ظهوراً، بل الأكثر خفاء"، وقال عنها العرب قديماً: "المعنى في قلب الشاعر"، أي أنه غياب يلزم استحضاره.

وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج، مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهي تثري النص باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه، وهي من ناحية ثانية تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة هي عمل إبداعي. وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس القارئ أنه يقدّم شيئاً إلى النص عن طريق تفسير إشاراته، حسب طاقة القارئ الثقافية والخيالية. وهذا التفسير هو فعالية صادرة من القارئ، مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسّر حين أخذ يشارك في إنتاجه. وهذا يجعل القراءة إبداعاً مثلما هي الكتابة.

من هنا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، لأن القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد للنص، ذلك أن النص يقبل التفسيرات المختلفة والمتعددة، بعدد مرات قراءته. ومن هنا أيضاً يبدو أن أفضل أنواع الاستعارة هي التي تكثر فيها عناصر الحياد، أي العناصر التي لا تقبل الانضواء إلى طرف دون الآخر، فتظل حرّة ومعلّقة يتناولها القارئ كيفما شاء، وهي (الشوارد التي يسهر الخلق جرّاها ويختصمُ) كما يرى المتنبي.

ثم ينتقل الباحث إلى الحديث عن (رولان بارت) (١٩١٥-١٩٨٠) (فارس النص)، الناقد الفرنسي المعاصر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، بتحوّلاته النقدية، من الاجتماعية إلى البنيوية فالسيميائية فالنقد التفكيكي فالنقد الحر، والذي جعل النقد إبداعاً لنصّ جديد، وقاد طلائع النقد الحداثي لمدة تزيد على الربع قرن. وقد أصدر كتابه (عناصر السيميولوجيا) عام ١٩٦٤ وفيه عمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات، مقّعداً لهذا العلم الوليد الذي تداخل مع البنيوية. ولم يقصر بارت كتابه على اللغة، وإنما مدّه إلى مجالات أخرى تتجلّى فيها السيميولوجيا كأنظمة الأزياء والملابس، ونظام الطعام.. مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية..

ثم تحوّل بارت من السيميائية إلى البنيوية فوضع كتابه (عن راسين)، ثم انتقل إلى التشريحية فوضع كتابه (Z/S) عام ١٩٧٠ الذي قرأ فيه قصة قصيرة لبلزاك عنوانها (سارازين) قراءةً تشريحية. وهي قصة في عشرين صفحة، ولكن

بارت كتب عنها كتابه هذا الذي يزيد على المائتي صفحة، وحلّل فيه القصة بناء على الجمل (Lexias). و (الجملة) تعني عنده العبارة اللغوية ذات الوظيفة المتميزة. وقد استخرج من القصة ٥٦١ جملة تمثل الوحدات القرائية، كما قام بفحص كل جملة على حدة، من أجل استنباط دلالاتها الضمنية.

وقد فسّر هذه الجمل بناء على توجهات (خمس شفرات) استنبطها من النص، ورأى أنها هي التي توجّه تلك الجمل، وتنظم دلالاتها الضمنية المتعدّدة. وهذه الشفرات الخمس هي:

١ـ **الشفرات التفسيرية:** وتتضمن العناصر الشكلية المتنوّعة التي تستخدمها لغة القصة لتأويل دلالة الجملة أو لتعليق هذه الدلالة.

٢. **شفرات الحدث:** وتشمل كل حدث داخل القصة، من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي، بناء على أن الحدث لا يكون إلا من خلال تمثّل اللغة له، لأننا لا ندرك الحدث إلا بالتعبير عنه، وهو بالتالي ليس سوى نتيجة للقراءة الفنية، وكل قارئ لعمل روائي يقوم برصد الأحداث في ذهنه، من غير وعي، تحت عناوين مثل: أحداث السرقة، أحداث الغيرة، أحداث القتل.. وهذا العنوان يجسّد هذه العواقب.

٣ـ **الشفرات الثقافية:** وتشمل الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما تتسرّب من خلال النصوص.

٤ـ **الشفرات الضمنية:** وتأتي من ملاحظة أن كل قارئ لنص يؤسس في ذهنه دلالات خفية لبعض العبارات والكلمات، ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها مما يلمسه في عبارات أخرى في النص نفسه، وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية يقرر (موضوع) القصة، وهو غرضها الضمني.

٥ـ **الشفرات الرمزية،** وتقوم على التصوّر البنيوي في أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي) الذي يقوم على (الاختلاف) بين العناصر المكونة للنص، ويتجلّى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على (الطباق). وهو عنصر بلاغي يحتفل به بارت كثيراً في تحليله للنظام الرمزي.

لقد عني (بارت) بهذا التوجّه التشريحي بتأثير مجلة (تل كل) الحداثية

الفرنسية التي كان يكتب فيها مع (ديريدا) ونقاد آخرين بنيويين وتشريحيين...

وهكذا انتهى (بارت) إلى تحرير الكلمة من قيدها لتصل إلى (درجة الصفر) أو درجة اللامعنى، أو درجة الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها، بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها. وعندما تصبح الكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيّدها، فإنها لا تعني شيئاً، لأنها (حرّة): وهي تعني كل شيء، لأنها (حرّة). وهذا يُبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة، فتصبح أقدر على الحركة، لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي لذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد. أما المعنى فلا وجود له إلا من خلال الكلمات المعبّرة عنه. ولو أزيحت عنه لأصبح عدماً. والشاعرية الحديثة تعطي الكلمة هذا الحق الطبيعي الذي حُرمت منه على مرّ السنين بظلم اقترفه أصحاب (التمركز المنطقي) كما سمّاهم (ديريدا). وما زالت الكلمة تعاني من ذلك القيد حتى جاء فارسها (بارت) فحرّرها من قيدها ورفع لعنة السحر عن الجميلة النائمة.

ومثلما حرّر بارت (الكلمة)، فقد حرّر (النصّ) أيضاً، ذلك أن (بارت) بعد أن (عشق) النص، رغب .وحده كقارئ . في تملكه فأعلن (موت مؤلفه). ومن هنا بداية الكتابة التي يسميها (النصوصية) Textuality بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، فلم يعد المؤلف هو الصوت الذي يقف خلف العمل أو هو مصدر إنتاجه، ولم تعد وحدة النص تنبع من مصدره أو أصله، بل أصبحت من مصيره ومستقبله. ولهذا يعلن بارت أننا نقف على مشارف (عصر القارئ)، وأنه لا غرابة أن نقول إن ولادة القارئ لا بد أن تكون على حساب موت المؤلف. وبهذا يحسم بارت الصراع بين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل القارئ منافسه الكاتب ليصبح هو الكاتب، ويستأثر وحده بحب معشوقه (النص). وهكذا تتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث كان الابن (النص) ينتسب إلى أبيه (المؤلف)، إلى علاقة (ناسخ) و (منسوخ) أي أن المؤلف لا يكتب عمله بل (ينسخ) النص بيده، ويستمدّ جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه. فالنص هو المصدر، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، فنحن لا نعرف المتنبي إلا من خلال شعره، فشعره سابق عليه، ولولا الشعر ما عرفنا الشاعر.

وهكذا نشهد مصرع النقد التقليدي على يدي (بارت)، حيث يختفي المؤلف، وسيرته الذاتية، وأزماته النفسية، وظروفه الخارجية، وتحل محل ذلك كله نظرية جديدة في (استقبال) النص، حيث يقوم القارئ إلى جانب الناسخ (المؤلف)

بإنعاش النص بحياة جديدة. وبهذا يجهز (بارت) على نظرية (المحاكاة) الكلاسية التي كانت تعدّ الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة، من أجل إظهار المبدأ الجديد الذي يؤكد أن (الناسخ) إنما ينسخ نصّه مستمداً من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مرّ السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تُحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه وإدخاله في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص.

وهكذا فبدلاً من نظرية (المحاكاة) الكلاسية، ونظرية (التعبير) الرومانسية، ونظرية (التوجيه) التعليمية، يقدّم (بارت) نظرية (النصوصية) التي يموت فيها المؤلف، ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، ويتمّ الاحتفال بمولد القارئ، ويتفجّر (النص) إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية، تتحرك منتشرة فوق النص، عابرة كل الحواجز، وهو ما يسميه بارت (الانتشار) Disseminations.

ولكي يتحقق عصر القارئ كما يبشّر به (بارت)، فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص، بأن يعرض نوعين من النصوص هما: النص القرائي، والنص الكتابي. (فالنص القرائي) هو للقراءة فقط، وقارئه لا يضيف إليه شيئاً، بينما (النص الكتابي) الذي يدعو إليه بارت يمثل (الحضور الأبدي). وقارئه ليس مستهلكاً للنص، وإنما هو منتج له. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له، والقارئ فيه لا يقرأ وإنما يفسّر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه مجرّة من الإشارات، وهو بلا بداية. وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب والتي تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج)، فالأدب الكلاسي يُقرأ دون أن تُعاد كتابته، بينما يحتاج النص الكتابي إلى قارئ معاصر مثقف وعاشق يختطف محبوبته (النص) ويبقى معها بعيداً عن حدود المنطق والواقع. ومن هنا تنشأ علاقة الحب هذه بين (فارس) النص والنص، ثم تأتي (لذة النص) التي تبعث أجمل المتع إن استطاع النص أن يجعل نفسه مسموعاً بطريقة غير مباشرة، واستطاع القارئ في قراءته أن يستمع إلى شيء آخر، على حد تعبير (بارت) نفسه.

*

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصصه الباحث لتحليل شعر الشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاته (١٩٠٩– ١٩٧٢)، وقد وظّف في تحليله

المفهومات النظرية السابقة، على ضوء منهجيه: البنيوي، والتشريحي، معاً، من أجل سبر كوامن النص، لتأسيس الحقيقة الأدبية للبناء الأدبي. فأجرى مبضع النقد في جسد النص، في عملية مزدوجة تبدأ بتفكيك النص، ثم إعادة تركيبه، بغية الوصول إلى (كلّ) عضوي يختلف عن (الكلّ) الأولي، باعتبار (الكلّ) العضوي فعالية تبحث عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما (الكلّ) الأولي حتمية إنشائية مفروضة على العمل الأدبي ولو ظاهرياً. ومن هنا تأتي التشريحية اتجاهاً نقدياً عظيم الأهمية في كونه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة جديدة للنص، ذلك أن التشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد للنص، وبهذا يكون النص من الدلالات المتفتحة.

لكن هذه "التشريحية" التي تغيّاها الباحث تختلف عن تشريحية (ديريدا) التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه. وقد استخدمها ديريدا بهدف نقض فكر الفلاسفة، فجعل نصوصهم تنقض فكرهم، الأمر الذي قاده إلى اتهام الفلسفة الغربية بـ (التمركز المنطقي).

كما تختلف تشريحية الغذّامي عن تشريحية (رولان بارت) التي تأخذ باتجاهين يختلفان ولكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر: أحدهما نهجه في كتابه Z/S حيث جعل التشريحية تفكيكاً مرحلياً لأجزاء العمل المدروس، ومن ثم بناء النص من جديد، أي النقض من أجل إعادة البناء. والنهج الثاني جاء بعد ذلك في كتبه اللاحقة مثل (لذة النّص) و (خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وحيث صار القارئ عاشقاً للغة يهيم فيها ولهاً، ويلتذّ بالتداخل معها، ليتوحدا معاً في بناء يشتركان في تصوّره وتمثّله.

كذلك لم يتقيد الغذّامي بمنهج واحد من هذه المناهج الثلاثة التي عرضها (البنيوية، والسيميائية، والتشريحية)، وإنما حاول الأخذ منها جميعاً! والخروج عليها جميعاً! أي إنه أخذ ما يناسبه من كل منها، وترك ما لا يناسبه. وهذه مسألة تحتاج إلى تفصيل نقاش، وإلى التساؤل: هل الخروج على المنهج تقصير أم "اجتهاد"؟ وهل المنهج "التلفيقي" من مناهج عديدة يمكن أن يحقق نتائج أفضل؟ هذا ما تشهد بعكسه دراسة الناقد للشاعر موضوع درسه.

لقد حدّد الباحث خطوات منهجه في ما يلي:

١ـ قراءة عامة (**لكل**) أعمال الشاعر، وهي قراءة استكشافية تذوقية مصحوبة برصد للملاحظات.

٢ـ قراءة تذوقية (**نقدية**) مصحوبة برصد الملاحظات، مع محاولة (استنباط

النماذج) الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل، أي (النّوى) الأساسية فيه.

٣ـ قراءة نقدية تعمد إلى **(فحص النماذج)** بمعارضتها مع العمل على أنها كليّات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر.

٤ـ **(دراسة النماذج)** على أنها وحدات كلية، بناء على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقاً من المبادئ الألسنية. وهذه النماذج هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر، عن طريق تفسير إشاراته، وربط النص بسياقه، من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة).

٥ـ وأخيراً تأتي **(الكتابة)**، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص. وهذا أحد المبادئ التشريحية.

وعلى الرغم من أن الباحث وضع هذه الخطوات المنهجية فقد خرج عليها، وجاء بنموذجين من جمل الشاعر، هما: نموذج (الجمل الشاعرية)، و (نموذج الخطيئة والتكفير). أما نموذج (الجمل الشاعرية) ففيه تُعقد العلاقة بين النصوص المتداخلة، حيث يتمّ تفكيك النص إلى (وحداته) الصغرى، من خلال التمييز بين وحدة وأخرى، من حيث قدرتها على الحركة. وقد سمّى كل وحدة (جملة). والجملة عنده هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية، أي أنها تمثل (صوتيم) النص الذي لا يمكن تجزئته إلى ما هو أصغر منه. وبهذا فهي تختلف عن الجملة النحوية. وفي مكان آخر جعل هذه (الجمل) أربعاً، هي: الجملة الشعرية، وجملة القول الشعري، وجملة التمثيل الخطابي، والجملة الصوتية. (فالجملة الشعرية) هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري حيث يقوم على إيقاع مطرد على نظام فني، كما في الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. ولا بد أن تكون الجملة الشعرية شاعرية، وتجسيداً لغوياً تاماً يسمو على المعنى. وكل كلمة فيها ليست لباساً لمعنى، ولكنها إشارة حرة عائمة.

وأما **(جملة القول الشعري)** فهي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة

الشعرية، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وانعتاق إشارتها من عبودية المعنى، وهي تحاول الهرب من قيودها لتفعل فعلها في إحداث الأثر.

وأما **(جملة التمثيل الخطابي)** فهي (الحكم) أو (القول) الذي يزخم بالبلاغة، ويغصّ بالمعاني. وهي جملة بلاغية تعتمد التمركز، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت. ومنها جاء شعر الحكم والأمثال.

وأما **(الجملة الصوتية)** فهي أردأ أنواع الشعر، لأنها الجملة المنظومة للنظم فحسب، أي أنها خبر منظوم، أو نثر منظوم. ولهذا تجيء كلماتها باردة ميتة، لا إشعاع فيها ولا حياة. وقد استبعدها الباحث من نموذجه.

وأما **(نموذج الخطيئة والتكفير)** فهو دلالي يرتكز على ستة عناصر، وكل عنصر له دلالته النفسية والفنية. وهذه العناصر هي:

١. **آدم:** الرجل/ البطل/ البراءة.

٢. **حواء:** المرأة/ الوسيلة/ الإغراء.

٣. **الفردوس:** المثال/ الحلم.

٤. **الأرض:** الانحدار/ العقاب.

٥. **التفاحة:** الإغراء/ الخطيئة.

٦. **إبليس:** العدو/ الشر.

وهذه العناصر الستة تتحرك في مجال ثنائية: الخطيئة/ والتكفير.

ثم يستخرج الباحث من هذه الثنائية ثلاثة محاور دلالية استقطبت كافة الثنائيات، وهي: محور التحول/ الثبات، ومحور الشعر/ الصمت، ومحور الحب/ الجسد. أما محور (التحول/ الثبات) فينطلق بناء على حس النموذج بوجوده التاريخي (الفردوس/ الأرض). فآدم وجد في الجنة، ثم خرج منها آثماً، وهبط إلى الأرض، جزاء ما ارتكب من خطيئة. وهو موعود بالعودة إلى الفردوس إذا هو حقق شروط العودة. فالفردوس بالنسبة له هو الماضي والمستقبل، وهو الحلم الدافع له في دنياه وهو يرجو تحقيقه، ولذلك يأتي التحوّل عند الشاعر ليكون سبب حياة وسبب خلاص. فوجودنا على الأرض مؤقت، ومنه تولدت فلسفة التغيير عند الشاعر، وانتصاره للشعر الحر والشعر المنثور باعتبارهما تعبيراً عن التحول والتغيير.

وأما محور (الشعر/ والصمت) فمن الثوابت الأساسية في شخصية الشاعر: فالصمت من أبرز علامات حياته، حيث عاش في القاهرة لمدة تقارب الثلاثين

عاماً (٤٣-١٩٧٢) ولم يعلم بوجوده فيها أحد من أدبائها. فالصمت سببه اليأس، واليأس هو إحدى الراحتين كما تقول العرب، والسبب في ذلك هو هجره موطنه (مكة المكرمة)، وغدر صديقه بماله، وفشله في زواجه ثلاث مرات (ولهذا قال عن زواجه الأول إنه غلطة، وعن زواجه الثاني إنه حماقة، وعن الثالث إنه انتحار)، وتربيته لخمس بنات، وعدم وجود دخل يكفيه.

وأما محور (الحب/ الجسد) ففيه نرى الشاعر مهزوماً دائماً أمام المرأة، حتى وإن انتصر ظاهرياً. ولذلك أصبح الشاعر فيلسوفاً حكيماً في هذا المجال، وهذه بعض أقواله:

- تدور الفراشة حول النور حتى تحترق، ويدور الرجل حول المرأة حتى تمسك به.
- حتى العفريت الذي يركب المرأة يتعذّر عليه الخلاص منها وفيه رمق.
- المرأة كالصياد الماهر، تتعامى عن الفريسة، ولا تضرب إلا في اللحظة الحاسمة.
- ليس هناك فرق في أن تكون الغالب أو المغلوب، إذا ناضلتك امرأة، فأنت الخاسر في الحالين.
- يحدث أحياناً أن يفلت رجل من امرأة، ولكن بعد أن يكون قد لحق به العطب.

ثم يحلل الباحث إحدى قصائد الشاعر (يا قلب مت ظمأ) تحليلاً تشريحياً، بادئاً بتحليل العنوان، ثم فضاء القصيدة الذي جعله أربع مدارات: مدار الإجبار التجاوزي، ومدار الإجبار الركني، ومدار العودة إلى المنبع، ومدار الأثر.

وعلى الرغم من أن كتابه (الخطيئة والتكفير) قد أحدث ضجة أثناء صدوره، وتلقّاه نقادنا كأعلى نموذج تطبيقي في النقد الحداثي، إلا أنه اليوم، وبعد مضي عشرين عاماً على صدوره، بدأ يفقد بريقه وأهميته بسبب الدراسات النقدية الحداثية التي عُرّبت وكُتبت فتجاوزته، إضافة إلى أنه عندما استقى من بارت، وليتش، وياكوبسون، وديريدا، وتودوروف، فإنه جمع بين ثلاثة مناهج نقدية كانت الحدود بينها غائمة في ذهنه، لأنها ما تزال في بداياتها، ولكنها . بعد ذلك . انفصلت، واستقل كل منهج منها بمصطلحاته ومفهوماته وروّاده، مما يجعل "تلفيقيته" مشروعة آنذاك، ولكنها مرفوضة من بعد.

*

٥- محمد مفتاح وتحليل الخطاب الشعري

محمد مفتاح ناقد مغربي حداثي، طلع في ميدان النقد في مطلع الثمانينات بكتابه (في سيمياء الشعر القديم) ١٩٨٢، ثم أصدر كتابه الثاني (تحليل الخطاب الشعري) عام ١٩٨٥، ثم تتابعت كتبه: (دينامية النص) عام ١٩٨٧، و (مجهول البيان) عام ١٩٩٠، و (التّلقّي والتأويل) ١٩٩٤، و (التشابه والاختلاف) ١٩٩٦، و (الخطاب الصوفي) ١٩٩٦...

في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) الذي جعله الباحث قسمين: تنظيري وتطبيقي، جمع أكثر من منهج واحد، فقد استوحى من اللسانيات بتياراتها العديدة، (التداولية، والسيميائية، والشعرية)، ومن السيمياء باتجاهاتها المتنوعة، ومن البلاغة (الإبدالية، والتفاعلية، والعلاقية، والغشتالية، والمقوّمات)... والباحث يعترف بهذا الجمع، ويسوّغه بقوله: "حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري. ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث أن أية مدرسة لم تتفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة. وقد أدّى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد، رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق" (ص٧).

وهذا الاعتذار عن جمع أكثر من منهج نقدي واحد ليس له ما يسوّغه سوى ضعف الإحاطة بمفاهيم المنهج الواحد ومقولاته، وحب "التوفيق" بين أكثر من منهج (إذا لم نقل التلفيق). ذلك أن الباحث استوحى النظريات اللسانية من ثلاثة مصادر هي:

١- **التيار الشعري**: من (ياكوبسون) الذي أسهم في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة، ومن (جان كوهين) الذي انطلق من مسلّمة أن الشعر يقوم على (المجاز) الذي هو خرق العادة اللغوية أو الانزياح، وعلى الاستعارة. ومن جولينو، وج. تامين.

٢- **التيار التداولي** لدى (موريس) وفلاسفة أكسفورد (أوستن، وسورل، وكرايس) ممن تبنّوا النزعة الاختزالية والوضعية ومبدأ شفرة (أوكام) Occam في تقسيمه الثنائي: الخيالي/ وغير الخيالي، والمعنى

الحرفي/ والمعنى اللامباشر...

٣ـ **التيار السيميائي** لدى أبرز ممثليه (غريماس) الذي استقى نظريته من مصادر معرفية عديدة: لسانيات بنيوية، وتوليدية، ومنطقية، وأبحاث أنثربولوجية. ثم وُضعت كتب من مثل: (محاولات في السيميولوجيا الشعرية) و (بلاغة الشعر) ١٩٧٧ لجماعة (M) التي استقت من الغشتالية، والأنثربولوجيا، والتحليل النفسي، والسيميولوجيا، واللسانيات، وقاربت الخطاب الشعري بعمق وخصب. وكتاب (سيميوطيقا الشعر) لريفاتير الذي رأى أن التحليل السيميائي للشعر هو أخصب من التحليل اللساني.

وما يجمع بين هذه المحاولات السيميائية جميعاً هو القواسم المشتركة التالية:

آ . النص الشعري لعب لغوي.

ب . النص الشعري مغلق على نفسه، ولا يُحيل إلى واقع خارجه.

ت . جدلية النص والقراءة، وتعدّد قراءات النص الواحد.

ثم انتقل الباحث إلى (عناصر تحليل الخطاب الشعري) فجعلها عنصرين هما: (التشاكل) و (التباين). وكان غريماس هو أول من نقل مفهوم (التشاكل) من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات، فاحتل هذا المفهوم مركزاً أساسياً في التحليل السيميائي. و (التشاكل) عند غريماس يعني "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها" بينما هو عند براستي "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت". وبما أن (التشاكل) لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية، فمعنى هذا أنه ينتج عن (التباين)، وإذن فإنه لا يمكن الفصل بين (التشاكل) و (التباين).

وقد يكون (التشاكل) في التعبير، وفي المعنى: (فتشاكل التعبير) يكون في الصوت (حرف العين، والهمزة)، وفي النبر، والكلمة المكررة، والجناس، والتركيب النحوي. وأما (تشاكل المعنى) فيتوضح بتحليله، كما في مثل (الدهر يفجع):

أ . الدهر: اسم + مجرد + دال على زمان غير محدد + دال على الضرر.

ب . يفجع: فعل + محمول إلى فاعل حي أو مجرد + دال على ضرر.

أما تعبير (**التشاكل الصوتي**) فيمكن تبيّن تيارين عملا به: تيار يقول بالقيمة التعبيرية للصوت (ابن جني في كتابه الخصائص)، وتيار يقول بخلاف ذلك (ويمثله السيد البطليوسي في كتابه: الاقتضاب).

وأما **(تشاكل الكلمة)** فيكون في (الجناس) وهو اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين، وأما (تشاكل المعجم) فقد احتل (الفعل) فيه أهمية وظيفية. والدلالية ترى في المعجم قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد في النص الأدبي بنسب مختلفة، لتكوّن حقلاً دلالياً. ومن هنا فإن لكل خطاب معجمه الخاص: فللشعر الصوفي معجمه، وللشعر الخمري معجمه، وللشعر الغزلي معجمه، وهكذا...

وأما **(تشاكل التركيب)** فيشمل نوعين من التركيب: التركيب النحوي، والتركيب البلاغي. فالتركيب النحوي تبدأ فيه الجملة العربية بالفعل، مثل: (جاء محمد) فإذا قلنا: (محمد جاء) وقع التركيز على محمد دون سواه من الأسماء التي تتبادر إلى ذهن المخاطب. وهذا يعني أن تشويش الرتبة له نتائج معنوية تداولية. من هنا اهتمام البلاغيين العرب بالتقديم والتأخير، واهتمام الدراسات اللغوية المحدثة باستخلاص قوانين مجردة شمولية، ووضع مفاهيم إجرائية من مثل: البؤرة، والتعليق. فـ (محمد جاء): محمد (بؤرة)، وجاء (تعليق).

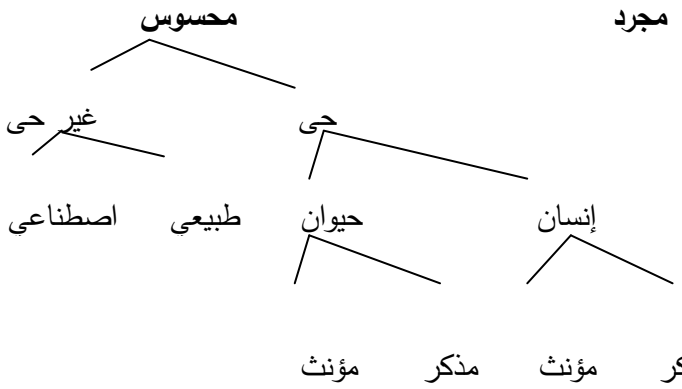
وإذا كان (التباين) يُظهر صراع الأطراف كما في: الحضور/ والغياب، والنفي/ والإثبات... فإن (التشاكل) يُقصد به تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب هو (المستوى التركيبي). وقد سمّاه البلاغيون العرب (المعادلة)، وقسّموه إلى (ترصيع) و (موازنة). وقد يكون (التشاكل) كلياً، وقد يكون جزئياً، وينعكس ذلك في الاشتراك بالحرف الأخير كما في (العهن والمهل) و (هلوع وجزوع)، وكل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى...

وأما **(التركيب البلاغي)** فيتجلّى في الاستعارة، والكناية، والمجاز. أما (الاستعارة) فقد شغلت الدارسين منذ أحقاب، وعالجها الباحث على ضوء التيار الألسني البنيوي الذي كان من أهم ممثليه: ياكوبسون، وتامين، ومولينو، وتامبا... والتيار الألسني الغشتالي الذي من ممثليه: جونسون، وبالمر، ولاكوف... وقد عرض الباحث أبرز نظريات الاستعارة، وهي:

١ـ **النظرية الإبدالية (أو التشبيهية)** وتنص على أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة. وأن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: حقيقي، ومجازي، وأن الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية، وأن هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية. ففي مثل: (رأيت أسداً) و (عاشرت بحراً) فإن لكلمتي (أسد، وبحر) معنيين: حقيقي مستغنى عنه، ومجازي وهو المطلوب.

٢. **النظرية التفاعلية (أو التوترية)** وترتكز على أن الاستعارة توجد في أكثر من كلمة واحدة، وأن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدّد، وإنما السياق هو الذي يعطيها معناها، وأن الاستعارة لا تحصل في الاستبدال وإنما تحصل من التفاعل بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وأن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد يكون هناك علاقات أخرى. وقد استخدم البلاغيون العرب مفاهيم إجرائية تقرّبهم من النظرية التفاعلية الحديثة، من مثل: القرينة، والترشيح، والتجريد، والتعلق، والادعاء. فالسكّاكي ينطلق من مفهوم (الادعاء) ليؤول على ضوئه الاستعارة المكنية.

٣ـ **نظرية التحليل بالمقوّمات:** وقد تبنتها البنيوية التي يمثلها هلمسليف، وياكوبسون، وغريماس، وغيرهم ممن استقوا منهجيتهم من دراسة علم وظائف الأصوات، ومن المسلّمة القائلة بثنائية ظواهر الطبيعة، حيث تنقسم كل ظاهرة إلى:



وقد حلل بعض الباحثين كثيراً من الحقول الدلالية على ضوء هذه المتقابلات، وأسهم تحليلهم في حلّ كثير من مشكلات الظواهر اللغوية من مثل: الألفاظ المشتركة، والمترادفة، والمتضادة، والحقول الدلالية، والمعاني الأُول، والمعنى العرضي، والاستعارة.. ففي مثل (رجل شجاع):

. رجل: حي + إنسان + ذكر + بالغ...

وهذه المقومات ملاصقة لـ (رجل)، ولكن هناك مقوّماً عارضاً مضافاً إليها هو (شجاع). وبما أنه ليس ملاصقاً فقد دُعي (مقوماً عرضياً)، لأنه صدر سجِيّة. والدراسة المعاصرة للاستعارة تقوم على هذا التحليل: إذ تعمد إلى التركيب فتحلله

إلـى مقوماتـه، ثـم تنظـر فـي مـدى توافقهـا واختلافهـا. وكلمـا كثـر التوافـق صـارت الاسـتعارة أقـرب إلـى الحقيقـة، وكلمـا كثـر الاخـتلاف صـارت هنـاك مسـافة تـوتر وتباين.

٤ـ **النظريـة العلاقيـة (أو التركيبيـة)**، وهـي تيار غربـي بلاغي معاصر، انتقد أصحابه البلاغيين الذين اهتموا بمعنى الاستعارة دون تركيبها، ويمثلهم (بـروك روس) Brooke Rose الـذي نظـم كتابـه بحسـب انتمـاء الاستعارة إلـى أقسـام الخطـاب المختلفـة: الفعـل، والوصـف، والظـرف، والاسم، والنداء.. وقد سمّى البلاغيون العرب نوعاً من الاستعارة باسم (الاستعارة التبعية) وهي التي يكون فيها المستعار فعلاً كما في (عضّنا الدهر بنابـه)، أو اسماً (نطقت الحـال)، أو حرفـاً (علـي بنعمـة)، أو يـا النداء (يا رجل أقبل)، أو الإضافة (وعرّي أفراس الصبا)، أو الجملة الحالية (كالحادي وليس له بعير).

٥ـ **النظريـــة الغشـــتالية:** عنـد لاكـوف، وجونسـون، وبـالمر. أمـا لا كـوف Lakoff وجونسون Mark Johnson فقد انتقدا النظرية الوضـعية للاستعارة في كتابهما المشترك (الاستعارات التي نحيا بها) عام ١٩٨٠ لأنها تنكر وجود أنواع من الاستعارة بدعوى أنها ميتة، وتتخذ (الغرابة) مقياساً، فإذا لم تحصل الغرابة في التركيب فليس من استعارة. ويضع المؤلفان (الاستعارة الاتفاقية) بديلاً، وهي ثلاثة أنواع:

أ . استعارة موجهة مكانياً: (المحاضرة ذات مستوى رفيع/ منحط)، و (الطالب متفوق/ منخذل).

ب . استعارة تشخيص المعاني المجردة: (نسير نحو السلام)، و (لا نحتمل ويلات الحرب).

ت . استعارة بنيوية/ معجمية: (النظرية بناء).

وأما النظرية الغشتالية عند الألماني توماس بالمر T. Ballmer الذي وضع بحثاً بعنوان (الجذور المعرفية للنماذج العليا والرموز والاستعارة والنماذج والنظريات) عام ١٩٨٢ انتقد فيه مناهج اللسانيات، فوضع الاستعارة في مركز وسط بين المعرفة الخفية والمعرفة العلمية، منطلقاً من شرط قاعدي للاستعارة هو مبدأ (الانسجام) الذي يتيح للمرء أن يوجه نفسه بنجاح في هذا العالم الذي يحتوي على كثير من مظاهر الانسجام، مما يسمح بالتعبير عن شيء بمفاهيم شيء آخر. فطبيعة الاستعارة تسمح بتجاوز المعاني المعجمية الاتفاقية، ونقل مظاهرها

إلى ميادين تطبيقية...

وأما (الكناية) فهي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، ولها معنيان: حرفي، وغير مباشر. ففي (طويل النجاد) كناية عن شجاعة الرجل، وفي (نؤوم الضحى) كناية عن المرأة المخدومة. وأما (المجاز المرسل) فهو خرق للعادة التعبيرية، كما في (رعينا الغيث) فالغيث لا يُرعى، وإنما النبات الذي تسبّب الغيث في إنباته، و (أعصر خمراً) والمقصود أعصر عنباً...

ثم ينتقل الباحث إلى تعريف المدرسة (الألسنية التداولية) التي تناولت مظاهر لغوية عديدة بوجهات نظر متنوعة، من أهمها: تيار موريس، وتيار أكسفورد، وتيار التوليديين، وتيار السرديين.. (فتيار موريس) يقصد باللغة علم علاقات الأدلة بمتداوليها. وقد صنّف علاقات اللغة في معيّنات (هي الضمائر، وأسماء الإشارة، وأل التعريف)، وفي الزمان النحوي (الماضي والمضارع والأمر)، وفي المكان (ظروف المكان)، وفي الألفاظ العاطفية والقيمية (سواء كانت صفات أم أسماء أم أفعالاً...).

وأما (تيار أكسفورد) لدى أوستن، وسورل Searle، وكرايس... فقد اهتم بدراسة الأفعال الكلامية، وهو يعتمد فرضية مؤداها أن الكلام يُقصد به تبادل المعلومات، مع القيام بفعل محكوم بقواعد مضبوطة في نفس الوقت. وهذا الفعل يهدف إلى تحويل وضع المتلقي وتغيير نظام معتقداته ومواقفه السلوكية. ولكن هذا التيار اهتم بتحليل اللغة العادية، لا الأدبية التي يراها مشوّشة وغير عادية، باستثناء سورل الذي تناول اللغة الشعرية في كتبه: (الأفعال الكلامية) ١٩٨٢، و (التعبير والمعنى) ١٩٨٣، و (المقصدية) ١٩٧٢ حيث ميّز بين اللغة العادية واللغة الأدبية في الرواية والمسرح...

وأما (تيار التوليديين) فقد اهتم بالتفاعل بين النص والسياق. ويمثّله أوهمان في كتابه (الأدب كفعل)، وفان ديك Van Djck في بحثه (السياق التداولي). و (النص) في هذا التيار هو سلسلة من الأفعال الكلامية، يُلقي كل منها ضوءاً على الآخر...

وأما (تيار السرديين) فيتجلّى لدى ياكوبسون، وغريماس، وجيرار جينيت... فغريماس يعتبر السردية مبدأ منظماً لكل خطاب، وهي تتكوّن من بنيات هي المكونات الأساسية على المستوى العميق للعملية السيميائية. وتتمثل الصيغ الأساسية لديه في: المعينات (كظروف الزمان والمكان، والضمائر، وأسماء

الإشارة...) والموجهات (جهة الضرورة والإمكان، وجهة المعرفة، وجهة الفعل، وجهة الكينونة والظهور) والثنائية التي اعتبرتها البنيوية من خصائص الفكر الإنساني، واتخذتها كتقابلات أبستيمولوجية مثل: اللغة/ والكلام، والدال/ والمدلول... ومن أهم الذين استفادوا من الثنائية في دراسة المعنى غريماس الذي صنّف التقابلات في عدة أنواع: محورية (زوج/ زوجة)، ومراتبية (كبير/ صغير)، ومتناقضة (متزوج/ أعزب)، ومتضادة (صعد/ نزل)، وتبادلية (اشترى/ باع)...

في (المقصدية) لا يفصّل الباحث كثيراً، لأنه يراها المعنى (العمودي)، بينما يرى أن كل ما مر هو معنى (أفقي)، وأنه صلب التحليل الألسني:

أفقي ←

أصوات+ معجم+ تركيب +تداول

المقصدية ↓

عمودي

وفي القسم الثاني من الكتاب تحدّث الباحث عن (استراتيجة التّناصّ)، فاستبعد عنه (الأدب المقارن)، و (المثاقفة)، و (دراسة المصادر)، و (السرقات الشعرية)، على الرغم من أنها تدخل كلها في باب (التّناصّ). ثم عرّف التناص الذي تعدّدت تعريفاته عند باحثين كثيرين من مثل جوليا كريستيفا، وآرّفي، ولورانت، وريفاتير... على أن (التّناصّ فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة). وعلى أن الأديب ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج له أو لغيره. ومن هنا يصبح من المبتذل القول إن الأديب يمتص آثاره السابقة أو آثار غيره. ولذلك فإن الدراسة العملية تقتضي تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما تقتضي الموازنة بينها لرصد سيرورتها. فالتناص .بإذن .بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان للإنسان، لا حياة من دونه. وكما يكون (التناص) في المضمون، فإنه يكون في الشكل أيضاً.

ومن الغريب أن الباحث يرفض إدخال المؤثرات، والمصادر، والسرقات الشعرية، في باب (التناص) في مطلع بحثه، ثم يعود فيدخلها بعد ذلك، معترفاً بأن أثراً أدبياً ما لا يتولد إلا من غيره، وأن إعادة نماذج أدبية معينة تتواتر وتتكرر لارتباطها بالسلف وبالسنن..

ثم يُتبع الباحث تنظيره بتطبيق عملي، فيدرس قصيدة ابن عبدون في رثاء الأندلس، التي مطلعها:

الـدهر يفجـعُ بعد العين بـالأثر فمـا البكـاءُ علـى الأشـباحِ والصـورِ؟!

وقـد بـدأ تحليلـه بتطبيـق مبـدأ (التشـاكل والتبـاين) فـي الشـعر؛ فبـدأ بتحليـل الأصوات، حيث أعاد منها ما هو لحيّز الحلق (أ، هـ، ع، ح) فـي البيت الأول، وأظهـر دلالتهـا علـى الحـزن والزجـر (اوّه، لتحـزن...)... فـإذا تجاوزنـا (علاقـة الصـوت بـالمعنى) إلـى (المعجـم) وجـدنا الشـاعر يسـتقي مـن مدوّنـة الفرض، وقـد تحكم فـي حضـور كلماتـه مبـدأ (التداعي) بالمقارنـة: (فـالعين) استدعت (الأثـر)، و (الأشباح) استدعت (الصـور). وقد قامـت الـذاكرة بـدور أساسـي فـي هـذا التجميـع لكلمات معروفة ذهنياً لدى المتلقي، ولذلك جاءت مصحوبة بـ (أل) التعريف.

وبمـا أن الرتبـة الطبيعيـة فـي اللغـة العربيـة هـي (الفعـل + الفاعـل + المفعـول بـه) و (المبتدأ + الخبر)، و (الموصوف+ الصفة)، فإذا وقع غير هذا الترتيب فإن هنـاك تشويشـاً فـي الرتبـة يحتـاج إلـى تعليـل. ولـهذا فإن تركيـب (الـدهر يفجـع) جـاء علـى غيـر الأصـل، لأن هـدف الشـاعر مـن تقديم الـدهر هـو أن يجعلـه موضـوعاً متحدثاً عنه، وما يتلوه تعليق عليه. كما أن الأصل في الاستفهام هو طلب العلم، ولكن الشاعر لا يقصد ذلك، وإنما يريد التوبيخ والتقريع. وهكذا فإن الجملة الخبرية (الدهر يفجـع) والجملـة الإنشـائية (فمـا البكـاء) قـد أحـدثتا تـوتراً تركيبيـاً فـي البيـت، يعكس صراعاً بين الشاعر/ والمتلقي، وبين الدهر/ والإنسان.

وهكـذا فـإن هنـاك خرقـاً علـى مسـتوى التركيـب فـي تشـويش الرتبـة، وفـي الاسـتفهام المجـازي الـذي يعنـي النهـي (لا تبـك)، وفـي الإسـناد المجـازي (الـدهر يفجـع). وأسـباب هـذا الحـزن تُلـتمس فـي الآليـات النفسـية والاجتماعيـة التـي تـتحكم بالشـاعر: فذاكرتـه وتجربتـه الثقافيـة، والتقاليـد الفنيـة، ونـوع المتلقـي، حـدّت مـن حريته، وجعلته يتحرك ضمن معالم معروفة...

ويتابع الباحث تحليل الأبيات بيتاً بيتاً، بنفس الطريقة، عبر ثلاث بنيات هي: (بنية التوتر) في المطلع وهي ذاتية غنائية، و (بنية الرجاء) في الوسط وهي ملحمية، و (بنية الاستسلام) في النهاية وهي مأساوية.

ومن الواضـح أن السـمة الغالبة علـى "منـهج" مفتـاح هـي "التوفيقيـة" بـين ثلاثـة منـاهج علـى الأقل، وأنـه غالبـاً مـا يخـرج علـى مقولاتهـا ليعود إلـى التراث البلاغـي العربي، فيشبعه وخزاً واستنباطاً، ثم يميل إلى التقعيد المنطقي والفلسفي.

*

٦- عبد الملك مرتاض وبنية الخطاب الشعري

عبد الملك مرتاض ناقد حداثي من الجزائر، تخرّج في كلية آداب، جامعة الرباط عام ١٩٦٣، ونال دكتوراه السلك الثالث من كلية آداب جامعة الجزائر عام ١٩٧٠، ودكتوراه الدولة من السوربون الثالثة في باريس عام ١٩٨٣. وهو أستاذ الأدب والنقد في جامعة وهران بالجزائر منذ عام ١٩٧٠.

ظهر في ميدان النقد في منتصف الثمانينات، ثم استمر مخلصاً له، فوضع فيه عدة كتب هي: (بنية الخطاب الشعري) عام ١٩٨٦، و (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي لحكاية حمّال بغداد) عام ١٩٩٣، و (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة) عام ١٩٩٤، و (تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية) عام ١٩٩٥، و(مقامات السيوطي: تحليل سيميائي) عام ١٩٩٦، و (في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد) عام ١٩٩٨.

والواقع أن مرتاض يغري القارئ بعناوين كتبه، فإذا ما قرأها القارئ الحداثي خاب أمله، لأنه لا يجد فيها ما كان يؤمله من نقد حداثي منهجي. إضافة إلى أن معظم كتبه يحمل عناوين فرعية تجمع بين منهجين نقديين، هما على الأغلب: السيميائي، والتشريحي (أو التفكيكي)، لكن مضمونه يخالف عنوانه تماماً، فهو بعيد حتى عن التوفيق (أو التلفيق) بين منهجين أو أكثر.

في كتابه (بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية) عام ١٩٨٦، كنا نتوقع أن يطلعنا الباحث على نظرية المنهج التشريحي الذي عنون به كتابه، لكنه ما زاد على أن عالج قصيدة الشاعر اليماني عبد العزيز المقالح عبر مناقشته للعناصر التالية: خصائص البنية، الصورة الفنية، الحيز الشعري، الزمن الأدبي، الصوت والإيقاع، المعجم الفني، وكلها عناصر فنية في النقد التقليدي، لا الحداثي.

*

٧- يُمنى العيد في القول الشعري

يُمنى العيد ناقدة معاصرة من لبنان، ظهرت في ميدان النقد في منتصف السبعينات. بدأت النقد حسب المنهج الاجتماعي، وعندما ظهرت البنيوية رغبت في تطعيم منهجها الاجتماعي بالمنهج البنيوي، لكن هذا (التطعيم) لم يثمر منهجاً بنيوياً تكوينياً، بل انفصالاً حاداً بين المنهجين، وبين النظرية والتطبيق. وكمثال على ذلك

فإنها في كتابها (في القول الشعري) ١٩٨٧ الذي جعلته في قسمين: قسم أول تعاطت فيه التنظير، وقسم ثان عملت فيه الممارسة النقدية التي جاءت عبارة عن انطباعات شخصية، سريعة، حول قصيدة أو ديوان شعري، تناسب نشرها في صحيفة يومية، حيث نهجت التعريف بالقصيدة بشكل سريع ومختصر.

ولم تنس (تطعيم) نظراتها الذاتية بمفاهيم سوسيرية، وبانطباعات بلاغية عن الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل، ومما يدخل في باب المجاز.

*

٨- حسن البنّا والكلمات والأشياء

حسن البنّا عز الدين ناقد حداثي من مصر، تخرّج من جامعة عين شمس عام ١٩٧٤، ونال درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها عام ١٩٨٦. وهو عضو هيئة التدريس في كلية الآداب بجامعة الزقازيق. ظهر في ميدان النقد في نهاية الثمانينات بكتابه (الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي) ١٩٨٩ الذي هو في الأصل رسالة الدكتوراه التي دافع عنها، تحت إشراف عز الدين إسماعيل.

والباحث، مثل غيره من النقاد والباحثين العرب، أخذ بعض المقولات البنيوية، وأهمل البعض الآخر، وسمّى (تقصيره) هذا "تطويراً"! فقال إنه "أخذ على عاتقه تطوير بعض مبادئ هذا النقد حتى يمكن الإفادة منه على أفضل وجه ممكن"! (ص١١). كما أضاف إلى (توفيقيته) هذه بعض المقولات الشكلية المستمدة من رينيه ويليك في كتابه (نظرية الأدب). كما أورد أسماء بعض رواد المدرسة التفكيكية في النقد الأدبي أمثال: (جاك ديريدا) مؤسس المنهج التفكيكي، و (جوناثان كلر) J. Culler الذي كان .كديريدا .بنيوياً ثم تحول تفكيكياً. كما عاد إلى المدارس التي سبقت البنيوية، وكانت أصلاً لها، من مثل: مدرسة (النقد الجديد) و (الشكلية الروسية)، فأنتجت هذه التوفيقية خلطة نقدية عجيبة، لا تحمل سمة البنيوية، ولا الشكلية، ولا غيرهما. وإنما تحمل سمة صاحبها.

وقد استعرض الباحث (النظرة الشفاهية) لباري ولورد، كما عرض محاولات القدماء والمحدثين في وصف القصيدة الجاهلية، فرأى أن "صورة القصيدة الجاهلية في نقد القدماء كانت غامضة"! (ص٤٤)، وأن المحاولات النقدية الحديثة شُغلت بمسألتين: قضية الوحدة، والوصف الأسطوري للقصيدة الجاهلية. ففي قضية (الوحدة) لاحظ المحدثون افتقادها في القصيدة الجاهلية، ففسّر بعضهم ذلك بأنه

نابع من مجرد شعورهم بالارتباط الباطن بين أجزاء القصيدة. ورأى غيرهم غير ذلك، وهي مسألة تحتمل النقاش. أما قضية (الوصف الأسطوري) للقصيدة الجاهلية فقد عاد فيها الباحث إلى جهود المستشرقين والباحثين، فعرض كيف ربط ياروسلاف استيتكيفيتش بين القصيدة الجاهلية ببعدها الشعائري ومرحلة الانتقال التاريخية التي كان يمرّ بها المجتمع العربي آنذاك، كما عرض تصور (سوزان استيتكيفيتش) لعلاقة القصيدة الجاهلية بالشعائر، والذي يعتمد على طقس العبور بمراحله الثلاث، حيث طبّقت هذا التصوّر في دراستين عن لبيد وامرئ القيس (سوزان استيتكيفيتش . القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية . مجلة (مجمع اللغة العربية) . دمشق مجلد ٦٠ ج١).

وكانت (ماري كاترين باتسون) M. C. Bateson من أوائل الذين استخدموا التحليل البنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، وذلك في رسالتها (الاطّراد البنيوي في الشعر: دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية) حيث حلّلت معلّقات كل من امرئ القيس، ولبيد، وزهير، وطرفة، وعنترة. وقد اهتمت بالمقطع، دون النظر إلى القصيدة بوصفها (كلاً)، وحصرت مجال التحليل اللغوي (الصوتي، والصرفي، والنحوي) بالمقطع وحده، وانتهت إلى أن المقطع يُعدّ قصيدة داخل القصيدة، أي أنه مرتبط بعلاقات داخلية أكثر من ارتباطه بعلاقات خارجية، كما انتهت إلى أن المقطع ذو حدود مشتركة مع (استغراق) الشاعر في موضوع ما.

وهذه هي جهود المستشرقين في (المنهج الأسطوري) لدراسة الشعر الجاهلي، ثم عرض الباحث جهود النقاد العرب في هذا المنهج، وعلى الخصوص كمال أبو ديب في كتابه (الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي لتحليل الشعر الجاهلي) ١٩٨٦ حيث ركّز فيه على البنيات الموضوعية، ولمس جوانب تركيبية، وصوتية، وإيقاعية، معتمداً الثنائيات الضدية، وغير الضدية، ومستفيداً من منهج (بروب) في تحليل الحكاية الخرافية.

ثم انتقل الباحث إلى دراسة (الأنماط البنائية لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي) فاستنتج نمطين هما: نمط القصيدة الثنائية التي تشمل (وحدتين) مكونتين من المقدمة الطللية + وحدة الناقة أو الفخر أو المديح. ونمط القصيدة الثلاثية التي تشمل ثلاث (وحدات) هي: المقدمة الطللية + وحدة الناقة + وحدة الفخر أو المديح. والواقع أن هذه (الوحدات) التي "اكتشفها" ليست سوى (الموضوعات) التي عالجتها القصيدة الجاهلية.

ثم تناول الباحث موضوع (النسيب) في المقدمة الطللية لدى النقاد القدماء

(ابن سلاّم، وابن قتيبة، وقُدامة، وابن رشيق، وحازم القرطاجني) والمحدثين (عز الدين إسماعيل الذي رأى أن تفسير ابن قتيبة لم يكن كافياً (عز الدين إسماعيل . النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي . مجلة (الشعر) . فبراير ١٩٦٤ ص٦).

وأخيراً ينتهي الباحث إلى (تحليل بنائي للمقدمة الطللية) فيتناول مسألتين: (الحوار) الطللي، و (الصور). فالحوار يمثل . عنده . ظاهرة جوهرية في قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، وصيغة السؤال تتصدّر مئة وسبعاً وعشرين قصيدة ومطلعاً طللياً، في حين تتصدّر الصيغة الخبرية أربعاً وثمانين قصيدة ومطلعاً طللياً. ولكن (السؤال) هنا لا يُقابل (الجواب) بالمعنى الدارج، فالشاعر لا يسأل أحداً معيّناً، ولا يطلب جواباً.

وأما (الصور) والتشبيهات فأكثرها شيوعاً هي تشبيه الطلل الدارج بالكتابة، وبالوشم، وبالثياب البالية، والملاحظ أن هذه التشبيهات جميعها تنتمي إلى (الحضارة)/ مقابل المشبّه به (الطلل) الدارس الذي ينتمي إلى (الطبيعة). وهذه الجدلية التي ينسجها الشاعر تجد تفسيرها في قانون (القلب المتناسق) الذي أشارت إليه (سوزان استيتكيفيتش) في دراستها للقصيدة العربية بما هي بنية نموذجية، بوصفه تعبيراً رمزياً عن وجود الشاعر والقصيدة والطلل جميعاً في حالة (عبور) بشكل كلي. و (العبور) مأخوذ من الإغريق القدماء الذين كانوا يعبّرون عن الانتقال من الطفولة إلى البلوغ في الشعائر والأساطير. والشاعر إذ يعاني الشيب في المقدمة، يجعله أشبه بالطفل، فيحاول أن يقاوم هذا الشعور بتذكر أيام الشباب. وكل مرحلة من هذه المراحل الثلاث (الطفولة، الشباب، الشيخوخة) تنطوي على ما هو محبوب وما هو مكروه: ففي الطفولة براءة/ وضعف، وفي الشباب قوة/ ونزق، وفي الشيخوخة حكمة/ وضعف. ولعله من المحال أن يجمع المرء بين أجمل ما في هذه المراحل الثلاث: البراءة، والقوة، والحكمة.

ولكن الباحث لم يحلل قصيدة أو مطلعاً طللياً تحليلاً بنيوياً، ولم يصل إلى نتائج تحليل وصفي بنيوي. واكتفى بعرض آراء المستشرقين والنقاد المعاصرين في الشعر الجاهلي وقضاياه، فناقش بعضها، دون أن يشير إلى المنهج البنيوي الذي زعم أنه يتبنّاه. ولعله كان يدرك هذا فلم يذكر المنهج في الطبعة الأولى لكتابه عام ١٩٨٨، حيث عنونه بـ (الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة العربية). ولكن عندما شاعت (البنيوية) واهتمّ الدارسون العرب بها، أراد أن يضعها (طعماً) للقارئ في عنوان كتابه في طبعته الثانية عام ١٩٨٩، فجعل

العنوان الفرعي لكتابه (التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي)، مستبعداً وصف (العربية) لشموله، في حين كان موضوعه مقتصراً على الشعر الجاهلي، إضافة إلى مغالطته في مصطلح (قصيدة الأطلال) إذ ليس هناك من قصيدة مستقلة للأطلال في الشعر الجاهلي، وإنما معظم القصائد الجاهلية تبدأ بـ (مقدمة) طللية، ولو أنه استبدلها بـ (المقدمة الطللية) لكان أقرب إلى الدقة والموضوعية.

ب ـ في تحليل الخطاب السردي

عندما ظهر الاهتمام بالرواية عندنا في منتصف القرن العشرين، استقبل نقادنا (العناصر الفنية) للرواية على أنها أحدث ما وصل إليه الفن الروائي الغربي، بعد أن كانت الرواية متعالقة مع التاريخ، أو متشبثة بأهداب الكلاسية، أو مطبوعة بصبغة الميوعة العاطفية الرومانسية. وتتجلّى هذه (العناصر الفنية) في: الحدث، والحبكة، والحوار، والوصف، والعقدة، والحلّ، والشخصيات، والأسلوب...الخ بعد أن أشاعها النقاد الغربيون أمثال: إدوين موير في كتابه (بناء الرواية)، وبيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الرواية) وغيرهما. واستقبلها نقاد نهضتنا بدءاً بمحمد يوسف نجم، ومروراً بأحمد الشايب، وأحمد أمين، وانتهاءً بعباس محمود العقاد، ومحمد غنيمي هلال، ومحمد مندور...

لكن الحركة الثانية في الحداثة الروائية جاءت مع فرسان (الرواية الجديدة) (أو اللارواية أو ضد الرواية): آلان روب غرييه، وميشيل بوتور، وناتالي ساروت الذين دمروا (العناصر الفنية) المتعارف عليها، حين كتبوا روايات دون شخصيات، ودون أحداث، ودون تسمية الشخصيات... وأحلّوا (الأشياء) محل الأشخاص.

ثم جاءت الحركة الثالثة في الحداثة الروائية مع البنيوية التي نبذت (جماليات) الرواية، أو (تقنياتها الفنية)، واستعاضت عنها (بالمكوّنات السردية) التي تتمثل في (الوظائف، والفواعل، ووجهة النظر (أو التبئير)، وبنية الزمان، وفضاء المكان...الخ).

وقد استقبل نقدنا المعاصر في الربع الأخير من القرن العشرين هذه التقنيات الحداثية في النقد الروائي، فتمثّلها، ودرس على غرارها، حتى لقد عدّ الناقد الذي لا يأخذ بها متخلفاً.

وقد قمنا بمسح شامل للنقد الروائي العربي المعاصر في الربع الأخير من القرن

العشرين، فوجدناه لا يخرج في منهجيته الحداثية عن منهجين هما: النقد البنيوي الشكلي، والنقد البنيوي التكويني. فصنّفنا هذه "النقود" حسب هذين المنهجين. وكان اهتمامنا منصباً على منهجية كل ناقد أو دارس، وعلى مدى تمثّله للنقد الحداثي بعامة، وللمنهج البنيوي بفرعيه بخاصة. وهل فهم هؤلاء النقاد هذه المناهج النقدية الحداثية كما هي في بلدانها الأم؟ أم أنهم "اجتهدوا" من أجل أن يتفوقوا على أساتذتهم الغربيين؟ وهل هذا "الاجتهاد" خصوصية؟ أم هو عجز وقصور عن متابعة مستجدات هذه المناهج التي تُبنى في بلدانها يوماً بعد يوم؟

وقد وقفنا أمام اختيار منهجنا في هذا الكتاب الذي يعالج هذه المنهجيات، فانتهينا إلى أحد أمرين: إما أن نصنّف كتابنا هذا على أساس مكوّنات السرد الروائي؛ من صيغة، ومنظور، وفضاء، وشخصية... الخ فنضع تحت كل مكوّن من هذه المكونات الروائية كل ما قاله النقاد الغربيون والعرب، أو أن ندرس كل ناقد على حدة، فنعرض أعماله في نقد السرد، ونناقشها ضمن العرض. وقد اخترنا الطريقة الثانية باعتبارها الأكثر جدوى، لأن القارئ يستطيع أن يخرج منها بخلاصة لمنهج الناقد وممارسته النقد الروائي.

وقد درسنا طلائع التحديث النقدي في الحقل السردي مع موريس أبو ناضر الذي وضع كتابه (الألسنية والنقد الأدبي) الذي حاول فيه أن يجمع بين اتجاهات البنيوية الشكلية كلها في السرد، وأن يجمع بين النظرية والتطبيق، من أكثر من منظّر غربي، فأخذ عن بارت، وغريماس، وبروب، وشتراوس، وغيرهم... فكان رائداً في هذا المنهج. وتتبعنا التسلسل التاريخي في ترتيب العرض، فبدأنا بموريس أبو ناضر الذي أصدر كتابه عام ١٩٧٩. يليه يوسف نور عوض في كتابه (الطيب صالح في منظور النقد البنيوي) الذي أصدره عام ١٩٨٣، تليه سيزا قاسم التي أصدرت كتابها (بناء الرواية) عام ١٩٨٤، فسعيد يقطين الذي أصدر كتابه النقدي الأول (القراءة والتجربة) عام ١٩٨٥. وقد أغنى هذا الناقد المكتبة النقدية العربية بخمسة كتب في السرد الروائي. فحسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) الذي أصدره عام ١٩٩٠ فكان خلاصة الدراسات الغربية والعربية التي سبقته، مطبقة على الرواية المغربية. يليه عبد الله إبراهيم الذي أصدر كتابه (السردية العربية) عام ١٩٩٢ فعبد الرحيم الكردي الذي صدر كتابه (السرد في الرواية المعاصرة) عام ١٩٩٢. وخشية الإطالة فقد اكتفينا بعرض ونقد جهود أربعة منهم، كنماذج لنقد الخطاب السردي الشكلي.

*

١ ـ موريس أبو ناضر والألسنية والنقد الأدبي

أبـو ناضـر ناقد حداثي من لبنان. دكتوراه في الألسنية والأدب من جامعة السوربون. أستاذ في السوربون (٧٢-١٩٧٤) وفي الجامعة اللبنانية. وضع كتابه (الألسنية والنقد الأدبي) عام ١٩٧٩، وهو أول محاولة بنيوية ظهرت في إطار النقد العربي البنيوي التطبيقي في السرد ضمن كتاب خاص.

في مقدمته التنظيرية انطلق الباحث من أن (الدراسة الخارجية) في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية على ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي تقع في "شرك" الشرح التعليلي، أو في شرح الأصول التي انبثق عنها هذا الأدب. وتقف حائرة أمام وصف الأثر الأدبي وتحليل بنياته وتقييم مدلولاته. وإن دارسي النصوص الذين يستخدمون المناهج الخارجية في دراسة الأدب يسعون إلى تأسيس نوع من العلاقات السببية والحتمية بين الأثر الأدبي وكاتبه، وبيئته، وأسلافه. ومن ثم فهم يستنتجون أن تحليل النصوص يجب أن يرتكز على سيرة الكاتب ونفسيته، أو يحلّلون النصوص الأدبية على ضوء العوامل المحددة للإبداع الفني كالاجتماع والاقتصاد والسياسة...

ثم جاءت ردّات الفعل على هذه المناهج الخارجية، بعد أن أصبحت مستهلكة، وتجلّت في التحريض على (دراسة الأدب من الداخل) والتركيز على الآثار الأدبية ذاتها، لا على مصادرها أو مراجعها. فبدأ الاتجاه الألسني في تحليل النصوص مع الشكليين الروس الذين رفضوا اعتبار الأدب نقلاً لحياة الأدباء أو تصويراً للبيئات والعصور، أو صدى للنظريات الفلسفية والدينية، ودعوا إلى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي (أدبياً)، والبحث عن البنى الأسلوبية والحكائية والإيقاعية في الأثر الأدبي.

وإذا كانت دراسة **(الأدب من الخارج)** تركّز على دراسة الظروف المكيّفة للأثر الأدبي، فإن دراسة (الأدب من الداخل) تركّز على وصف البنى الخاصة بالأدب. وتُعنى الألسنيةِ بوصف اللغة وتفسير مستوياتها (الصوتية، والتركيبية، والدلالية). وهذا ما أعطى النقد استقلالاً ذاتياً حين عزله عن الاتكال على العلوم المساعدة النفسية والاجتماعية والإيديولوجيا، ذلك أن الأدب قوامه اللغة، والألسنية هي الدراسة العلمية للغة ولتمظهرها الحسي من خلال الكلام.

وبما أن سوسير ميّز بين (اللغة) و (الكلام) ورأى أن اللغة هي مجموعة القواعد. أما الكلام فهو التجسيد الفردي لهذه القواعد على صعيدي النطق والكتابة،

فإن الألسنيين في تحليلهم للنصوص انطلقوا من اعتبار الكلام الأدبي مجموعة منظمة من الجمل لها وحداتها المميّزة، وقواعدها، ودلالاتها. وهم يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة، فالجملة قابلة للوصف على مستويات عدة (صوتية، وتركيبية، ودلالية). وهذه المستويات يتداخل بعضها في بعض، وتترابط، وتكشف عن وظيفة كل مستوى ودلالته، منفرداً، ومجتمعاً مع غيره من المستويات.

ونظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى السرد، ومستوى المعنى. وهذه المستويات ترتبط ببعضها بعضاً حسب نسق متكامل.

١ـ الوظائف:

ثم ينتقل الباحث إلى مستوى (الوظائف) فيحلل على ضوئه (ألف ليلة وليلة)، واضعاً في ذهنه أن جميع الدراسات السابقة التي كُتبت حول (ألف ليلة وليلة) بنيت على أساس نظرة تاريخية تكمن في إرجاع قصصها إلى واقعها التاريخي الذي تتمحور حوله علاقة الأثر الأدبي بنفسية كاتبه ومجتمعه وتاريخه. لكن الباحث لم يرفض تاريخية النص، كما لم يقبل تحديد ماهيته، وإنما اختار موقفاً وسطاً، لا يتخلّى عن علاقة النص بعالمه وتاريخه، ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التي حدّدت بيئته وذاته الظاهرة والباطنة، فسعى إلى استيحاء هذا التاريخ كلما دعت الحاجة، ثم تسخيره بشكل يتماشى مع جعل القراءة الداخلية للنص نقطة ارتكاز تتمحور حولها (خارجيات) النص، من علم نفس، واجتماع، وأفكار... فأخذ بالبنية الداخلية دون اعتبار الوساطات الخارجية، وسعى إلى الكشف عن الرابط بين كل عنصر من النص ببقية العناصر، من أجل بيان النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة، ومن ثم إعطاء هذا النظام شيئاً من العقلانية تكون بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير المنقرضة بانقراض البحث عن مسبّبات الأشياء وعللها. ولهذا فهو ينظر إلى النص كمدوّنة قائمة بذاتها، مكتفية بموادها، أو ككيان ملموس قابل للتجزئ إلى نوعين من العناصر: العناصر العامة التي يسميها توماشفسكي (الحوافر المترابطة)، ويسميها رولان بارت (الوظائف الأساسية)، والعناصر الثانوية (أو الإرشادية).

وقد توقف الباحث عند العناصر الأساسية فحسب، وهي الأعمال والوظائف

أو الأحداث التي تحدد مسيرة القصة. ثم رتّب هذه الوظائف في (مقاطع) تضم مجموعة من الوظائف تكوّن كلاً متماسكاً في وحدته المعنوية. وتحديد هاتين الوظيفتين يساعد على تفكيك نصوص القصص، وعلى تكثيف مضمونها بشكل سلسلة من الجمل القصيرة تمثّل كل واحدة منها (وظيفة).

إن قراءة المدوّنة كنظام تعني أن كل شيء في هذا النظام مترابط، فالعنصر لا وجود له إلا من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من العناصر، لذلك فإن استخراج القوانين التي تتحكم بالعلاقات التي تقيمها هذه العناصر بعضها مع بعض يعني استخراج البنيات التي يتكوّن منها (النظام) الذي هو كيان قابل للقراءة على عدة مستويات (صوتية، وصرفية، ودلالية). وهذه المستويات تقيم نوعاً من العلاقات التراتبية، إذ أن كل وحدة تنتمي إلى مستوى ألسني معيّن، وتأخذ معناها من خلال اندماجها في مستوى ألسني أعلى.

وبما أن مسألة (الشكل والمضمون) هي قضية محلولة في النقد البنيوي، فإن الباحث قد تفاداها، وعوّضها بمصطلحات بنيوية اقتبسها من جماعة Mu التي اقتبستها بدورها من هلمسليف Hjelmslev الذي ميّز بين (شكل) التعبير و (مادته) من جهة، و (شكل) المضمون و (مادته) من جهة ثانية. كما استمد من رولان بارت البنيات والعلاقات والوظائف (وهي الأعمال والأحداث والجمل).

وبما أن (المدوّنة) هي مجموعة من النصوص المختارة والمعدّة للوصف، والتي تظهر . عند القراءة . كمقطع كلامي محدد، من حيث الطول، ولكنه غير محدّد من حيث المعاني التي يحتويها، فإن الباحث أسقط قراءة المستويات المتعددة للمدوّنة، ووقف أمام مستوى واحد قرأه على ضوء مقياس واحد هو (الوظيفة).

و (الوظيفة) ثابتة دائماً، على الرغم من تعدّد هويات الأشخاص الذين يقومون بها. فالأشخاص تتغير ولكن الأعمال تعبّر عن (وظيفة) واحدة. ولتحديد (الوظيفة) فإن كل شكل سردي هو مجموعة منظمة من الجمل، ذات طبيعة وظيفية. وهذه الجمل تتجسّد على مستوى القصة بأشكال مختلفة: كالحوار، والمناجاة، والأوصاف، والأعمال... لذا فإن كل قراءة تتناول القصة لا بد لها من أن تحدّد الفئات التي تتكون منها وحدات القصة أولاً، ثم تسعى إلى تحديد الثابت من هذه الوحدات والمتغيّر منها. كما هي محاولة بروب التي أدّت إلى التمييز بين الوحدات الثابتة والمتغيّرة، وكما هي محاولة رولان بارت الذي قدّم اقتراحاً حول تصنيف وحدات القصة يُقابل فيه بين فئتين من الوحدات: الأولى توزيعية

(وسمّاها الوظائف الأساسية، وهي تطابق المفهوم ذاته عند بروب) والثانية تكميلية (وسمّاها الوظائف الثانوية أو الإرشادية). فالوظائف الأساسية عند بارت تعبّر عن الأعمال أما الوظائف الثانوية فتعبّر عن الأوصاف. والتمييز بين النوعين يسهّل عملية القراءة. والوظائف الأساسية أو الثابتة تشكل المفاصل الأساسية في القصة. أما الوظائف الثانوية فهي الوظائف التي تملأ الحيّز السردي بين وظيفتين أساسيتين، كأن تصف أعمار الأشخاص، أو طباعهم، أو الأماكن. فعندما يضع البطل سيجارته على منفضة (الكريستال) فإن نوع المنفضة يعبّر عن مستوى الحياة الغنية التي يعيشها.

ولدى (إحصاء الوظائف) تبين للباحث أن في (ألف ليلة وليلة) إحدى وثلاثين وظيفة، وهي الوظائف التي حدّدها بروب في (مورفولوجيا الحكاية).

٢ـ الأشخاص/ العوامل:

وفيها اعتمد على (عوامل) غريماس في كتابه (السيمياء البنيوية) ١٩٦٦، الذي حدّد فيه الأشخاص لا ككائنات نفسية، وإنما كمشاركين. ذلك أن الشخص، من وجهة النظر الألسنية، لا يُحدّد بميوله النفسية وخصاله الخلقية، وإنما بموقفه داخل القصة، أو بعمله أو دوره فيها، وبهذا فإنه يتمّ النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية.

وتحديد الشخص بالفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي . نحوي، إذ ليس هناك . من وجهة نظر نحوية . من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل. والفاعل النحوي هو مَنْ قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل الفني على مستوى القصة. وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة، ذلك أن القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص/ العوامل يصل عددها . عند غريماس . إلى ستة، هي:

* العامل الذات/ العامل الموضوع.
* العامل المرسِل/ العامل المرسَل إليه.
* العامل المساعد/ العامل المعاكس.

وقد أثبت هذا المفهوم قابليته للتطبيق في كل مجالات الحياة. وهو يشكل البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوّعت هذه البنية وتعدّدت من مجتمع إلى آخر.

٣ـ السرد القصصي:

وفيه حاول الباحث تطبيق منهجية (أشكال التعبير)، من خلال فهم عملية السرد القصصي، ودراسة البناء الداخلي للرواية، وترتيب الأحداث تبعاً لمفهوم زمني معين، حدّده الباحث في ثلاثة أ نواع:

أـ النسق الزمني الهابط، الذي يطالعنا ليس من خلال زمن الكتابة الذي يروي نهاية زمن الحكاية فحسب، وإنما من خلال علامات طباعية وأخرى زمانية.

ب . النسق الزمني الصاعد، الذي تتابع الأحداث فيه كما تتابع الجمل على الورق، والذي يكثر في القصص الكلاسي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معيّن، ثم يأخذ بالحديث عنه؛ منذ نشأته، فصباه، فزواجه، فشيخوخته...

ج . النسق الزمني المتقطع، حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط. ثم لا يلبث أن ينقطع الزمن الآنف الذكر ليبدأ قصة جديدة.

٤. الرؤيا القصصية:

وفيها تركيز على (أنا الراوي) الذي هو الكاتب، و (أنا الراوي الحاضر) الذي هو (ياء المتكلم) في الرواية، و (أنا الراوي الغائب) الذي يروي بصيغة الغائب كلما توقف الراوي الثاني عن القص. وابتعاد الراوي الغائب عن أحداث القصة مع إمساكه لها من وراء يعني أنه ليس بطل القصة بل ناقلها أو حاملها. وهو يتدخل في النص الذي يرويه، ويعلّق على الحدث، ويقيّمه، ويصف الأشخاص خَلْقاً وخُلُقاً، والأماكن والأشياء من منطلق إيديولوجي محوره الحسن والسيئ، محاولاً إيصال هذا التقييم إلى قرائه، وطالباً منهم المشاركة في قبول هذه القيم.

٥. الوصف القصصي:

وإذا كان السرد يركّز على إبراز الأحداث والأعمال في بعديها الزمني والمأساوي، فإن (الوصف) لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوّناتها، والأشخاص وطباعها الخُلُقية، وبالتالي فإنه يوقف سريان الزمن ليطلق سريان الأشياء في

المكان.

وإذا كان السرد يطلق القصة في الزمان، فإن الوصف يوقفها في المكان، ويجعلها مجموعة من المشاهد. وفي السرد تكثر الأفعال التي تدل على الحركة. أما في الوصف فتكثر الأفعال التي تدل على الوصف. وفيه تكثر الأفعال التي تدل على الحالة، مكونة حقلاً دلالياً قوامه الصفات التي تدل على الأوضاع الفيزيولوجية والنفسية، والأشخاص النماذج، والمشاهد المقولبة.

وهكذا يبدو كتاب (الألسنية والنقد الأدبي) تطبيقاً سليماً للمقولات البنيوية المعروفة. فقد كانت مصادره بنيوية في معظمها حيث استمد من رولان بارت، وتودوروف، وليفي شتراوس، وجيرار جينيت، وغريماس، وسوسير، وأمبرتو إيكو... كما تعدّى البنيويين إلى الشكليين: ويليك، ووارين، وماشيري.. وإلى الشكليين الروس: بروب، وإلى ما يقاربهم: بنفنيست، وبويون، وهامون، وميشونيك... لكن ما يؤخذ على الباحث تحريفه لمصطلحات أخذها من جماعة (مو) Mu، كما يؤخذ عليه عدم ضبط مصطلحات بروب فالوظيفة ٧ (التواطؤ) أصبحت عنده (الخضوع)! والوظيفة ٩ (الوساطة) أصبحت عنده (التكليف)، والوظيفة ١٢ (وظيفة الواهب الأولى) أصبحت عنده (إخضاع البطل للتجربة)، وكذا الحال في الوظائف ٣ و١٠ و١٣ و١٥ و١٦ و١٧ و٢١ و٢٢ و٢٦ ففيها كلها تغيير أو تحريف. وعلى الرغم من ذلك فإن الكتاب يظل أول تجربة تطبيقية رائدة، وفق المنهج البنيوي، في نقدنا العربي المعاصر.

*

٢. سيزا قاسم وبناء الرواية

سيزا قاسم باحثة حداثية من مصر. أصدرت كتابها (بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) عام ١٩٨٤، وهو طبعة مزيدة ومنقحة لرسالتها الجامعية (الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر من عام ١٩٤٥ حتى ١٩٦٠) التي تقدمت بها عام ١٩٧٨ للحصول على درجة الدكتوراه من كلية آداب جامعة القاهرة.

في (بناء الرواية) أعلنت الباحثة عن اختيارها للمنهج البنيوي في التحليل السردي قائلة: (وإذا كنا قد اخترنا المنهج البنائي مدخلاً لبحثنا هذا فإننا لا نزعم أننا ننكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تُدرس من خلالها الأعمال الأدبية، ولا ننكر أيضاً حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن حي متطور . ص ١٥).

ولكي توفر الباحثة لبحثها العمق العلمي المطلوب فقد اختارت عملاً روائياً واحداً هو (ثلاثية) نجيب محفوظ، تلمست فيها كيفية استخدام الأساليب والتقنيات السردية، لأنها ((تعتبر من أفضل الأعمال الروائية التي كُتبت في أدبنا الحديث، وأكملها بناء)).

وعلى الرغم من كثرة مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء في الآداب الغربية، حيث سُمّيت بالروايات (الأنهار)، وروايات (الأجيال)، كما هي عند رومان رولان في روايته (كريستوف) (١٩٠٤-١٩١٢) في خمسة مجلدات، ومارسيل بروست في روايته (البحث عن الزمن المفقود) (١٩١٣-١٩٢٧) في اثني عشر مجلداً، وجول رومان في روايته Les homes de Bonne Volonte (١٩٣٢-١٩٤٧) في سبعة وعشرين مجلداً، وجورج ديهاميل في روايته (La chronique des pasquier) (١٩٣٣-١٩٤٤) في عشرة مجلدات. أقول على الرغم من انتشار مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء في الآداب الغربية، فإنها قليلة الكم في أدبنا المعاصر، لكون الرواية فناً ناشئاً لدينا. وقد التفت بعض أدبائنا المحدثين إلى هذه الظاهرة فكتبوا فيها كما فعل صدقي إسماعيل في ثلاثيته (العصاة)، ونبيل سليمان في رباعيته (مدارات الشرق)، وعبد الرحمن منيف في خماسيته (مدن الملح)، وعبد الكريم ناصيف في ثلاثيته (الطريق إلى الشمس)، ومحمد ديب في ثلاثيته (الجزائر)...

إن المحاولات الجادة في دراسة (الشكل الروائي) التي بدأت في مطلع القرن العشرين تحت تأثير مدرسة (الشكليين الروس)، ومدرسة (النقد الجديد) في أمريكا، قد أثمرت (المنهج البنيوي) الفرنسي بعد منتصف القرن العشرين، وأسهمت في تطوير الشكل الروائي لدى كتّاب الرواية: جيمس جويس، ومارسيل بروست، ورتشاردسون (في رواية تيار الوعي)، وميشيل بوتور، وآلان روب غرييه، وناتالي ساروت في (الرواية الجديدة أو الرواية الشيئية) وغيرهم.

وقد استعانت الباحثة بأعمال الناقد الفرنسي المعاصر جيرار جينيت G. Gennette في كتابه (أشكال ١/١٩٦٦)، و (أشكال ٢/١٩٦٩)، و(أشكال ٣/١٩٧٢) التي خرج فيها على الالتزام بالمنهج البنيوي، وقال بضرورة الأخذ من المناهج الأخرى كالتأويلية والتاريخية. كما اعتمدت بعض كتابات النقاد البنيويين الروس، وبخاصة بوريس أوسبنسكي في كتابه (نظرية الصياغة: بناء النص الفني ونوعيات الشكل الفني) ١٩٧٠.

وقد حاولت الباحثة أن تدرس الثلاثية: (دراسة موضوعية بعيدة عن الأفكار

المسبقة، لنحاول التعرف على نسيجها وأبعادها الفنية وملامحها المميزة، مستقرئين التقنيات المختلفة التي لجأ إليها محفوظ لصياغة عمله الضخم... ومع العناية التي حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربي الحديث ومؤرخيه إلا أنها لم تُدرس من ناحية تحليل بنيتها أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية. لذا حاولنا في هذا البحث أن نخطّ هيكلاً عاماً يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى . ص ٢٨).

وقد استخدمت الباحثة أدواتها النقدية البنيوية في تحليل العمل الروائي إلى عناصره الأولية وطبيعة العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر. ولم تعن بإطلاق الأحكام التقييمية، لأن بحثها دراسة وصفية للبنية. وقد جعلت الباحثة كتابها في ثلاثة فصول: بناء الزمان، وبناء المكان، والمنظور. ومهّدت لكل فصل بمقدمة نظرية أعقبتها بتطبيقات عملية من الثلاثية مقارنة بغيرها من الروايات الواقعية الغربية..

١ـ بناء الزمان الروائي:

تعلل الباحثة أسباب ابتدائها بعنصر الزمن، بأن الزمن محوري، وعليه تترتب عناصر التشويق والاستمرار، ولأنه يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، ولأنه يتخلل الرواية كلها، فهو الهيكل الذي تُشاد فوقه الرواية. من هنا تأتي أهميته كعنصر بنيوي يؤثر في العناصر الأخرى.

وهي ترى أن هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص، هي: أزمنة خارجية (خارج النص) هي زمن الكتابة، وزمن القراءة، وأزمنة داخلية (داخل النص) هي الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية. والزمن الداخلي (أو التخييلي) هو الذي شغل النقاد والأدباء منذ نظرية هنري جيمس في الرواية، واهتماماته بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية.

وقد كان الشكليون الروس هم أول مَنْ بدأ بوضع أسس دراسة الزمن وتحليله في الأدب، في العشرينات من القرن العشرين. غير أن هذه البدايات وئدت لما لقيته مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد من قبل الحكم الشيوعي باعتبارها خروجاً على الفكر الماركسي الذي حلّ جميع المنظمات الأدبية، وجمعها تحت لواء منظمة واحدة خاضعة لتوجيه الحزب، فصمت الشكليون.

وعندما بدأ "ذوبان الثلوج" في منتصف الخمسينيات، في الاتحاد السوفييتي، مع الهجوم على ستالين، عادت المدرسة الشكلية إلى الازدهار، فترجم تودوروف

أعمالها إلى الفرنسية، في الستينات، وكانت أحد أهم مصادر النقد البنيوي الفرنسي الذي زاد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص على أنه أحد العناصر البنيوية في الرواية. ثم ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها دراسة جيرار جينيت حول الزمن في رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست. وقد اعتمدت الباحثة تطبيق بعض نظريات جينيت، فرأت أن الراوي يروي أحداثاً انقضت، ولكن هذا الماضي يمثل الحاضر الروائي. ومع تطور الرواية الحديثة ازدادت أهمية الحاضر، فلجأ بعض الروائيين الجدد إلى استخدام الفعل المضارع. ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية، أكثر من حياتها الخارجية، فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص.

١. في (الافتتاحية) رأت الباحثة أن الافتتاحية تقدم بعض الثيمات التي ستتطور فيما بعد، وأن لها وظيفة أخرى هي إدخال القارئ في عالم الرواية التخييلي بإعطائه الخلفية العامة. وبما أن (الافتتاحية) تتكون من عنصرين هما: الماضي والمكان، فإن الواقعيين قد خصصوا صفحات طويلة في بدايات رواياتهم لوصف المكان وتقديم الماضي. فبدأوا في لحظة من لحظات حياة الشخصية، ثم عادوا إلى الوراء لسنوات طويلة، لإعطاء القارئ الخلفية اللازمة. وكذلك فعل نجيب محفوظ، فقد امتدت افتتاحية (بين القصرين) مائة وأربع صفحات، أو خمس الرواية تقريباً، بينما اقتصرت افتتاحية (قصر الشوق) على نصف هذا العدد من الصفحات (٥٤ صفحة)، في حين اكتفى بثماني عشرة صفحة لتقديم (السكّرية) حيث أصبحت الأمكنة والشخصيات معروفة، وماضي الجزء الثاني هو الجزء الأول، وماضي الجزء الثالث هو الجزء الثاني.

وبينما تمثل (الافتتاحية) في الرواية الواقعية جزءاً هاماً يترتب عليه مسار القص وتطوّره، فإن كتّاب رواية (تيار الوعي) قد استغنوا عنها، لأن الماضي في رواياتهم أصبح جزءاً من الحاضر، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية، ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب، ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني إلا في نهاية القراءة، حيث يُعاد ترتيبها في مخيلة القارئ.

وقد لاحظ جيرار جينيت أن بروست لا يكتفي بافتتاحية واحدة في (البحث عن الزمن الضائع) فعنده تؤدي الافتتاحية الأولى إلى ثانية، والثانية إلى ثالثة. ولا يبدأ البحث عن الزمن الضائع مساره الانسيابي إلا بعد الافتتاحية السادسة. وهذا

من قبيل توالد القص بعضه من بعض. وقد وُجدتْ هذه الظاهرات لدى فلوبير في روايته (مدام بوفاري)، ولدى نجيب محفوظ في (بين القصرين)، ولدى جلزورذي.

٢ـ في (الترتيب الزمني للأحداث) رأت الباحثة أن القاص البدائي إذا كان يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل زمنياً، وبنفس ترتيب وقوعها، فإن القاص المعاصر يواجه صعوبة تكوين اللغة من سلسلة من الوحدات (كلمات، وجمل، وفقرات). ويصطدم هذا الترتيب الخطي للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث أن هذا الخط يُقطع ويلتوي ويعود على نفسه.

إن دراسة الأبنية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكون شاملة، لأن التعرّجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي، ولأن النص يتذبذب في كل لحظة من الحاضر إلى الماضي فالمستقبل، وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن تتبع بعض الخطوط العريضة التي يمكن تتبعها لاستكشاف الأبنية الزمنية في الرواية. فهناك الخط المستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي والذي يمكن تسميته: مستوى القص الأول، وهو الذي يحدد المستويات الأخرى من خلال الاسترجاع (العودة إلى الوراء)، والاستباق (القفزة إلى الأمام).

(فالاسترجاع) هو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. وهو ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين.

وأما (الاستباق) فهو نادر الوقوع في القص التقليدي، ذلك أن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية. والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث يحكي الراوي قصة حياته، وهو يعلم ما وقع وما يقع ماضياً ومستقبلاً. أما نجيب محفوظ فلم يتناول المستقبل في صورة استباق أو تنبؤ لإخبار القارئ بما سيقع. والسبب في ذلك أنه روائي واقعي، والواقعية تحظّر التوقّعات.

٣ـ (في طبيعة الزمن الروائي) رأت الباحثة أن (الزمن في الأدب) هو (الزمن الإنساني)، وأن وعينا للزمن هو جزء من الخلفية الغامضة للخبرة. وتعريف الزمن هنا هو شخصي، وذاتي، ونفسي. وهناك زمن عام (موضوعي) يمكن تحديده بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة. إنه مفهوم الزمن

الفيزيائي المأخوذ عن الساعات. وهو مستقل عن خبرتنا الشخصية، ويتسم بصدق يتعدّى حدود الذات لكونه يطابق التركيب الموضوعي الموجود في الطبيعة. وإذا كان الزمن الأول نفسياً (أو داخلياً) فإن هذا الزمن طبيعي (أو خارجي) وله ارتباط بالزمن التاريخي والزمن الكوني، حيث يمثل التاريخ إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل ذاكرة البشرية. غير أن خبراتها مدوّنة في نص له استقلاليته عن عالم الرواية. ويستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد.

ويتجه (الزمن التاريخي) إلى الأمام فيمثل خطاً أفقياً تنطلق منه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد، ذلك أن الزمن يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية الموت الذي هو مآل الإنسان. وبهذا تصطبغ هذه النظرة الفلسفية بالتشاؤم. وترى الزمن عنصراً هداماً يقضي على قوى الإنسان، تقابلها نظرة إيجابية إلى مسار الزمن على أنه مسار تصاعدي يسير نحو التقدم والتطور. وقد غلبت النظرة المأساوية على روايات (الأجيال) التي كانت تصوّر حركة الاضمحلال وتمثل مأساوية المصير الإنساني ونهايته المحتومة: فأبطال زولا مثلاً في (أسرة ماكار) مسوقون عبر الزمن نحو نهاية تحدّدها الوراثة والبيئة واللحظة التاريخية. وكذلك أبطال دستويفسكي في (الإخوة كارامازوف)، وغيرهما ممن تظهر في رواياتهم وطأة القدر الذي يعمل عمله في هذه الأسر العريقة، ويدفعها إلى التفكك والتشتت. ويأتي هذا الهدم من داخلها، ويتجلّى في صورة فساد وانحراف يلمّ بالأجيال الناشئة، نتيجة لانحلال المجتمع الذي يعيشون فيه، ويشكّلهم على شاكلته.

وأما (الزمن الكوني) أو (الفلكي) فهو إيقاع الزمن في الطبيعة، ويتميز بالتكرار واللانهائية. وهذا المفهوم يسود الأساطير التي ترمز إلى تجدد الحياة وانبعاثها، فيرتبط الزواج مثلاً بالصيف (رمز الخصب)، بينما ترتبط الثورة بالربيع (رمز تجدد الحياة)، وتمثل حركة الشمس في السماء المواقيت في أسرة عبد الجواد، لا الساعة؛ (فالفجر) يرى أمينة وهي تستيقظ لإعداد الفطور، و (الصباح) يشهد حركة الأسرة في استقبال يوم جديد، و (المغيب) يجمعها حول المجمر في مجلس القهوة... وهذا البعد الزمني أقرب إلى المفهوم البدائي للزمن الذي يقوم على تقسيم السنة والنهار.

٤ـ في (الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطؤه) وفيه: أربع سرعات زمنية هي: التلخيص، والمشهد، والوقفة، والثغرة. (فالتلخيص) يقوم بدور هام يتجلّى في المرور السريع على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام

القارئ. وله . عند الواقعيين . وظائف عديدة، منها: تقديم عام للمشاهد، وتقديم شخصية جديدة، وعرض الشخصيات الثانوية، والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وتقديم الاسترجاع، (وعند غيرها: الخلاصة).

وأما (الوقفة) فهي قطع مجرى القص. (وعند غيرها: الاستراحة).

وأما (القفزة) الزمنية فتمثل المقاطع الزمنية في القص، والتي لا يعالجها الكاتب معالجة نصيّة. (وعند غيرها: القطع).

وأما (المشهد) فهو محور الأحداث الهامة. وهو يحظى بعناية المؤلف، ويقوم على العرض الدرامي وغير الدرامي، وفيه يتم التطابق بين زمن القول وزمن الحدث.

وهذه كلها مأخوذة عن جيرار جينيت في كتابه (أشكال ١٩٧٢/٣).

٢ـ بناء المكان الروائي

بما أن الرواية هي رحلة في الزمان والمكان، وبما أن زمن الرواية ليس زمن الساعة، فكذلك مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، إذ أن النص الروائي يخلق، عن طريق الكلمات، مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة. وإن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها: فلا يستوي (أهل اليمين) و (أهل اليسار). و (الفوق) في السلم الاجتماعي يختلف عن (التحت)، والأخلاق (العالية) تضاد الأخلاق (الواطئة)، والذهن (المفتوح) هو غير الذهن (المغلق)... الخ.

وقد استعمل الفرنسيون كلمة (فراغ) Espace بدلاً من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث.

و (المكان) يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، وأما (الزمن) فيتمثل في هذه الأحداث نفسها. وإذا كان (الزمان) يرتبط بالإدراك النفسي فإن (المكان) يرتبط بالإدراك الحسي. وإذا كان (الزمان) يرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم (المكان) هو الوصف.

وتقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج مقاطع (الوصف) التي تتميز بنوع من الاستقلال النصي، وتقف بمفردها لوحة ثابتة. و (الوصف) أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فهو تصوير (لغوي) موحٍ. يتجاوز الصور المرئية، ولكن كثيراً من الروائيين يرون أن عملية نقل عالم الواقع

إلى عالم الرواية هو (مكر وحيل)، وأن المطلوب ليس وصف الواقع، وإنما خلق واقع شبيه بهذا الواقع. وعلى هذا فإن (قاهرة) نجيب محفوظ هي غير (القاهرة) المعزّية.

وإذا كان النقاد التقليديون يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاته، وأن وظيفته زخرفية، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسية. فهذا يجرّد الوصف من وظيفته الفنية، وينكر التحامه بالعمل الأدبي، فإن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية، والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث.

وقد استخرجت الباحثة من (الثلاثية) ما يقرب من أربعين مقطعاً وصفياً يتناول وصف المكان: أقصرها سطران في: (السكرية ص١٢٩)، وأطولها ثلاثة وعشرون سطراً في: (بين القصرين ص١٩).

ويقوم (الوصف) على مَبْدَأَيْ: الاستقصاء، والانتقاء. ويراوح الأدباء بينهما. فبعضهم يلتزم بالأول: وبعضهم بالثاني. وقد حدثت الباحثة عن أهمية وصف المكان (طبيعته، ووظيفته، وعلاقات الوصف بالسرد، وتقنية الوصف عند نجيب محفوظ). كما تحدثت عن (الأشياء) في الرواية: الأثاث، والمأكل، والمشرب، والصور الوصفية للطبيعة، ودلالاتها. مستمدة من (الثلاثية) أمثلة على ما تذهب إليه، ومقارنة مع أدباء غربيين واقعيين. وقد لاحظت أن (الأشياء) غائبة عند نجيب محفوظ، وأن حضورها لا يعتبر امتداداً للشخصيات، وأن عرضها لا ينسجم والأحداث المعروضة، وأن فضاءها ثابت لا يتغير بتغير الأزمان. وكذا أنواع الأطعمة والأشربة والألبسة، فانتهت إلى أن (المكان) في الثلاثية يمثل (الثابت)، وإلى أن (الزمان) فيها يمثل (المتغير). وهي بذلك متأثرة بميشيل بوتور M. Butor، أحد فرسان الرواية الجديدة في فرنسا، وبرأيه في الفضاء الروائي، وبفلسفته في ذكر المدن والأحياء والبيوت والغرف والأثاث في الرواية.

٣ـ بناء المنظور الروائي

إن أول مَنْ تنبّه إلى فكرة (المنظور) في الرواية وعالجها علاجاً منهجياً هو بيرسي لوبوك Lubbock في كتابه (صنعة الرواية) عام ١٩٥٤. وإن مصطلح (المنظور) مستمد من الفنون التشكيلية، وهو يعني أن شكل أي جسم تقع عليه العين يتوقف على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه، ثم نُقل هذا المصطلح إلى الأدب الروائي فعنى (الرؤية الإدراكية) للمادة القصصية التي تُقدّم من خلال نفس

مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة: إيديولوجية كانت أو نفسية.

وعندما يقص الروائي فإنه لا يتكلم بصوته، وإنما يفوّض راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجّه إلى مستمع تخييلي يقابله، وتسمى الشخصية التي يتكلم الروائي من خلالها (الأنا الثانية للكاتب). وقد يكون الراوي غير ظاهر في النص، وقد يكون شخصية من شخصيات القص. وهكذا فإن (الروائي) هو خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار الأحداث والشخصيات والرواة. ولكنه لا يظهر مباشرة في النص القصصي. أما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان في العمل الروائي. وهكذا فإن مسافة تفصل بين (الروائي) و (الراوي) إذ أن الراوي هو قناع من الأقنعة التي يتستّر وراءها الروائي لتقديم عمله.

ولكن (الراوي) بدأ يختفي تدريجياً في الروايات الحديثة، وكان أول مَنْ نادى بهذا المبدأ: فلوبير. ثم اهتم النقاد بعلاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع التي يتكوّن منها العالم التخييلي. وقد صنّف الناقد الفرنسي (جان بويون) هذه العلاقة في ثلاثة مواقف:

١. الراوي > الشخصية **(الراوي يعلم أكثر من الشخصية)** الرؤية من الوراء.

٢. الراوي = الشخصية **(الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)** الرؤية مع.

٣. الراوي< الشخصية **(الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)** الرؤية من الخارج.

(فالرؤية من الوراء) تتمثل في القص التقليدي، وتقوم على مفهوم (الراوي) العالِم بكل شيء، والذي يقدم معلوماته دون إشارة إلى مصيرها. ويمثل بلزاك هذا الاتجاه أحسن تمثيل في الرواية الواقعية. وعلى الرغم من أنه لم يظهر في رواياته كشخصية من شخصياته، فإن وجوده ملموس في التعليقات التي يسوقها والأحكام التي يطلقها والحقائق التي يدخلها على العالم التخييلي.

وقد أخذ (هنري جيمس) على هذا القص أنه يؤدي إلى التفكك وعدم التناسق، حيث إن الانتقال المفاجئ من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، دون مسوّغ، نتيجة التشتت وعدم الترابط، ولذلك نادى بضرورة اختيار (بؤرة) مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها.

وأما (الرؤية من الخارج) فإن الراوي فيها لا يقدم سوى ما يستطيع أن يخبره

بحواسه، أي ما يمكن أن يُرى ويُسمع، ولا سبيل إلى معرفة ما يجوس في نفوس الشخصيات. وقد عُرف همنغواي بهذا الأسلوب، كما عُرف في القصص التجريبي.

ثم قسمت الباحثة (المنظور) إلى ثلاثة أنواع، هي: المنظور الإيديولوجي، والمنظور النفسي، والمنظور التعبيري.

١ـ المنظور الإيديولوجي:

وأول من أعطاه شكله الجديد في الرواية وسمّاه (وجهة النظر) Point of View هو هنري جيمس، ثم جاء بيرسي لوبوك فأرسى قواعده. ثم تتالت الأبحاث والدراسات حوله من قبل الأمريكييْن: فريدمان، وسيمور شاتمان، والفرنسيين: جان بويون، وتودوروف، وجيرار جينيت، والروسييْن: باختين، وأوسبنسكي، وغيرهم.

وقد اعتمدت الباحثة آراء أوسبنسكي في كتابه (نظرية الصياغة) ١٩٧٠، حيث يمثل (المنظور الإيديولوجي) عنده منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً. فهو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي. وقد كان (الكورس) في الدراما اليونانية يلتزم بهذه المنظومة، فيعلّق على الأحداث والشخصيات، ويقيّمها وفق الإيديولوجية الحاكمة. وقد قام (الراوي) بنفس الدور في الرواية الكلاسية والواقعية، فكان يعلّق على الأحداث، ويقيّمها. وعندما خفت صوت الراوي، ودعا الروائيون المجدّدون إلى انتقاء شخصية الكاتب لم تعد هذه الإيديولوجية تظهر بشكل مباشر، لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة. في حين امتنع بعض الأدباء عن اتخاذ موقف عام، وتركوا القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ لتتفاعل حرة مع بعضها بعضاً. وترتب على ذلك أن أصبح المنظور الإيديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحديد، وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويل.

وعندما يطغى منظور إيديولوجي واحد في العمل الأدبي، تصبح كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخالف على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً أُخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة. ويسمّي الناقد الروسي (باختين) هذا بـ (الصوت المنفرد). فإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكم العمل الأدبي فإن باختين يسميه: الرواية متعددة الأصوات (أو البوليفونية)، حيث تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل. وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو (البوليفونية)، وابتعدت عن موقف الصوت

المنفرد.

ويؤكد أوسبنسكي على أنه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، وأنه يجب أن يُنسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه، فقد يختار الكاتب الحديث صوتاً يخالف صوته، وقد يغيّر منظوره الإيديولوجي في عمل واحد أكثر من مرة.

ولدى تطبيق (المنظور الإيديولوجي) وجدت الباحثة أن (الثلاثية) عمل متعدّد الأصوات. وأوضح السمات التي تُظهر هذا التعدد هو امتناع الراوي عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الإيديولوجي، تلك الأحكام التي تشبه الحِكَم، وتقف مستقلة عن النص، محتفظة بدلالة مطلقة. وهذا بخلاف روايات الواقعيين الغربيين حيث نستطيع أن نستخرج من رواياتهم كتيباً مليئاً بالحكم والأمثال التي لم ترد على لسان أي من شخصياتهم، ولكنها ترد على لسان الراوي، دون أن تدخل في نسيج النص، حيث ينقطع خط القصّ ويعلو صوت الراوي، مثل (الكورس) اليوناني، معلناً المنظور الإيديولوجي الذي يحكم الرواية بطريقة مباشرة، وحيث يمكن استخراج هذه الفقرات من سياق الرواية دون إخلال ببنائها.

لقد خلت (الثلاثية) من مثل هذه المقاطع المنفصلة، على لسان الراوي، والتي تمثّل منظوراً إيديولوجياً أكبر من الشخصيات، ويأتي من خارجها. فلم يلجأ محفوظ إلى هذا الأسلوب إلا في مقطع واحد في (بين القصرين) عالج فيه العلاقة بين قانون الوراثة وقانون الزمن: فأمينة جالسة قبالة أمها، والراوي يتأملهما ويقول: (كان في تقابلهما جنباً لجنب ما يدعو إلى تأمل قوانين الوراثة العجيبة وقانون الزمن الصارم، كأنهما شخص واحد، وصورته المنعكسة في مرآة المستقبل، أو نفس الشخص وصورته المنعكسة في مرآة الماضي).

وترى الباحثة أن (بوليفونية) الثلاثية وحرفية محفوظ هي التي مكّنته من التزام التعبير من خلال شخصياته. وفي المرات النادرة التي خرج منها عن منظور الشخصية فعل ذلك بحرصٍ شديد، كأن يضع أحكامه كجملة اعتراضية في مثل قوله: (ولما اقترب الضابط من البيت رفع عينيه في حذر، دون أن يرفع رأسه، فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك . فأضاءت أسارير وجهه . ص٣٠ بين القصرين). فالجملة الاعتراضية هنا تعبّر عن منظور الراوي، وعن طبيعة الفترة التاريخية التي كانت تمر بها مصر. ويخرج هذا التقييم عن نطاق الشخصيتين المشتركتين في هذا المشهد.

ومن السمات (البوليفونية) في الثلاثية أن المؤلف لم يتحيّز لمنظومة قيم أي من الشخصيات ـ سواء الإيجابية منها أو السلبية ـ فلم يعاقب (الشرير) ولم يكافئ (الخيّر)، ولم يُسقط ياسين الذي استسلم لنزواته، أو يُنهيه نهاية سيئة نتيجة استسلامه لجوانب الضعف في شخصيته. ولو أن شخصية ياسين كانت بين يدي (زولا) مثلاً لكان مصيرها الحتمي الدمار والانهيار أو الجنون، بل إن زواجه من زنوبة الذي لم يكن من المتوقع له أن يستمر أو ينجح ـ دع عنك أن يحقق له السعادة والاستقرار ـ في إطار قيم المجتمع المحيط به، خالف توقعات المحيطين به، حيث حقق له هذا الزواج حياة هادئة سعيدة في إطار اجتماعي فرض على عائلته تقبّله واحترامه.

بل إن (إيديولوجية) الثلاثية تجاه الزمن كانت محايدة، فلم ينظر إليها نظرة سلفية ترى أن جيل الأمس أفضل من جيل اليوم، وأن جيل الغد أسوأ الثلاثة، وأن سنّة التطور تتدرّج على سلم الارتقاء، بل جاءت نظرته إلى تخلف الأجيال نظرة محايدة، إذ رأى فيهم أشخاصاً تتعايش وتتفاعل في لحظة زمنية معينة دون أن يؤدي ذلك إلى تفضيل جيل على آخر.

وإذا كان تعدد الأصوات (البوليفونية) عند محفوظ قد ظهر واضحاً في الثلاثية على المستوى الأخلاقي والاجتماعي بشكل محايد وساوى بين مختلف القيم على هذين المستويين، فإنه لم يحقق نفس الدرجة من الحيدة الفكرية والسياسية، فظهر تعاطفه الفكري مع (كمال) الباحث عن الحقيقة، ومع (أحمد) الشيوعي، في مقابل (عبد المنعم) الأخ المسلم. لكنه حرص على ألا يحكم على أي منهم حكماً أخلاقياً، أو يخضعه لمنظومة قيم خارجية تفضل واحداً على آخر.

٢ـ المنظور النفسي:

يقسم أوسبنسكي المنظور النفسي إلى نوعين: منظور موضوعي، ومنظور ذاتي. فالأحداث والشخصيات يمكن أن تُقدّم من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث، أو من منظور موضوعي، أي من منظور الراوي. كما يرى أن كلاً من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجياً وداخلياً: فالسلوك لا يمكن أن يُراقب من منطلق شاهد عيان خارجي، ولا من منطلق شخص عالم ببواطن الأمور، يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويحيط علماً بكل شيء.

كما أن المنظورين يتداخلان؛ فقد يتحوّل المنظور الذاتي إلى منظور

موضوعي، وبالعكس. وغالباً ما نجد المنظور الذاتي يسيطر في قصص المذكرات والرسائل. وقد استخدم نجيب في ثلاثيته المنظورين: الذاتي والموضوعي، وداخل بينهما.

٣ـ المنظور التعبيري:

إذا كان (المنظور الإيديولوجي) هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها، و (المنظور النفسي) هو الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخييلي، فإن (المنظور التعبيري) هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية من خلاله عن نفسها.

وبما أن القصّ يقوم على راوٍ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره. وقد يصبغه بصبغته الخاصة. ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري، وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه، فالحوار مثلاً يُعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. والسرد يُعتبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يُقدّم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القصّ وتولّى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين، ويصبح الصوت مزدوجاً.

ويفرّق النحو التقليدي بين أسلوبين في نقل كلام الغير، هما: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر. فإذا نقل الراوي كلام غيره كما هو لجأ إلى الأسلوب المباشر، أما إذا أدخله في سياق كلامه فإنه يلجأ إلى الأسلوب غير المباشر. ويقوم القص التقليدي على توالي هذين الأسلوبين. والنقل من تركيب إلى تركيب يُفقد الجملة أبعادها النفسية التي تربطها بقائلها، ويُضفي عليها ظلالاً من أسلوب الناقل، فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية: (قال: ما أسعدني!) وحوّلناها إلى أسلوب غير مباشر تصبح (قال إنه جدّ سعيد): فقدت الجملة التعجيبية بنيتها الإنشائية وتحوّلت إلى جملة خبرية. وقد استخدم محفوظ الأسلوبين، إضافة إلى الأسلوب المباشر الحر.

وهكذا وضعت الباحثة تنظيرات المنهج البنيوي في تقنيات السرد الروائي، ولم تحلل عملاً روائياً تحليلاً بنيوياً، وإنما اكتفت بإيراد أمثلة من (ثلاثية) نجيب

محفوظ على ما ذهبت إليه من عرض لهذه التقنيات (الزمان، والمكان، والمنظور) فكان لها فضل الريادة في استقدام مصطلحات السرد البنيوي في مرحلتها، وتجاوز المصطلحات التقليدية للرواية من مثل: الحبكة، والحوار، والعقدة، والشخصيات.. الخ مما كان يراوح عنده النقاد التقليديون. وتقع محاولتها هذه مع مقاربات (موريس أبو ناصر) في عمق المنهج البنيوي الشكلي، على الرغم من أنه اتجه إلى التحليل البنيوي الشكلي، واتجهت هي إلى عرض تقنيات السرد الروائي في المنهج البنيوي والتمثيل لها من (ثلاثية) نجيب محفوظ. وعلى الرغم من تعدد المصادر والمراجع التي استقت منها فإنها تخلّصت من الاضطراب الذي يمكن أن يوقعها فيه مثل هذا التعدد والتداخل.

*

٣. سعيد يقطين وتحليل الخطاب الروائي

سعيد يقطين ناقد حداثي من المغرب. اهتمّ بالسرديات، وله فيها:

١. القراءة والتجربة ١٩٨٥.

٢. تحليل الخطاب الروائي ١٩٨٩.

٣. انفتاح النص الروائي ١٩٨٩.

٤. الرواية والتراث السردي ١٩٩٢.

٥. ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن ١٩٩٤.

٦. الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي ١٩٩٦.

٧. قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ١٩٩٧.

وقد كان كتابه (القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) تجربة مثيرة، حلل فيها بنجاح أربع روايات تجريبية في الأدب المغربي المعاصر، وفق المنهج البنيوي الشكلي، ومصطلحاته، دون أن تُقدم على التنظير الذي وجد فيه الباحث مجالاً للقول فوضع فيه كتابه الثاني (تحليل الخطاب الروائي) الذي انطلق فيه من السرديات البنيوية، ووقف عند ثلاث مكونات للخطاب الروائي، بنى عليها كتابه كله، وهي:

١. الزمن.

٢. الصيغة.

٣. الرؤية السردية.

ولكي يقدم الباحث دراسة متكاملة، فإنه مزج النظرية بالتطبيق على نصوص روائية هي رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطان، و (الوقائع الغريبة) لإميل حبيبي، و (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، و (الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات. واستخرج البنيات المشتركة بين هذه الخطابات على صعيد (الزمن، والسرد، والتبئير).

في (المدخل) تحدّث عن الشكلانيين الروس الذين نادوا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب، ليس موضوعه الأدب، وإنما (الأدبية)، وذلك بدراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية، كما تحدّث عن النجاح الباهر الذي حققته اللسانيات في الدراسات الأدبية.

وقد تعددت الأساليب البنيوية في التحليل: فجعل بعضهم (الجملة) منطق التحليل، فقال بلومفيلد (الجملة هي أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي) وهي تتضمن وحدات صغرى هي (المورفيمات). لكن آخرين اعتبروا (الخطاب) ككل هو مجال التحليل. ويعتبر هاريس أول لساني حاول تحديد موضوع البحث اللساني بجعله يتعدّى الجملة إلى الخطاب. وباعتباره توزيعياً فإنه سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصور والأدوات التي يحلل بها الجملة، وعرّف الخطاب بأنه (ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض).

إن تفكيك كل جملة إلى بنياتها الأولية يصبح بلا أهمية في تحليل الخطاب، لأنه بدل العمل على إبراز البنية الخاصة لجمل نص ما في تسلسلها، يقف التحليل عند حدّ تقديمه الخطاب كمتتالية من مركبات اسمية وفعلية ذات علاقات معينة، مما جعل ناقداً فرنسياً كـ (بنفنست) يلجأ إلى تعريف الخطاب من منظور مختلف، إذ رأى أن (الجملة) هي أصغر وحدة في الخطاب، وأن (الخطاب) (ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل).

وقد استعرض الباحث أعمال الشكلانيين الروس، وعلى الخصوص إيخنباوم، وجهودهم التي انصبّت على الأنساق البنيوية في العمل الحكائي، انطلاقاً من

إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي وبين الأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة. وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة قد ركزت كل اهتمامها على المادة المحكية (أو المضمون) فإن الشكلانيين، وخصوصاً توماشفسكي، قد ميّزوا بين (المتن) الحكائي و (المبنى) الحكائي: (نسمّي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا).

وهكذا ركّز الشكلانيون الروس على (المبنى) الحكائي في بحثهم عن الأنساق والوظائف والحوافز، وألحّوا على أسبقية (المبنى) على (المادة). وهذا ما أعطى الدراسة الأدبية بعداً جديداً.

وقد انطلق (تودوروف) من تمييز (توماشفسكي) فأكّد أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين هما: القصة، والخطاب: (فالقصة) هي الأحداث في تسلسلها وعلاقاتها بالشخصيات وتفاعلها. أما (الخطاب) فيظهر من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم القصة. وحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقّى الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية (القصة) هي ما يهم الباحث، ولكن الطريقة التي بواسطتها يجعل الراوي القارئ يتعرف تلك الأحداث (الخطاب).

ثم يُقدّم (تودوروف) مكوّنات كلّ من المظهرين: (فالحكي كقصة) يتم التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة، والشخصيات وعلاقاتها ببعضها بعضاً من جهة ثانية. أما (الحكي كخطاب) فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب هي: زمن الحكي، وجهاته، وصيغه.

ومن هذا المنطلق يقيم (جيرار جينيت) أيضاً تمييزاً بين ما يسميه (الحكي) و (الخطاب) في دراسته (حدود الحكي)، فيقترح تمييز (بنفنست) بين الحكي أو القصة والخطاب، ملاحظاً أن هذا التمييز يُسعف في تجاوز الاختزال الذي حصرت فيه البويطيقا الكلاسية نفسها.

وقد أسهم رولان بارت بمقاله (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) في دراسة السرد، حيث انطلق من اعتماد اللسانيات مبدأ أساسياً في تحليل الحكي، وأشار إلى جهود عدد من اللسانيين في تحليل الخطاب، مثل: بنفنست، وهاريس، وروفي. ورأى أن إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما تزال بعيدة، غير أن ما يمكن القيام به حالياً هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة

والخطاب.

وإذا كانت اللسانيات تصف الجملة على عدة مستويات (صوتية، ونحوية، وتركيبية) وتتيح نظرية اللسانيات النظر إلى نمطين من العلاقات (التوزيعية، والإدماجية) فإن بارت حاول القيام بإنجاز مثل هذا العمل المتعلق بالحكي. وهذا الإنجاز (المقترح) يميز بين ثلاثة مستويات، هي: الوظائف، والأحداث، والسرد. (فمستوى الوظائف) يستعمله بارت بمعنى بروب وبريمون، و (مستوى الأحداث) بمعنى غريماس للأعمال والعوامل، و (مستوى السرد) يأخذ من تودوروف.

ويبدأ (جيرار جينيت) في كتابه (خطاب الحكي) الذي يتضمّنه كتابه (أشكال ٣) بطرح المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي، ويرى أن على السرديات أن تسهم في حل هذه المشاكل. ويلاحظ أن (الحكي) عند المنظّرين يعني تتابع مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة، وهي التي تكوّن موضوع الخطاب. وأن تحليل الحكي يعني دراسة مجموعة الأحداث منظوراً إليها في ذاتها.

ولتجنب الإبهام أو الغموض سعى (جينيت) إلى التوضيح التالي:

١. (القصة) هي المدلول، أو المضمون السردي.

٢. (الحكي) هو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي.

٣. (السرد) هو الفعل السردي.

وعلى غرار تودوروف يرى جينيت أن الحكي (بمعنى الخطاب) هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله نصيّاً، بسبب علاقته بالقصة التي يحكيها، وبالسرد الذي يرسله.

أما (روجر فاولر) R. Fowler في كتابه (اللسانيات والرواية) ١٩٨٣ فينطلق من المماثلة بين الجملة والنص على مستوى التحليل اللساني. ويجد (للنص) بنية سطحية، وأخرى عميقة. ويدخل الجوانب الفيزيقية في تحليل النص، مثل: الخط، وتقسيم الفقرات والفصول والصفحات (وهو الجانب الكرافي عند ليتش وشورت). أما (الخطاب) فهو ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب، وتطور أفكار الشخصيات، وقيمتها.

وينطلق (ليتش وشورت) في دراستهما (الأسلوب في الرواية: مدخل لساني إلى النثر الحكائي الإنجليزي) ١٩٨٤ إلى هدف تقديم تصوّر جديد في تحليل أسلوب الرواية، فبدلاً من التصوّرات التقليدية المبنية على ثنائية الشكل/ المضمون يقترحان تعدد مستويات الأسلوب: المستوى الكرافي، والتركيبي، والدلالي. ولكن

التمييز بين هذه المستويات ليس كافياً لإقامة أسلوبية جديدة، لذلك لا بد من ربط هذه المستويات بالوظائف اللغوية (التجريبية، والتواصلية، والنصيّة).

وبعد هذا الاستعراض لجهود الباحثين والنقاد الغربيين في التعريف بالنص وبالخطاب، وتحليلهما، يضع الباحث تصوّره لتحليل الخطاب الروائي، فيعلن انحيازه إلى مقولات (جينيت) ويحدّد سردية الخطاب الحكائي من خلال ثلاثة معايير هي:

١. الصيغة/ السرد.

٢. الزمن/ استيعاب الحكي.

٣. قصدية الكاتب، وقصدية القارئ، والميثاق بينهما.

وعلى هذه المكوّنات الثلاث بنى كتابه.

١ـ الزمن في الخطاب الروائي.

استعرض الباحث جهود (لاينس) lyons في تعريف الزمن، وجهود (بنفنست) حيث عرض مفهوم (الزمن الفيزيائي) وهو زمن خطّي ولا متناهٍ، ومفهوم (الزمن الحدثي) الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث. كما تحدّث عن (الروائيين الجدد) وتعاملهم مع الزمن من خلال كتاباتهم النظرية، ومن المعلوم أن الوصف مورس في روايات القرن التاسع عشر لزرع الديكور، وتحديد إطار البحث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، ولكن الوصف في الرواية الجديدة اختلف جذرياً، فلم تعد أهميته تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها. والشيء نفسه بالنسبة للزمن، فلم يعد الأمر يتعلق في الرواية الجديدة بزمن يمرّ، ولكن بزمن يتناهى ويُصنع الآن. فقصة الحب المحكية لا تستغرق ثلاثة أعوام، ولا ثلاثة أيام، بل ثلاث ساعات، هي مدة قراءة القصة أو مشاهدة الفيلم. فالزمن الوحيد هو (زمن القراءة أو زمن المشاهدة) ثم ينتهي كل شيء. هكذا يبدو الزمن مقطوعاً عن زمنيته، وبعد أن كان شخصية رئيسية في الرواية التقليدية، أصبح في الرواية الجديدة هو زمن الخطاب (أو الزمن الحاضر). أما ما قبل ذلك، أو ما بعده، فليس لهما وجود.

لكن رأي (آلان روب غرييه) السابق يختلف عن آراء (جان ريكاردو) و (ميشيل بوتور): إذ يميّز (جان ريكاردو) في كتابه (قضايا الرواية الجديدة) ١٩٦٧ بين زمن السرد وزمن القصة، ويقسم (ميشيل بوتور) زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة هي: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب الذي يقدم رواية

نقرؤها في ساعتين عن أحداث جرت في سنتين.

ومع (خطاب الحكي) لجيرار جينيت يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي، حيث يحتل الزمن القسم الرئيسي من كتابه. وفيه ينطلق من أن هناك زمنين هما: زمن الدال، وزمن المدلول (زمن الحكي وزمن الشيء المحكي، أو زمن القصة وزمن الحكي).

وأشار (تودوروف، وديكرو) إلى إمكانية تحليل الزمن من زاوية نحوية من خلال الخطاب، وذلك في كتابهما (زمن الخطاب) ١٩٧٢ ويقصدان بزمن الخطاب المسافة بين تمثيل الزمن في الفعل مع راهنية إنجاز التلفظ، وبذلك يتم استبعاد علاقة زمن الفعل بزمن آخر وجودي أو فلسفي. وهذا الزمن ينتظم حول (الحاضر) كمقولة لسانية محضة تعني لحظة التكلم. وفي كتابه (البويطيقا) تحدّث (تودوروف) عن الزمن كمظهر من مظاهر الإخبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة.

وفي (إشكالية الزمن في الرواية العربية) استعرض الباحث جهود بعض الألسنيين العرب المعاصرين النحوية فيما يتعلق بزمن الفعل: إبراهيم السامرائي في كتابه (الفعل: زمانه وأبنيته) ١٩٦٦، وتمّام حسّان في كتابه (اللغة العربية: معناها ومبناها) ١٩٧٩...

وعلى ضوء هذه المعطيات الغربية والعربية حلل الباحث رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، من منطلق تحليل زمن القصة وزمن الخطاب على مستوى عام، ثم تحليل زمن الخطاب على مستوى جزئي من خلال تحليل كل وحدة من الوحدات العشر التي قسّم إليها خطاب الرواية. ثم معاينة الفرق بين زمن الخطاب الروائي (من خلال الزيني بركات) وزمن الخطاب التاريخي (من خلال بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس). وبهذا فإن الباحث يحاول تجاوز الحدود التي يقف عندها تحليل زمن الخطاب من خلال السرديات البنيوية إلى معالجة سوسيولوجية للنص يتحدث فيها عن زمن النص من خلال العلاقة بين زمن الكاتب وزمن القراءة بوضعها في إطار بنية سوسيو . لغوية شاملة.

٢ـ صيغة الخطاب الروائي:

ثم انتقل الباحث إلى الفصل الثاني (صيغة الخطاب الروائي) حيث مهّد له نظرياً بأن اللسانيات إذا كانت ترى أن أعلى وحدة يمكنها التعامل معها هي (الجملة)، فإن (الخطاب)، باعتباره مجموعة من الجمل، هو جملة كبرى تُعامل

كالجملة، دراسة وتحليلاً، من قبل الاتجاهات اللسانية. وإن (التحليل البنيوي للسرد) قد استوى منذ أواسط الستينات. ويمكن اعتبار العدد الثامن من مجلة (تواصلات) الفرنسية لعام ١٩٦٦، والخاص بالتحليل البنيوي للسرد هو المنطلق التأسيسي الذي استندت إليه كل الدراسات التالية التي تطوّرت فيما بعد تطوراً مذهلاً. ففي هذا العدد نجد دراسة عن (مقولات الحكي) لتودوروف، تحدّث فيها عن صيغ الحكي، رابطاً إياها بجهاته وزمنه، وموضحاً أنه إذا كانت (الرؤيات) تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، فإن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها. والصفتان الأساسيتان: العرض، والسرد، ترتبطان بالقصة وبالخطاب.

ولقد جال الباحث في رحاب هذا البحث الجديد، وعرض آراء الباحثين المعاصرين وإضافاتهم في (الصيغة) أو الطريقة التي بواسطتها يتم تقديم القصة في الخطاب. وهذا ما يمكّن من الوصول إلى إقامة (نمذجة) للرواية، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن: لماذا تهيمن هذه الصيغة أو تلك في حقبة ما؟ أو عند روائي ما؟ أو في تجربة روائية معينة؟

ثم التفت إلى الجانب التطبيقي لهذا المهاد التنظيري، فعاد إلى الروايات الخمس التي حلل (الزمن) فيها في الفصل الأول، ليحلل (السرد) فيها هنا فوجد في رواية (الزيني بركات) سبعة أنواع من الخطاب هي: خطاب الراوي، والتقرير، والمذكرة، والرسالة، والنداء، والخطبة، والمرسوم السلطاني. وتعدد الخطابات يطرح مسألة رصد مواصفات كل خطاب على حدة، من أجل إبراز صيغه في مستوى أول، ثم ربط تلك الخطابات في إطار الخطاب الروائي ككل، بهدف تعيين صيغته في المستوى الثاني.

٣ـ الرؤية السردية في الخطاب الروائي

عُرفت (الرؤية السردية) بتسميات عديدة: (وجهة النظر)، و(الرؤية)، و(البؤرة)، و(المنظور)، و(التبئير)، و(حصر المجال)... ولعل مفهوم (وجهة النظر) هو الأكثر شيوعاً، وعلى الأخص في الكتابات الأنجلو أمريكية التي تركز على (الراوي) الذي من خلاله تتحدّد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه.

وقد مرّت الدراسات حول (الرؤية) بمرحلتين: بدأت الأولى مع النقد الأنجلو ـ أمريكي في بدايات القرن العشرين، واستمرت حتى أواخر الستينات، وخلالها

احتلت (الرؤية) مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي. وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينات مع التطور الذي تُوج بظهور (السرديات).

في كتابه (صنعة الرواية) ١٩٥٠ وضع (بيرسي لوبوك) حجر الزاوية (الرؤية)، وميّز بين العرض والسرد، وأكّد أنه في (العرض) يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، وفي (السرد) راوٍ عالم بكل شيء، ومن خلال قراءته لرواية فلوبير (مدام بوفاري) وجد تقديمين للأحداث: الأول مشهدي ذو بعد درامي، والثاني بانورامي ذو طبيعة تصويرية: في التقديم (المشهدي) يبدو الراوي غائباً عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي، وفي التقديم (البانورامي) نفترض وجود الراوي العالم بكل شيء.

ثم جاء (فريدمان) فاستوعب آراء سابقيه، واقترح تصوّره على أساس التمييز بين العرض والسرد. وقدّم تصنيفه لوجهات النظر في الأشكال التالية:

١. **المعرفة المطلقة للراوي**، حيث وجهة نظر المؤلف غير محدودة.

٢ـ **المعرفة المحايدة**، حيث الراوي يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل. ولكن الأحداث لا تقدم إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

٣ـ **الأنا الشاهد**: في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي.

٤. **الأنا المشارك**: الراوي المتكلم هنا هو شخصية محورية.

٥ـ **المعرفة المتعددة**: حيث يوجد أكثر من راوٍ واحد. والقصة تقدم كما تحياها الشخصيات.

٦ –**المعرفة الأحادية**: حيث يوجد راوٍ، ولكنه يركز على شخصية مركزية نرى القصة من خلالها.

٧ –**النمط الدرامي**: حيث لا تُقدّم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها.

ثم جاء الباحث الفرنسي (جان بويون) فاختزل (الرؤيات) في ثلاث فحسب، فكان لتصنيفه هذا أثر كبير في التصنيفات اللاحقة، وذلك في كتابه (الزمن والرواية) ١٩٤٦ الذي يعتبر من أهم الدراسات التي تناولت (الرؤية السردية)، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال في التحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه.

و (الرؤيات) الثلاث عنده، هي:

١ –الرؤية مع.

٢-الرؤية من الخلف.

٣-الرؤية من الخارج.

ثم ظهرت دراسة هامة حول النقد الروائي من وجهة بلاغية هي (بلاغة الرواية) ١٩٧٧ قام بها (وين بوث) W. Booth حاول فيها تجاوز عمل لوبوك، وفريدمان، حيث حدّد (أنماط السرد) في أربعة هي:

١-**الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب)**. ويوجد في كل رواية حتى ولو كانت سيرة ذاتية. والكاتب الضمني مختف، وهو ليس الكاتب الإنسان.

٢-**الراوي غير المعروض (غير الممسرح)** وهو الراوي الذي يشتبه علينا.

٣-**الراوي المعروض (الممسرح)** وهو كل شخصية مهما بدت متخفيّة، وتتداول الحكي، وتعرض نفسها.

وضمن هذا النوع نجد أنواعاً أخرى من الرواة، هي:

أ-الراصد (كما يسميه جيمس) وهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح.

ب-الراوي الملاحظ (الشاهد) وهو الذي يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص.

ت-الراوي المشارك وهو الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات.

وفي سنة ١٩٦٦ قام (تودوروف) بالتمييز بين الحكي كقصة، وكخطاب. وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن، والصيغة، والجهة، كمقولات للحكي، انطلاقاً من استيحاء اللسانيات. واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي. واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي. وقد استعاد تصنيف بويون للرؤيات، مع بعض التعديلات الطفيفة.

وفي مطلع السبعينات طرح الباحث السوفييتي أوسبنسكي (وجهة النظر) بطرق جديدة، من خلال ما سمّاه (بويطيقا التوليف)، والسعي إلى معاينة المواقع التي يحتلّها المؤلف، من خلال أربع مستويات، هي:

١-المستوى الإيديولوجي.

٢-المستوى التعبيري.

٣-المستوى المكاني/ الزماني.

٤-المستوى السيكولوجي.

وعلى أساس هذه المستويات أقام ثنائية أساسية تتعلق بوجهة النظر الداخلية أو الخارجية: فعلى صعيد (المستوى الإيديولوجي) يتم التركيز على التقويم الإيديولوجي، من خلال (مواقع) مجردة، تقع خارج الكتاب، أو حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المحلل. في الحالة الأولى نجدنا أمام وجهة نظر إيديولوجية خارجية حيث الراوي خارج القصة. أما في الحالة الثانية فالوجهة داخلية، لأن الراوي شخصية مشاركة، والتمييز هنا يتم على أساس التقابل بين داخل العالم الروائي وخارجه.

وفي (**المستوى التعبيري**) بحث أوسبنسكي عن تحولات وجهة النظر، والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، كما بحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، ويحددها في وجهتي نظر: في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي، فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته. ونحن هنا أمام وجهة نظر خارجية. وفي الثانية يأخذ الراوي وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب، ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح.

وفي (**المستوى المكاني/ الزماني**) يعاين موقع الراوي مكانياً وزمانياً من القصة وشخصياتها، ويحدّده بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي.

وفي (**المستوى السيكولوجي**) يحدّده من خلال أربعة أنماط سردية تقوم على أساس مقولتين سرديتين، هما: وجهة نظر ثابتة أو متحوّلة، ووجهة نظر داخلية أو خارجية.

في وجهة النظر الثابتة نجدنا حيال شكلين سرديين: في الأول تُقدّم كل الأحداث بشكل موضوعي. لذلك فنحن أمام وجهة نظر ثابتة، وبتقديم ثابت خارجي. وفي الشكل السردي الثاني يُقدّم كل حدث باستمرار من وجهة النظر نفسها، بواسطة شكل إدراك الشخصية الوحيدة. بينما الشخصيات الأخرى لا ترى إلا من الخارج. وفي وجهة النظر المتحولة يظهر الشكل الثالث عندما تتابع وجهات النظر، ويقدم كل مشهد وجهة نظر معينة، ولكن مختلف المشاهد تقدّم من منظور أبطال مختلفين.

ومع (خطاب الحكي) لجيرار جينيت نجدنا أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة

للسرد. فهو ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة، ومن خلال نقده إياها يقدم مشروعاً منسجماً مع ما سبق، مستوحياً التصورات اللسانية البنيوية فيما يتصل بـ (وجهة النظر) أو (الرؤية). وقد استبعد تسميات (الرؤية) و (وجهة النظر) واستبدلهما بـ (التبئير) الذي هو أكثر تجريداً، وقسمه إلى ثلاثة أنواع، هي:

١-التبئير الصفر، أو اللا تبئير الذي نجده في الحكي التقليدي.

٢-التبئير الداخلي، سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً.

٣-التبئير الخارجي الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات.

ثم انتقل الباحث إلى الجانب التطبيقي، فدرس (الرؤية السردية) أو (التبئير) في الروايات الخمس المذكورة.

وأما كتاب يقطين (انفتاح النصّ الروائي) فهو تكملة لكتابه السابق (تحليل الخطاب الروائي). ولعلهما كانا كتاباً واحداً في تحليل الخطاب الروائي. ولكن الناشر رأى فصلهما في كتابين، لأسباب تجارية. والدليل على ذلك أنهما صدرا في وقت واحد (عام ١٩٨٩)، وأنهما يعالجان موضوعاً واحداً هو تحليل السرد، وأن الكتاب الأول عالج ثلاثة مكونات روائية هي: الزمان، والسرد، والتبئير، وأن الثاني يستكمل معالجة المكونات الروائية في مكّونين هما: النص، والسياق. ويطمح إلى تحليل النص الروائي العربي باعتباره بنية دلالية، مستفيداً من أهم إنجازات نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي، ومحاولاً البحث عن دلالة النص الروائي انطلاقاً من داخله، وطامحاً إلى إقامة تصوّر متكامل يسعى إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية البسيطة والمضمونية التي هيمنت طويلاً في مضمار النقد الأدبي العربي.

ومن خلال تعريف النص بأنه (بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصيّة منتجة في إطار بنية سوسيونصيّة) حاول الباحث إقامة تصّور يتيح الانتقال من الخطاب إلى النص، ومن البنيوي إلى الوظيفي. وحدّد مكونات النص بـ:

١-البناء النّصّي.

٢-التفاعل النصي.

٣-البنيات السوسيونّصية.

ففي (البناء النّصي) تتمّ عملية البناء النصي من لدن الكاتب والقارئ، فكلاهما يسهم في إنتاج دلالة النصّ عبر عملية بنائه للنّص. وفي (التفاعل النّصي) بحث عن العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصيّة سابقة

ومعاصرة.

وبوضع النص في (سياق البنية الثقافية والاجتماعية) التي ظهر فيها يمكن الكشف عن خصوصيته وإنتاجيته.

وكما اشتغل الباحث على خمسة نصوص روائية عربية في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) وطّبق عليها المقولات النظرية، فقد تابع هنا أيضاً تطبيق المقولات النظرية في السرد الروائي على الروايات الخمس نفسها. وهذا دليل آخر على أن الكتاب واحد لا اثنان.

وقد مهّد الباحث بمدخل إلى (تحليل النص الروائي) عرّف فيه بالخطاب، وبالنص، وبنظريات النص. ثم انتقل من (الخطاب) كأكبر وحدة قابلة للتحليل والوصف، إلى (النص) كإمكانية مفتوحة لتعدد المقاربات والتحليلات...

في التمييز بين (الخطاب) و (النص) لا يفرق بعض السرديين (جينيت، تودوروف، فاينريش...) بينهما، فيستعملونهما بنفس الدلالة. لكن باحثين آخرين يميّزون بينهما (شلوميت، فاولر، ليتش...) فترى (شلوميت) أن (النص) هو ما يتعامل معه القارئ، وهي تعالجه من خلال: الزمن، والتشخيص، والتبئير. وهي إذ تربط النص بالقراءة فإنها تفتح باباً للدخول إلى عالم القراءة من خلال جماليات التلقي. ويرى (فاولر) في كتابه (اللسانيات والرواية) أن النص يعني البنية السطحية الأكثر إدراكاً ومعاينة، مثل: التقسيم إلى فقرات، وفصول، وصفحات، على اعتبار أن أي نص هو فعل لغوي ينجزه كاتب ضمني لقارئ ضمني. وكذلك يميز (ليتش، وشورت) في كتابهما (الأسلوب في الرواية) بين الخطاب والنص، من خلال بلاغة النص وبلاغة الخطاب. فيُعنيان بالمستوى الكرافي للنص، باعتباره متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق. وتجسيده الكرافي (الكتابي) يمنحه إمكانية أن يحلّ على صعيد الشفرة لامتلاكه خصائص لسانية ضمنية إلى جانب الشكل الكتابي. ومن خلال دراسة أسلوبية النص يمكن استنتاج الوظيفة الفنية للنص في الانسجام.

وهكذا نستخلص من آراء (شلوميت، وفاولر، وليتش، وشورت) أن (النص) مسجل من خلال تجلّيه الكتابي.

فهو ما نقرأ، و هو تلك البنية السطحية الخطية، أو ذلك المظهر الكرافي كما هو متجلّ على الورق. وإلى جانب هذا (البعد الكتابي) نجد (البعد الوظيفي) حيث لا يكون الوقوف عند الحد السطحي أو التركيبي. كما نجد ربط النص ببنيات خارجية تتم من خلال القراءة (شلوميت) أو التناصّ (فاولر) أو المستويات القيمية

للظاهرة الأسلوبية (ليتش، وشورت). وبهذه الصفات يتميز النص عن الخطاب أو عن السرد، ويأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ.

مظهر آخر للتمييز بين الخطاب والنص يبدو مع (فان ديك) Van Dijck الذي سعى إلى إقامة تصور متكامل حول (نحو النص) منذ كتابه (بعض مظاهر أنحاء النص) ١٩٧٢ وحتى كتابه (النص والسياق) ١٩٧٧ حيث ينطلق من تحليل سيكولساني للخطاب والنص، رابطاً بين الدلالة والتداولية.

وقد قدم (فان ديك) نظرية في النص الأدبي، متجاوزاً الحد السكوني الذي تقف عنده البويطيقا والسرديات إلى مقاربة دينامية للنص، ومحدَّداً إياه بأنه (كل ما يتجاوز الجملة)، ومنطلقاً من أن النصّ يجب أن يعتبر (إنتاجاً) لفعل، ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليات تلقٍ واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيوثقافية وتاريخية. وهذه السياقات هي التي تحدّد الممارسة النصية وتتحدّد بوساطتها، وهي التي تتمفصل بحسب جماعات المشاركين وأدوارهم، وبحسب القواعد والاستراتيجيات التي تنظم الممارسات النصية، في سياقات تتأسس على قاعدة مجموعة من القيم والأحكام المحدَّدة...

ففي كتابه (النص والسياق) ١٩٧٧ يوضح (فان ديك) الفرق بين الخطاب والنص، من خلال إقامة نحو عام للنص، يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد البنيوية والسياقية والثقافية، أي من خلال الجوانب الدلالية والتداولية. وهو ينطلق من أن اللسانيين عدّوا (الجملة) أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، سواء على المستوى المورفو – تركيبي أو الدلالي. وهذا يعني أن الوصف كان يأخذ كل جملة على حدة، أو يأخذ متوالية من الجمل منظوراً إليها كمركب جملي. لكن هناك فرقاً بين الجملة المركبة ومتواليات الجمل، وأن معنى الجمل يمكن أن يرتبط بمعنى جمل أخرى من الملفوظ نفسه. وهذا ما دفعه إلى اعتبار الملفوظات قابلة لأن يُعاد بناؤها تحت وحدة واحدة هي (النص) الذي يبدو وحدة مجردة لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصلي، وفي إطار هذه العلاقة يتمّ الربط بين النص كإعادة بناء نظري مجرد، وبين سياقه التداولي.

كما اهتم (هاليداي، ورقيّة حسن) في كتابهما (الانسجام في الإنكليزية) ١٩٧٦ بالنص وعلاقته بالانسجام، فعرّفا النص بأنه (وحدة لغوية في طور الاستعمال– ص ١٢) وهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلاً. فقد يكون كلمة أو جملة أو عملاً أدبياً. وبتعبير أعمق (النص وحدة دلالية) إنه وحدة معنى، لا وحدة

شكل. و (المعنى) أو (الدلالة) بُعد أساسي في النظرية الوظيفية التي يُعتبر هاليداي أحد أبرز ممثليها، لأنها لا تقف عند حدّ التحليل اللساني بمعناه التواصلي، بل تتجاوزه إلى اعتبار الوظائف عملية أولى.

ويرى هاليداي أن الوظائف ثلاث، هي:

١-الوظيفة التجريبية.

٢-الوظيفة التواصلية.

٣-الوظيفة النّصية.

(فالوظيفة التجريبية) تبرز في مضمون الاستعمال، وتتكون من بعدين: بُعد تجريبي يتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي معين، وبُعد منطقي يتمّ عبره التعبير عن العلاقات المنطقية المجردة التي تُشتق التجربة منها ضمنياً.

و(الوظيفة التواصلية) تتصل بالبعد الاجتماعي لوظائف اللغة التعبيرية، وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووصفه وأحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيء ما.

وأما (الوظيفة النصيّة) فتتضمن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النص.

ثم عّمق (هاليداي) تحديده للنص وتحليله في كتابه (اللغة كسيميوطيقا اجتماعية) ١٩٧٨، إذ لم يعد (الانسجام) عنده هو المركزي، بل جوانبه المحيطة به في إطار علوم إنسانية، وبالأخص السوسيولسانيّات، حيث رأى أن النص مشفّر encoded في جمل، وهو وحدة دلالية، تجعلانه تفاعلاً اجتماعياً و (ترهيناً) للمعنى المحتمل. ولما كان النص لا يتحقق إلا في سياق مقام معيّن فإن المقام -كبنية سيميوطيقية- يتشكل من خلال ثلاثة عناصر سوسيوسيميوطيقية متغيرة هي: المجال، والعلاقة، والمنحى.

فـ (المجال) Field هو اتخاذ النص وظيفته الدلالية من خلال الهدف الذي يرمي المتكلم إلى تبليغه. و (العلاقة) Tenor هي ما بين المتكلم والمستمع، و (المنحى) Mode هو ما يرمي إلى الإشارة إلى الأداة الرمزية والقنوات البلاغية المستعملة للتواصل. ويربط (هاليداي) كل عنصر بوظيفته:

-(فالمجال) ترتبط به الوظيفة التجريبية.

-و (العلاقة) ترتبط بها الوظيفة التواصلية.

-و(المنحى) ترتبط به الوظيفة النصية.

ومن خلال هذا الربط يقوم هاليداي بتحليل النص وفق هذه الأسس، من خلال الكشف عن (الدلالة) وربطها بالسياق المقامي الذي أُنتجت فيه، انطلاقاً من بُعد التفاعل الاجتماعي وعلاقة النص بأبعاده السوسيولسانية والثقافية والمعرفية.

*

١-في (نظريات النص):

عرض الباحث مقاربات نظرية تسعى لتحديد النص انطلاقاً من مبادئ محددة، لدى كريستيفا، وبارت، وأريفي، وزيما، وريكور... فـ (جوليا كريستيفا) مثلاً في كتابها (النص الروائي) ١٩٦٩ (ص٥٣) تنظر إلى النص على أنه (جهاز عبر لساني يُعيد توزيع نظام اللسان Langue عن طريق ربطه بالكلام Parole التواصلي، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة).

وانطلاقاً من هذا التحديد الذي يتجلّى فيه النص إنتاجية، نتبيّن أن للنص توجهاً مزدوجاً: يبرز الأول في كونه يميل نحو (النسق الدال) الذي يُنتج فيه اللسان واللغة في عصر ومجتمع معيّنين. ويتجلّى الثاني في ميله نحو (المسار الاجتماعي) الذي يسهم فيه باعتباره خطاباً. وهذا ما يستدعي ضرورة ميلاد علم جديد كفيل بوعي هوية النص وتمييزه. وسيكون هذا العلم الجديد هو (السيميولوجيا) التي تتعامل مع النص باعتباره أكثر من الخطاب، ويندرج ضمن عدة ممارسات سيميولوجية، تنظر إليها كريستيفا كـ (عبر لسانية)، وتسميّها (الإيديولوجيم) وتعني بها الوظيفة التناصية التي يمكن قراءتها وهي تتمظهر مادياً على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد خلال صيرورتها، مانحة كل مطابقاتها التاريخية والاجتماعية.

إن اعتبار النص إيديولوجيماً من لدن كريستيفا هو الذي يحدّد عمل السيمولوجيا التي في دراستها للنص كتناص، ينظر إليها هكذا في (نص) المجتمع والتاريخ، وبذلك فإن السيمولوجيا تنظر إلى النص من حيث خصوصيته الإنتاجية، لا كمنتوج، ولكن كدليل منفتح ومتعدد الدلالات. والعلم الذي يدرس النص وفق هذه المميزات يأخذ اسم (التحليل السيميولوجي) Semanalyse وهو ينطلق من اللسانيات باعتبار النص يُنتج من خلال اللغة، ثم يتجاوزها إلى (التوليد): توليد النسيج اللساني، وتوليد (الأنا) التي تتموقع لتقديم التدليل. وهذه

العملية تسميها كريستيفا (النص المكوّن) Geno-texte عن طريق مضاعفة النص إلى ظاهر، بحيث يصبح النص موضوعاً دينامياً يبحث فيه التحليل الدلالي، مستفيداً من السيميوطيقا والتحليل النفسي والعلوم الرياضية والمنطقية واللسانية.

وأما (رولان بارت) في دراسته حول (النّصّ ونظريته) فيعرّف النص بأنه السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتاً وواحداً. وهذا السطح قابل للإدراك بصرياً من خلال عملية الكتابة التي تجعل منه موضوعاً مؤسسياً يتصل تاريخياً بالقانون والدين والأدب. وحسب هذا التحديد يتمفصل النص كدليل Signe إلى دال، ومدلول. غير أن الدليل وحدة منغلقة على ذاتها. وهذا الانغلاق يوقف المعنى ويمنعه من أن يكون متعدداً. يظهر هذا في كون النص موضوع عمليتين هما: التحقيق Restutition ، والتأويل Interpretation والعمليتان معاً ترتبطان بتصور محدّد للنص. فالفيلولوجيا تسعى إلى تحقيق النص وتدقيقه للحصول على الدال الموحد، ويحاول التأويل حصر معنى المدلول بضبط المعنى الأحادي.

وفي مقاله (من العمل إلى النص) ينطلق (بارت) من ضرورة التمييز بين العمل والنص: (فالعمل الأدبي) هو ما نجده على رفوف المكتبات، أو هو ما يمكن أن نمسكه باليد. أما (النص) فتمسكه اللغة، وهو موضوع (التحليل الدلالي) الذي لا يقيم تمييزاً بين الأنواع الأدبية، وذلك لأنه ينظر إلى النص كإنتاج دائم، وكتلفظ تستمر من خلاله الذات (الأنا) تتصارع. وهذه الذات ليست فقط ذات الكاتب، بل ذات القارئ أيضاً. ولهذا السبب تُدخل نظرية النص القارئ في اعتبارها.

وأما (ميشيل أريفي) .M Arrive في دراسته عن (السيميوطيقا الأدبية: اللسانيات والأدب) ضمن كتاب (معرفة اللسانيات) ١٩٧٥ فقد عالج مسألة (النص) الأدبي وعلاقته باللسانيات، استناداً إلى تصوّر كريستيفا. ثم سعى إلى استخراج كيفيات النص التي حصرها في أربع، هي:

١-غياب المرجع في النص، وحضور ظله.

٢-الانغلاق في الخطاب والحكي.

٣-تمظهر لغة الإيحاء من خلال مفهوم التناص.

٤-الإنتاجية كما هي عند كريستيفا.

كذلك سعى (بيير زيما) P. Zima إلى تشكيل ما يسميه (سوسيولوجيا النص الأدبي) تمييزاً له عن (سوسيولوجيا الأدب) بمختلف اتجاهاتها. ففي كتابه (من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي) ١٩٧٨ ينطلق من النظرية النقدية لجماعة فرانكفورت، وبالأخص أدورنو، وكان قد خصّها بكتاب يحمل اسمها عام ١٩٧٤. ومن السيميوطيقا الأدبية من خلال أهم اتجاهاتها وأعلامها وعلى رأسهم غريماس. ومن التراث الفلسفي والجمالي الألماني بدءاً بهيغل ومروراً بماركس ولوكاش وغولدمان وانتهاء بنظريات النص وجماليات التلقي. ومن خلال تزاوج هذه الاتجاهات جميعاً يقيم زيما سوسيولوجية النص التي ترى النص ذا طابع مزدوج: فهو بنية مستقلة، وهو بنية تواصلية، أي أنه (دليل) Signe مركب من العمل المادي الذي له قيمة الرمز الحسي، وهو (موضوع جمالي) متجذر في الوعي، ويحتل مكانة (المعنى).

والمظهران: الاستقلالي والتواصلي يتضافران، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر. فالنص –إذن– ليس فقط (مجسّداً) في إطار أنظمة مختلفة القيم، ولكنه يعبر، في الوقت نفسه، على صعيد الكتابة، عن القيم والمعايير الاجتماعية.

وتبعاً لذلك فإن سوسيولوجيا النص الأدبي تسعى إلى تمثيل مختلف البنيات النصية كبنيات لسانية واجتماعية في آن، ما دام الأمر يتعلق بمستويات دلالية وتركيبية (سردية) ذات علاقات جدلية. ومن خلال هذه العلاقات يمكن اعتبار العالم الاجتماعي كجماع لغات اجتماعية مستوعبة ومحوّلة بواسطة النص الأدبي.

ولأن السرديات الشكلية، وعلى الخصوص أعمال جينيت التي تقوم على أساس التحليل التقني للحكي، لا تتيح إمكانية إقامة علاقات بين البنية السردية والبنية الاجتماعية، لأنها تهمل الأساس (الدلالي) للحكي، فإن زيما يرى أن من الصعوبة نقل مفاهيم السرديات الشكلية في مجال سوسيولوجيا الأدب. والذي يتيح ذلك هو السيميولوجيا. ولذا فإنه على (سوسيولوجيا النص الأدبي) أن تستفيد من السيميولوجيا، من أجل إقامة علاقة نسقية بين المفاهيم السيوسيولوجية والسيميولوجية، وتطوير الأبعاد السوسيولسانية. وعن طريق هذا الربط يتحقق الطابع المزدوج لـ (النص)، ويتحدد الاختصاص الذي تبحث فيه (سوسيولوجيا النص).

ومن خلال تحليل الوحدات المعجمية والدلالية والتركيبية ضمن إطار المفاهيم المركزية (البنية السوسيولسانية، والتّناص، واللغات الخاصة،

والإيديولوجيا) يحاول زيما الكشف عن النص الروائي، منذ بروست وحتى غرييه.

ويضع (بول ريكور) P. Ricoeur في كتابه (من النص إلى العمل) ١٩٨٦ تصوراً متكاملاً لما يسميه (نظرية النص) عبر الشرح والتأويل. فقد انتقل الشرح من العلوم الطبيعية إلى اللسانيات، وابتعد التأويل، مع الهرمينوطيقا، عن الذاتية. فعرّف النص بأنه (كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة). وعن طريق المظهر الكتابي يختلف النص عن الكلام، باعتبار الكتابة مؤسسة لاحقة للكلام، استعملت لتثبت، بواسطة الخط، ما كان شفوياً. وبذلك ترتبط الكتابة بالقراءة، وتجعل النص مختلفاً عن الكلام الذي نجد فيه العلاقة بين المتكلم والمستمع.

وإذا كانت البنيوية قد مارست الشرح على النص من خلال تركيزها على تفسير علاقاته الداخلية وبنيته، كما فعل شتراوس في تحليله لأوديب، فقد مارس شرح الأسطورة لا تأويلها. وإذا كان الشرح قد تمّ من خلال النموذج اللساني، فإن على التأويل أن يتم من (داخل) النموذج نفسه. ولما كان التحليل البنيوي يقف عند حدود الشرح، فلا بد من مفهوم جديد للتأويل، من أجل تجاوز الجانب السكوني للنص، بتحويله عن طريق (التأويل) إلى أن يأخذ سيره نحو "مشرق" النص وقصده الحقيقي. وبحسب هذا التصوّر يصحّح التأويل، ويبتعد عن أن يكون عملية ذاتية تجري (على) النص، فيغدو عملية موضوعية وفعلاً (لـ) النص. ومن هنا إلحاح ريكور على الجانب الخطي أو الكرافي للنص كما يتجسد مادياً ويصبح قابلاً للقراءة.

بعد هذا العرض للآراء المتعددة حول النص ونظريته يحاول الباحث تقديم تعريف للنص، والكشف عن مكوناته، مستلهماً آراء كريستيفا، وزيما، وهاليداي، وغيرهم. فيقول: (إن النص بنية دلالية تنتجها ذات، فردية أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة) فمكوّنات هذا التعريف ثلاثة:

١- **(عنصر بنيوي)** يتضمن أربع بنيات هي: (بنية دلالية) تستوعب دالاً ومدلولاً، و (بنية صرفية ونحوية).

وكل بنية يمكن تحليلها ووصفها وتفسيرها في تعالقها بالبنيات الأخرى. و (بنية نصيّة) هي جماع بنيات داخلية: صرفية/ نحوية يتم إنتاج النص ضمنها. وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى علاقة جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء. و (بنية ثقافية واجتماعية) يُنتج النص في إطارها.

٢- **(عنصر إنتاجي)** ناجم عن علاقات الفعل والتفاعل بين هذه البنيات. ذلك أن هذه البنيات ليست معزولة عن بعضها، فهي تنتج ذاتها في إطار علاقتها مع الموضوع الذي توجد فيه، ومن خلال تضافر العنصرين: البنيوي، والإنتاجي، نجدنا أمام انفتاح النص وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى وبنيات أخرى ثقافية واجتماعية غير التي أنتجت فيها، والإنتاج هنا يقوم به الكاتب كما يقوم به القارئ.

٣- **(في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة):** إذ يتحدد النص بزمن تاريخي، وبسياق اجتماعي وثقافي، ويُنتج في إطار هذه البنيات ويتفاعل معها. ولكنه في الوقت نفسه يتعالى عليها من خلال إمساكه بـ "زمنيتها الجوهرية المتعالية". أما إذا كان مجرد عاكس لها فلا يمكن اعتباره نصاً، ولكنه وثيقة عن العصر لا يهمنا البحث فيها. وهذا (التفاعل) مع البنيات الثقافية هو الذي يعطي القراءة المفتوحة على الزمن إمكانية توليد الدلالات وإنتاجها على الرغم من تبدل هذه البنيات زمانياً ومكانياً.

٢-أما مكوّنات النص:

فيمكن اختزالها في ثلاثة:

١ -**البناء النصي:** النص بنية دلالية تنتجها ذات.

٢ -**التفاعل النصي:** ضمن بنية نصية منتجة.

٣ -**البنيات السوسيونصية:** في إطار بنيات ثقافية محددة.

وهكذا تبدو (مكوّنات النص الروائي) امتداداً (لمكوّنات الخطاب الروائي) في الكتاب السابق، وهي (الزمن، والصيغة، والرؤية) والمأخوذة أصلاً من تودوروف في كتابه (شعرية النثر) ١٩٧٨.

في (بناء النص) يُقدّم الباحث مهاداً نظرياً يسترجع فيه ما جاء في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) عن الزمن. ثم يقيم بناء النص على مستويين: داخلي (هو زمن الكتابة)، وخارجي (هو زمن القراءة). ثم يطبّق مقولة (الزمن) على الروايات الخمس التي درسها في كتابه السابق.

وفي (التفاعل النصّي) يفعل مثل ذلك، ويراه مرادفاً (للتناص) Intertextuatite أو (المتعاليات النصية) كما استعملها جينيت. ومنذ أن طرحت كريستيفا، في أواسط الستينات، تصوّرها عن النصّ كإيديولوجيم، باعتباره وظيفة

تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ. على الرغم من أن كريستيفا التي أدخلته إلى الدراسات الأدبية كانت قد استفادت من باختين الذي يسميه (التفاعل السوسيولفظي). وكانت تمارسه جماعة (تل كل) الفرنسية التي كانت كريستيفا واحداً من أعضائها. ومنذ ذلك التاريخ هيمن مفهوم (التناص) بشكل سريع ومثير، في حين لم يلق المفهوم الأساسي (الإيديولوجيم) هذا الذيوع.

وقد أُولي التناص أهمية خاصة، فصدر في عام ١٩٧٦ عدد خاص من مجلة (بويطيقا) حول التناص، وأُقيمت في عام ١٩٧٩ ندوة عالمية عن (التناص) في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميشيل ريفاتير، جُمعت أعمالها في عدد مجلة (الأدب) عام ١٩٨١، ومنها مقالة (استراتيجية الشكل) للوران جيني L. Genny الذي درس تأثير وسائل الإعلام المعاصرة على النص، أو بالأحرى تأثير الصحافة على جويس ودوس باسوس. وميّز بين (التناص) و (المتناص).

وعرّف الأخير بأنه (النص الذي يستوعب عدداً من النصوص، ويظل متمركزاً من خلال المعنى). ثم حدّد ثلاث قواعد للتناص هي: التلفيظ Verbalisation حيث يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النص، والخطيّة التي تبدو من خلالها عملية الاستيعاب مدمجة في خطيّة النص، والتضمين.

ومنها مقالة (لوسيان ديلنباخ) L. Daillenbach الذي ميّز بين (التناص الخارجي) و (التناص الداخلي) أو (التناص العام) الذي هو علاقة نص الكاتب بنصوص غيره. و (التناص المقيّد) الذي هو علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض.

ومنها مقالة (ليلي بيرون موازيه) L. Perrone Moises التي تحدثت فيها عن (التناص النقدي) الذي حصرته في معنى النقد الذي يكف عن أن يكون لغة ثانية بتحوله إلى كتابة إبداعية. وقدّمت ثلاثة نماذج لكتّاب نقاد هم:

بلانشو، وبارت، وريكاردو. وأكدت أنه في (التناص النقدي) لا تبقى هنالك حدود بين النص والنص النقدي الذي يتداخل والنص المحلل. وتتجلّى إنتاجيته (تناصه) من خلال اشتغاله عليه.

وقد اعتمد الباحث (أنواع التناص) التي جاء بها جيرار جينيت، وهي:

١ –**المناصّة:** Paratextualite وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معيّنين.

٢ –**التناصّ**: Intertextualite وهو التضمين.

٣ –**الميتانصـيّة**: Metatextualite وتأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقته ببنية نصية طارئة مع بنية نصيّة أصل.

وقد طّبق الباحث مقولة (التناص) هذه على الروايات الخمس/ موضوع الدراسة، عبر أنواع التناص الثلاثة (المناص، والتناص، والميتانص) فوجد نوعين من (التفاعلات): قديمة (تاريخية، ودينية، وأدبية) وحديثة (تاريخية، وإعلامية، وأدبية).

وفي (البنيات السوسيو – نصية): مهّد الباحث أيضاً بتنظير استفاد فيه من زيما في دراسته (من البنية النصيّة إلى البنية الاجتماعية)، ومن باختين، والماركسيين، والشكلانيين الروس، راغباً في تطوير (سوسيولوجيا الأدب) إلى (سوسيولوجيا النص الأدبي)، ومطبّقاً ما يذهب إليه على الروايات الخمس موضوع الدراسة. والواقع أن هذا الكتاب بجزأيه (تحليل...) و (انفتاح...) يعتبر أكمل وأحدث عرض لمكونات الخطاب الروائي المعاصر. وهو جهد ضخم، واطلاع واسع على السرديات الغربية، يُشكر الباحث عليه.

*

٤– حسن بحراوي وبنية الشكل الروائي

حسن بحراوي ناقد مغربي حداثي عُني بالسرد فوضع كتابه (بنية الشكل الروائي) ١٩٩٠، عرض فيه الاهتمام بالرواية منذ هيغل، فلوكاش الناقد المجري ذي الاتجاه الماركسي الذي عمل على تعميق الاقتراحات الهيغلية حتى استقامت نظرية متكاملة الجوانب في كتابه (نظرية الرواية) ١٩٢٣ الذي يقول عنه غولدمان إنه كتاب ديالكتيكي هيغلي من الطراز الأول، لأنه يؤكد على أن النوع البشري الأكثر ملاءمة للعالم الراهن هو الشخص الإشكالي. ومع لوكاش استفادت نظرية الرواية من مكاسب الفلسفة الكلاسية في مضمار الرواية التي هي –عند لوكاش– (الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنه، ولا مغترباً كل الاغتراب).

و(الرواية) هي الشكل الديالكتيكي للملحمة، وهي بين أدب الطفولة والشباب الذي هو (الملحمة)، وأدب الوعي والموت الذي هو (التراجيديا)، تقوم الرواية كشكل أدبي للنضج الرجولي. فموقع الرواية هو بين الملحمة والتراجيديا. ويقدم

الشكل الروائي بوصفه بنية ديالكتيكية تتميز بأن لا شيء فيها يتصف بالثبات، فلا البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظل مستقراً، ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الإيجابي بما يكفي ليجعل بحث البطل أمراً ممكناً. وقد ميّز (لوكاش) بين ثلاثة أنواع من الروايات الأوربية في القرن التاسع عشر هي:

١ –**الرواية المثالية المجردة:** وتتميز بحيوية البطل ووعيه المحدود بالقياس إلى تعقد العالم. ومثالها: دون كيشوت، والأحمر والأسود.

٢ –**الرواية السيكولوجية:** وتتجه نحو تحليل الحياة الداخلية للأبطال، وتتميز بسلبية بطلها واتساع وعيه بحيث لا يُرضيه ما يقدمه له العالم التقليدي. ومثالها: التربية العاطفية.

٣ –**الرواية التربوية:** وهي التي تنتهي نهاية مقصودة. وعلى الرغم من أنها تعتبر عدولاً عن البحث الإشكالي، فإنها ليست قبولاً للعالم التقليدي.

ثم جاء (لوسيان غولدمان) فاستفاد من إنجازات أستاذه لوكاش، وأضاف إليها. وفي العشرينات اطلع (باختين) على كتاب (نظرية الرواية) للوكاش. فأعدّ فرضية مناقضة، ولكن الجمهور لم يستطع أن يتعرف عليها إلا بعد خمسين عاماً. ويتعلق الأمر بالعناصر الملحمية والشعبية في الرواية بوصفها نوعاً أدبياً طارئاً، حيث يفترض باختين قانوناً خاصاً بالرواية يقتبسه من الأستطيقا الرومانسية الألمانية وأفكار هيغل وغوته. ففي الرواية أجزاء تاريخية وبلاغية وحوارية... وهذه الأساليب تتداخل وتتشابك لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية، بوصفها شكلاً غير مكتمل، وتطوراً مستمراً.

لقد كان الروائيون الغربيون يرفضون تصنيف مؤلفاتهم ضمن النوع الروائي كما فعل ديفو مثلاً في مؤلفه (روبنسون كروزو) باعتبار الرواية كانت نوعاً مزيفاً وصالحاً للرعاع فحسب، وأنها غير جديرة بالاهتمام، على الرغم من أنهم كانوا إذا خلوا لأنفسهم في حجراتهم مدّوا أيديهم إلى الرواية لقراءتها بشغف واهتمام.وهذه الوضعية الإشكالية التي عاشتها الرواية الغربية في مطلع نشوئها تكررت في الرواية العربية في بداياتها، فقد تحرّج محمد حسين هيكل من ذكر اسمه على غلاف روايته (زينب)، فنشرها باسم (مصري فلاح). كما كانت الصحف والمجلات تغلق أبوابها في وجه الرواية، وتنظر إليها "النخبة" نظرة ازدراء باعتبارها وليداً جديداً يتجاوز الموروث المسيطر في (المقامات) و (الأخبار) و (القصص الشعبي).

بيد أن اتساع مجال الرواية، والنجاح الشعبي الذي حققته لم يجعلها تتقدم خطوة حاسمة باتجاه إقامة قانونها الخاص الذي يميزها عن بقية الأنواع، فقد كان

علـى الـروائيين أن يواصـلوا الاحتكـام إلـى أذواقهـم وأمـزجتهم فـي تقريـر الشـكل والمضـمون والقيمـة الأدبيـة لرواياتهم، وذلك فـي غيـاب أي نمـوذج روائـي يلـزمهم التقيّد بإتباعه، وانعدام أية نظرة نقدية يسترشدون بها، فيما كان الجمهور قد ألف الحكم الفوري على الروايات وأصبح الانطباع الأول لديه هو الانطباع النهائي.

لكن هذه الوظيفة –حسب الباحث– ما لبثت أن أفرزت مَنْ ينظّر للرواية، من منطلقات جمالية وفنية: فـ (هنري جيمس) مثلاً يدافع عن حرية الرواية، ويرفض أن تكون لها قوانين صارمة ينبغي التقيّد بها. لكن هذه الحرية المطلقة جلبت للرواية قدراً غير يسير من المشكلات، مما دعا بعض النقاد إلى محاولة البحث عن سند لتسويغ هذه الحرية، مثل (فورستر) الذي وضع كتاب (مظاهر الرواية) الذي جعل فيه العمل الروائي صورة للحياة الواقعية، حيث تكون مهمة الروائي أن يدفعنا إلى الاقتناع بالعالم الذي يقدّمه، وبالشخصيات التي يصنعها.

لكن نظرية الرواية ظلت بحاجة إلى النظر إلى الشكل الروائي الناجز، وإلى الإلمام بعناصره ومكوّناته، حتى جاء (لوبوك) فقدّم طرحاً لامعاً حول بناء الرواية في كتابه (صنعة الرواية) ١٩٢١ الذي يُعتبر تطبيقاً منهجياً لمبادئ جيمس على روايات عالمية لتولستوي وفلوبير وآخرين، وحيث يقصد بالشكل الروائي قدرة الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختبار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها، لتصبح تركيباً فنياً منسجماً يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص.

وضمن هذه المحاولات طلعت نظرية الرواية بعدد من الخطط والمداخل التي ترى أنها أكثر ملاءمة لتحليل النص الروائي، باعتباره نمطاً خاصاً من الخطاب الأدبي، والتي سمحت بالتمييز بين المؤلف والراوي والشخصية، وبتحديد العلاقات المتبادلة بينهم.

ولكن هذه المقاربات التجزيئية للشكل الروائي لم تكن تفلح إلا في الكشف عن ملامح منعزلة من ملامح البناء الروائي، ولهذا ظلت قاصرة عن إدراكه في كلّيته. ولقد كانت عناصر الشكل الروائي من التنوّع والاتساع بحيث لا يمكن إدراكها كلياً دون اللجوء إلى الافتراض، واستعمال النظرة التجزيئية.

ولأن هذه المكوّنات الروائية بكل هذا التنوّع والتعقيد فإن الباحث قد اختار بعض قضايا الشكل في الخطاب الروائي وهي: الزمان، والمكان، والشخصية، لمعالجتها مطبّقة على الرواية المغربية، مع اعترافه المبدئي بأن هذه العناصر الثلاثة، على خصوبتها وأهميتها، لا تُغني عن معرفة العناصر الأخرى المتبقية،

وبأن النتائج المستحصلة من دراستها لا تكون قابلة للتعميم، وبأن هذا الاختيار أملته رغبة في تلافي أحكام القيمة، لأن هذه القراءة التي يقوم بها الباحث لبعض عناصر الشكل الروائي تبتغي الانتقال بالمعرفة النظرية إلى أفق التحليل البنيوي الشكلي، بوصفها أسلوباً في العمل، ومنهجاً لبناء النماذج والتصوّرات، وليس كمعتقد أو دوغما.

١-بنية المكان في الرواية المغربية

تحدّث الباحث في هذا البحث عن ثلاثة موضوعات هي: النظرية والمنهج، وأماكن الإقامة، وأماكن الانتقال.

في (النظرية والمنهج) عالج الباحث الدراسات التي عُنيت بالمكان منذ (غاستون باشلار) في كتابه (شعرية المكان) ودراسته للقيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تُتاح لرؤية السارد أو الشخصيات، سواء في أماكن إقامتهم (كالبيت والغرف المغلقة) أو في الأماكن المنفتحة (المركزية والهامشية)، ومروراً بـ (جورج بوليه) الذي درس الفضاء الروائي لذاته، دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى. والحال إن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكوّنات الحكائية الأخرى للسرد (كالشخصيات، والأحداث، والرؤيات السردية).

وقد حاول (رولان بورنوف) في (العالم الروائي) أن يملأ هذه الثغرة التي تركها مواطنه بوليه، وذلك حين تساءل بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية، مقترحاً وصف الحدث بطريقة دقيقة، وتحليل مظاهر الوصف، والاهتمام بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات ومع المواقف والزمن.

و(الفضاء الروائي)، مثل المكوّنات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو بالسمع كما في المسرح أو السينما، وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصوّرات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة، فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع. وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي للكتاب. أي فضاء الصفحة

والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية، حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ. وهكذا أصبح لدينا فضاءان: الفضاء الروائي (وهو المظهر التخييلي أو الحكائي)، والفضاء الطباعي (أو الفضاء النصّي).

(فالفضاء الروائي) يرتبط بزمن القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية: فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال. وهذا الارتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها. يقول (فيليب هامون) Ph. Hamon عن الوظيفة الأنثربولوجية للمكان: (إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى إنه يمكن القول إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية – مقدمة لتحليل الوصف ١٩٨٩– ص١١٣).

وعلى الرغم من أن المكان مرتبط بالشخصيات، إلا أن الشخصيات قد لا تخضع كلياً للمكان. وبرز اتجاه يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله، ويجعل من المكان تعبيرات مجازية عن الشخصيات (إن بيت الإنسان هو امتداد له. فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان– وارين، وويلك– نظرية الأدب– تر: محيي الدين صبحي– دمشق ١٩٧٢ ص ٢٨٨). كما ظهرت اتجاهات أخرى تعطي للشخصيات أهمية فائقة في تشكيل المكان المحيط بها: فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي، ويحقق دلالته وتماسكه الأيديولوجي. والفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يُعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخصاً وتخييلياً أساسياً، ومن خلال اللغة التي يستعملها: فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وأخيراً من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره.

إن القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة (الفضاء الروائي) يجب أن تبني على مجموعة من التقاطبات المكانية التي تظهر على شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين عناصر متعارضة، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث. وإذا كان (باشلار) G. Bachlard في

(شعرية المكان) ١٩٥٧ قد درس جدلية الخارج والداخل، وعارض بين القبو والعلّيّة، وبين البيت واللا بيت، فإن (لوتمان) J. Lotman هو وحده الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه (بنية النص الفني) ١٩٧٣ حيث انطلق من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة. ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع. فمفاهيم مثل: الأعلى/ الأسفل، والقريب/ البعيد، والمنفتح/ المنغلق، والمتصل/ المنقطع... كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية.

ويرى (لوتمان) أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية تتضمّن وبنسب متفاوتة، صفات مكانية، تارة في شكل تقابل: السماء/ والأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بين الطبقات العليا/ الدنيا، وتارة في صورة صفة إطلاقية حين تقابل بين اليمين/ واليسار... وكل هذه الصفات تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدم نموذجاً إيديولوجياً متكاملاً خاصاً بنمط ثقافي معطى. ويتجاوز (لوتمان) العرض النظري لمفهوم التقاطب إلى الممارسة النقدية، فيحلل شعر (تيوتشيف) من خلال ثنائية: الأعلى/ الأسفل، فيربط الطرف الأول بـ (الاتساع) والطرف الثاني بـ (الضيق)، ثم يدل بـ (الأسفل) على النزعة المادية، ويدل بـ (الأعلى) على النزعة الروحية، لينتهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة، وأن (الأسفل) هو مجال الموت. وفي دراسته لشعر (زابولوتسكي) الذي تلعب البنيات المكانية فيه دوراً عظيماً، يجد بأن (الأعلى) يكون دائماً مرادفاً عنده لمفهوم (البعيد)، و(الأسفل) مرادفاً لمفهوم (القريب)، ولذلك فإن كل انتقال يبقى متجهاً إما إلى (الأعلى) أو إلى (الأسفل)، وتنتظم الحركة على المحور العمودي الذي ينظم الفضاء الأخلاقي، فالشرّ يضعه الشاعر في (الأسفل)، والخير يوجهه نحو (الأعلى).

وبعد (لوتمان) أقام (جان فيسجر) Weisgerber في كتابه (الفضاء الروائي) ١٩٧٨ البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص، وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى. وميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة: مثل التعارض بين اليمين واليسار، وبين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف. كما أبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة، والاتساع أو الحجم والتي تشكل ثنائيات ضدية (من

مثل: قريب/ بعيد، صغير/ كبير، محدود/ لا محدود...) وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/ مستقيم) أو الحركة (جامد/ متحرك، أفقي/ عمودي) أو الاتصال (منفتح/ منغلق، مسكون/ مهجور) أو الإضاءة (مضاء/ مظلم، أبيض/ أسود).. وهذه التقاطبات لا تُلغي بعضها بعضاً، وإنما تتكامل فيما بينها، لتقدم مفاهيم تساعد على فهم كيفية اشتغال المادة المكانية في الحكي.

وهكذا أظهر مفهوم (التقاطب) كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص، وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات، وفقاً لوظائفها وصفاتها.

ويستفيد الباحث من عرض لكل هذه الاجتهادات فيبني مقاربته للفضاء الروائي في الرواية المغربية على (مفهوم التقاطب) الذي أدرجته الشعرية في بنائها النظري، وجعلت منه الأدلة الرئيسية للبحث في تشكلات المكان، وإن الأخذ بمبدأ التقاطب كمفهوم نقدي، وكأداة إجرائية بالمعنى الذي أعطته له الشعرية الحديثة (لوتمان، باشلار، ميتيران... الخ) يمثل المظهر الملموس الذي يصل إلى حدّه الأقصى من الوضوح المفهومي والنقدي، عندما يسمح بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي. يقول: (لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها الرواية المغربية فوجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوّع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميّز مبدئياً بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات أو تقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة ص ٤٠).

وهكذا جدول الباحث الأماكن في:

أماكن الإقامة		**أماكن الانتقال**	
اختيارية	إجبارية	عامة	خاصة
–فضاء البيوت	–فضاء السجن	–الأحياء والشوارع	–المقهى
–البيت الراقي	–الزنزانة	–الأحياء الراقية	
–البيت المضاء	–فضاء الفسحة	–الأحياء الشعبية	
–البيت المظلم	–فضاء المزار		
–البيت الشعبي			

في (**أماكن الإقامة الاختيارية**) ركّز الباحث على (فضاء البيوت)، آخذاً بدعوة باشلار إلى ضرورة الإلمام بجميع أجزاء البيت والدلالات المرتبطة بها، لأن

الاقتصار على جانب واحد، مهما بلغ من الفاعلية والخصوبة، يظل حائلاً دون رؤية الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة للفضاء الروائي، وتعطيه انسجامه وأسباب انبنائه. وهكذا فمن الخطأ النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة، لأن هذه الرؤية ستنتهي إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى: فالبيوت والمنازل تشكل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان هو امتداد له، كما يقول (بليك). فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبّر عن أصحابها.

إن التأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وإن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللا شعورية التي تعيشها الشخصية. ولا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه.

وهذا يخالف ما جاء به روّاد مدرسة (الرواية الجديدة، أو الروائية الشيئية) الذين أحلّوا الأشياء محل الإنسان في الرواية، على الرغم من قولهم: (إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص –ميشيل بوتور– بحوث في الرواية الجديدة– تر: فريد أنطونيوس– عويدات– بيروت ١٩٧١ ص ٥٥)، (وإن كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلاً للشخصية التي تسكن هذه الدار –آلان روب غرييه– نحو رواية جديدة– تر: مصطفى إبراهيم– دار المعارف بمصر –ص١٣٠).

أما (شعرية المكان) فإنها تسلّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي، وتلّح على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله. وعندما ينظر الباحث في الخطاب الروائي المغربي يجد نصوصاً كثيرة تُعنى بتصوير فضاء البيت وتوسعه وصفاً وتشريحاً، ولكن دون أن تربطه بقيم الإلفة الإنسانية، سواء في ذلك البيت الشعبي أو البيوت الفاخرة.

وفي (أماكن الإقامة الإجبارية) يعالج الباحث (فضاء السجن) بوصفه عالماً مفارقاً لعالم الحرية خارج الأسوار، وهو يشكل مادة خصبة للروائيين، ونقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحوّل في العادات والقيم وإثقال كاهله بالإلزامات والمحظورات. فما أن تطأ قدما النزيل عتبة السجن، مخلفاً وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لا تنتهي إلا بالإفراج عنه.

وضمن فضاءات السجن عالج الباحث فضاءات أخرى متعلقة به مثل:

فضاء الزنزانة، وفضاء الفسحة، وفضاء المزار.

وفي (أماكن الانتقال العمومية) عالج الباحث (فضاء الأحياء) والشوارع، وتمشياً مع خطته المنهجية في اختياره (التقاطب) فقد شرع في عرض صفات الحي الشعبي بوصفه فضاءً اعتيادياً للحياة اليومية للمواطنين، وذلك تمهيداً للبحث في تمفصلاته الطوبوغرافية والدلالية. وضمن فضاء الأحياء عالج الباحث فضاءات أخرى متعلقة به، مثل: فضاء الحي الشعبي، وفضاء الحي الراقي.

وفي (أماكن الانتقال الخصوصية) عالج الباحث (فضاء المقهى) كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية. وأبرز الدلالات تحمل طابعاً سلبياً يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش. ومما يؤكد ذلك أن فضاء المقهى هو مسرح للعديد من الممارسات المنحرفة، سواء كانت دعارة أو قماراً أو تجارة مخدرات أو حتى مجرد عطالة مزمنة. وتتكرر هذه الصورة السلبية لفضاء المقهى في أكثر من رواية حتى توشك أن تصبح العصب الرئيسي الذي يحكم دلالته ويلتحم بها.

٢-البنية الزمانية في الرواية المغربية

وهي الباب الثاني الذي عالجه الباحث. وقد بدأ فيه بالشكلانيين الروس الذين كانوا من أوائل الذين أدرجوا بحث الزمن في نظرية الأدب، وجعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث.

وميّزوا بين (المتن) و (المبنى): فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها. والثاني لا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل.

وإذا كان الشكلانيون الروس قد تميّزوا بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد، منذ عشرينات القرن العشرين، فقد كان هنالك أيضاً الأنجلوساكسونيان (لوبوك، وموير) اللذان أكدّا أهمية الزمن في السرد. كما كانت هنالك جهود البنيويين الفرنسيين (بارت، وفرسان الرواية الجديدة): فقد استلهم (بارت) منهج بروب الذي دعا فيه، في مطلع القرن العشرين، إلى تجذير الحكاية في الزمن. وربط، في مقدمته الهامة لـ (التحليل البنيوي للسرد) ١٩٦٦ بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكدا أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية

ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، أما الزمن السردي فهو زمن دلالي/ وظيفي، وأما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي.

وقد عرض (بوتور) في كتابه (بحوث في الرواية) ١٩٦٤ وجهة نظره كروائي في مسألة الإيهام الزمني، وأشار إلى صعوبة تقديم الأحداث في الراوية وفق ترتيب خطي مسترسل. ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان، وأن العادة تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة، إلى التقطعات والوقفات والقفزات التي تتناوب على السرد.

كذلك رأى (غرييه) أن الزمن أصبح، منذ أعمال بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد. وهكذا أصبح الزمن موضوعاً خصباً لبحوث وأطروحات غاية في الدقة والتخصص (انظر تودوروف ١٩٦٨ ص ٥٣ حيث أورد قائمة بأهم البحوث في الزمن في اللغات الفرنسية والإنكليزية والألمانية والروسية).

لكن أول مشكل يصادف الباحث في الزمن هو: تعدّد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد، واختلاف العلاقات الدالة عليها. فهناك في الرواية –حسب تودوروف– ثلاثة أصناف من الأزمنة، هي: (زمن القصة) وهو الزمن الخاص بالعالم التخييلي، و (زمن الكتابة أو السرد) وهو مرتبط بعملية التلفظ، و (زمن القراءة) أي الزمن الضروري لقراءة النّص.

وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية هناك أزمنة خارجية، تقيم، هي كذلك، علاقة مع النص التخييلي، وهي على التوالي: (زمن الكاتب) أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، و (زمن القارئ) وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تُعطى لأعمال الماضي. و (الزمن التاريخي) ويظهر في علاقة التخييل بالواقع.

وقد قسّم تودوروف الزمن إلى نوعين، وقسّم كل نوع إلى ثلاثة، هي:

١–الزمن الداخلي (زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة).

٢–الزمن الخارجي (زمن الكاتب، وزمن القارئ، والزمن التاريخي).

وكان بوتور قد سبق وصنّف الزمن في الرواية في ثلاثة أزمنة هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة: فالكاتب قد يوجز أحداثاً وقعت في سنتين

(زمن المغامرة) ليستغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما تقرؤها في دقيقتين (زمن القراءة) (ميشيل بوتور – مقالات حول الرواية –غاليمار – باريس ١٩٦٤ ص١١٨.

ثم جاء (جيرار جينيت) فغيّر اتجاه المشكلة حين نظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيّف. ثم درس المظهرين الأساسيين للزمن داخل الرواية، وهما: زمن الشيء المروي، وزمن السرد، أو ما يمكن التعبير عنه بلغة اللسانيات: زمن الدال، وزمن المدلول. وإن الثنائية الزمنية التي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي يمكن اعتبارها أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي عن غيره من أنواع السرد الأخرى. وقد أدرك جينيت أن السرد الأدبي لا يمكن أن يستهلك إلا داخل زمن القراءة. وهكذا ننتهي إلى أنه لا سرد دون زمن، فالزمن هو الذي يوجد السرد، وليس العكس.

وبعد هذا الإطار العام لتناول الزمن باعتباره عنصراً شكلياً في الرواية، درس الباحث تمظهرات البنية الزمنية في الرواية المغربية، من خلال أربعة أنساق زمنية هي:

١–السرد الاستذكاري.

٢–السرد الاستشرافي.

٣–تسريع السرد.

٤–تعطيل السرد.

(فالسرد الاستذكاري) خاصية حكائية نشأت مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسي، وتطوَّر بتطورها، ثم انتقل إلى الأعمال الروائية الحديثة. فالقصة –لكي تُروى– يجب أن تكون قد تمّت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد. وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.

إن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة. وهناك وظائف أخرى للاستذكار مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً، يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية. وتتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (مدى

الاستذكار) أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار كما في: (قبل خمسين سنة... أذكر... أتذكر). وتُقاس بالسنوات والشهور والأيام. كما تتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (سعة الاستذكار) وتُقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد، بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله الخطاب الخطّي للرواية. ومثاله: (قاسم يتذكر صورة والده كما رسمتها له أمه وهو طفل).

وأما (**السرد الاستشرافي**) فهو كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها.

ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية.

وتعتبر الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل.

وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخوص. ويسمي (جينيت) هذا النوع (بالاستشرافات الخارجية) تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد. وتتمظهر الاستشرافات في شكلين: الاستشرافات كتمهيد، والاستشرافات كإعلان.

وأما (تسريع السرد) فيظهر من خلال تقنيتي: التلخيص، والحذف. فـ (التلخيص) تلخص فيه الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة، وقد نُظر إلى الخلاصة كنوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل. وللخلاصة ثلاث تقنيات: التقديم الملخص، وخلاصة الأحداث غير اللفظية، وخلاصة خطاب الشخصيات.

وأما (الحذف أو الإسقاط) فيلعب، إلى جانب الخلاصة، دوراً حاسماً في

اقتصاد السرد وتسريع وتيرته. وهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، كما في (ومرّت بضعة أسابيع)، و (مضت سنتان). وأشكال الحذف ثلاثة:

١ –**(الحذف المعلن)** وهو الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره.

٢ –**(الحذف الضمني)** وهو لا يظهر في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يهتدي القارئ إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة، ولهذا فمن الصعب إعطاء أمثلة ملموسة له.

٣ –**(الحذف الافتراضي)** ويشترك مع سابقه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه. وليست هنالك طريقة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها، أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما.

وأما (تعطيل السرد) فيتجلّى في تقنيتين: المشهد الدرامي، والوقفة الوصفية. (فالمشهد) ينقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص، ويقوم على الحوار المعبّر عنه لغوياً، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية. وللمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات. ويمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى وسط أو مكان جديد، كما يمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو نهاية الرواية لكي يتوّج السرد ويوقف مجراه فتكون له قيمة اختتامية.

وأما (الوقفة الوصفية) فتمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه. ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته. ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرضاً يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه. والوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه. ولعل من أبرز مستلزمات الوقفة الوصفية

ظهور الضوء الطبيعي أو الاصطناعي، فهو الذي سيتيح فرصة الرؤية السليمة غير المشوشة، ويساعد على تشكيل المناظر والتهيؤ لقيام الوصف البصري. وقد طبق الباحث هذه المفهومات على الرواية المغربية.

*

٣-الشخصية في الرواية المغربية

في الباب الثالث والأخير عالج الباحث (الشخصية) في الرواية بشكل عام، ثم في الرواية المغربية. وقد مهّد لذلك بمقدمة نظرية عن دور الشخصية في الرواية، عرض فيها رأي (تودوروف) في الشخصية بأنها حظيت باهتمام زائد من قبل نقاد القرن التاسع عشر، ولكن تمّ الإعراض عنها لدى النقاد المعاصرين لكونها ذات طبيعة مطاطية لا تستقر في مقولة واحدة، بينما يربط (آلان روب غرييه) هذا الاهتمام بصعود الفرد البورجوازي إلى قمة السلطة وإشاعته قيمه الطبقية. وعندما تزعزعت القيم الفردية البورجوازية في عصر لاحق، انتقل هذا الخلل إلى الشخصية الروائية التي كان التركيز عليها قوياً، فاختفت أو كادت مع (الرواية الجديدة) فأصبح (فولكنر) يُسمّي شخصين مختلفين في رواية واحدة باسم واحد، ويقتصر (كافكا) في روايته (القصر) على تعريف شخصيته بالحرف الأول من اسمها، ويغيّر (بيكيت) اسم شخصيته وشكل بطله في العمل الواحد. ويعلن (لوكاش) القطيعة بين البطل والعالم، فيطلق تسمية (البطل الإشكالي) على الشخصية التي تقوم بالبحث عن القيم الأصيلة في العالم المنحطّ.

وإذا كان الأدب القديم يعطي الشخصية اسماً، دون أن يسند إليها أية صفة أخرى، كي يوكل إليه القيام بالأحداث والأفعال، فإن السرد الحديث قد أخذ بعين الاعتبار انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسية والمزاجية. وهكذا ظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد، وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية.

لكن النقد البنيوي استبعد النظرة الشخصية كجوهر سيكولوجي، كما استبعد الشخصية كلها تماماً، فقال (رولان بارت): (إن الشخصيات كائنات من ورق) وركّز نقده على (فعلها) وحده. كما كان (بروب) قد اختزل الشخصية إلى (وظائفها) التي تقوم بها.

وقد وقع النقد الحديث في مغالطة حين طابق بين المؤلف والشخصية

المتخيّلة التي اعتبرها لسان حال المؤلف، أو الشخصية البديلة عنه. وقد تجلّى هذا أكثر ما يكون في روايات الاعترافات والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم. وهذا الخلط بين المؤلف والراوي أعاق فهم الشخصية الروائية التي هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) عند (تودوروف) الذي يجردها من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية.

وقد قامت الجهود التي خصصت للبحث عن القانون الأساسي للشخصية بعدة تصنيفات للشخصية: أنواعها، وتطابقها، وتقاطعها، ومنها تصنيف الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةٍ تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد، ثم شخصية محورية (أو رئيسية)، وثانوية، وشخصية معقّدة متعددة الأبعاد عميقة تشكل عالماً شاملاً، وشخصية مسطحة منمذجة محددة دون عمق سيكولوجي.

ثم تعدّدت التصنيفات بعد ذلك: فـ (فيليب هامون) Ph. Hamon صنف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع:

١-**(الشخصيات المرجعية)** وضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية. وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ تشكيلها.

٢-**(الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف)** وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

٣-**(الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية)** وهي تلك التي تبشّر بخير، أو تنذر في الحلم...

وقد حدّد (بروب) في (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) ستة مجالاتٍ لحركة الشخصيات هي:

-البطل/ والبطل المزيف

-الآمر/ والمانح

-المساعد/ والمغتصب

وجاء بعده (سوريو) E. Souriau فوضع نموذجه في كتابه (٢٠٠ ألف موقف درامي) ١٩٥٠ في ست (وظائف درامية) هي:

-البطل/ والبطل المضاد

-الموضوع/ المساعد

-المرسِل/والمرسَل إليه

ثم جاء (غريماس) Greimas (في السيميائية البنيوية) فاعتمد هذا الإرث المنهجي، وأسس عليه تصنيفه للنموذج العاملي في ستة أدوار هي:

-العامل الذات/ والعامل الموضوع

-المرسِل/ والمرسَل إليه

-المساعد/ والمعاكس.

وهكذا يمكننا أن نجدول هذه التصنيفات في التالي:

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
شخصيات مرجعية	البطل	البطل	العامل الذات
شخصيات واصلة	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس
شخصيات متكررة	الآمر	الموضوع	العامل الموضوع
	المساعد	المساعد	المساعد
	المانح	المرسِل	المرسِل
	المغتصب	المرسَل إليه	المرسَل إليه

ولدى قراءة هذا الجدول نتبين أن النقاد اعتمدوا على بعضهم بعضاً، فأخذ اللاحق عن السابق، ودارت تصنيفاتهم كلها حول ستة عناصر تجمع أصناف الشخصيات كلها.

وقد قدّم الباحث (الشخصية) في الرواية المغربية من خلال مقياسين مأخوذين عن (فيليب هامون) هما: (المقياس الكمي) الذي ينظر إلى كمية المعلومات المتوافرة عن الشخصية، و (المقياس النوعي) الذي يحدّد مصدر تلك المعلومات عن الشخصية، وعلى أساس هذين المقياسين درس نموذج (الحاج محمد) في رواية (دفنّا الماضي) لعبد الكريم غلاّب للوقوف على التفصيلات المظهرية والخلقية والنفسية التي تستند إلى الشخصية، حيث يصف الروائي (قصر) عائلة التهامي باعتباره يمثل "نموذجاً لتعايش الأجيال من آباء وأعمام وأولاد وأحفاد". ويتم التعرف على (الحاج محمد) عميد عائلة التهامي كلما تقدمنا في القراءة: مظهره الجسدي، وهندامه. ثم يتبعه إلى السوق حيث مكان عمله، وحيث يستغرق منه

هذا الوصف الفصلين الأوليين: ليتفرغ في الفصول الأخرى لشخصيات أخرى يفعل معها ما فعله في الأولى: (عبد الرحمن) و (خدوج) و (ياسمين) و (عائشة) و (عبد الغني) و (محمود)... الخ.

ويكشف هذا النسق التقليدي السائد عن الطموح الذي راود رواية القرن التاسع عشر في إكساب الشخصية الحد الأقصى من الوصف الضروري، سعياً وراء إعطائها مزيداً من الوضوح والواقعية.

لكن هناك أكثر من دليل، في الرواية المغربية، على سقوط هذا التصور التقليدي في بناء الشخصية وتقديمها على ذلك النحو الذي يلغي الميل إلى مراكمة المعلومات واتخاذ طرائق جديدة تقيم قطيعة مع الطرائق التقليدية في تقديم الشخصيات، وذلك من خلال اعتماد فرضية تقول بأن الشخصية المتروكة دون وصف يمكنها أن تكون أكثر حضوراً في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام. وكمثال على ذلك يسوق الباحث مثال رواية (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف، حيث تتميز بندرة المعلومات المعطاة حول الشخصيات، وبخروجها عن المنحى المألوف في تقديمها للقارئ.

ثم يفحص الباحث أشكال تقديم الشخصيات في الرواية المغربية على ضوء (المقياس النوعي) فيجد (الطريقة غير المباشرة) هي المسيطرة على التقديم، حيث يكون الراوي هو الذي يمدّنا بالمعلومات حول الشخصية بالمقدار وبالشكل الذي يقرره المؤلف. وتبدو هذه السيطرة مبررة، لأنها ستكون نتيجة طبيعية لهيمنة الراوي العليم على مجال السرد برمّته. ومهمة الراوي، في هذا النمط، هي أن يجعلنا نرى بأقصى ما يمكن من الوضوح الشخصية التخييلية، صنيعة المؤلف، كما لو كانت شخصية محتملة. وهكذا يلعب الراوي دور الوساطة بين القارئ والشخصية، بشكل يترتب عنه توفير الوضوح وتحقيق المقروئية الضروريين لبناء الشخصية الروائية.

ويظهر أن التعليل المباشر لسيادة هذا المنحى في تقديم الشخصيات هو شيوع النسق التقليدي في عرض الشخصية، والذي يقضي بأن تسند مهمة التقديم إلى الراوي بهدف استثمار عالميته وحضوره الكلي من ناحية، وللتأكيد على المصداقية التي أحرزها في عين المؤلف والقارئ معاً من ناحية ثانية. وفي الحقيقة فإن استعمال الراوي لضمير الغائب في التقديم ليس فقط تنويعاً نحوياً أو لفظياً مجرداً من الدلالة، وإنما هو موقف جمالي رسخّته التقاليد الروائية المتعاقبة، وانتقل إلى المتن الروائي المغربي عبر التأثيرات الغربية والمشرقية التي مورست

عليه.

وهذا الاستعمال للضمير الثالث من طرف الراوي هو الذي يسمح له باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها بحيث يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها من موقع العين الراصدة، كما سيمثل هذا الاستعمال أثراً من آثار السرد الكلاسي الذي ما تزال الشخصية التخييلية ماثلة فيه.

وقد قدم الباحث أمثلة نموذجية لهذه الطريقة في التقديم، والتي يتمثّل فيها الحضور المتميّز للراوي بوصفه القائم بعملية التقديم. ثم أعقب ذلك باستنطاق تلك النماذج المختارة لاختيار تمثيليتها، والتوقف عند أهم السمات التي تميّزها، مركزاً الاهتمام على نوعية التقديم ومقدار الإقناع والأصالة التي يتضمنها، فيتخذ من شخصية (عائشة العرجاء) في رواية (الريح الشتوية) لمبارك ربيع مثالاً لتقديم الشخصيات وفق النمط التقليدي الذي يستبد به الراوي بالكلمة، ويجبرنا على تلقي خطابه غير المباشر حول الشخصية المراد تقديمها.

وقد حاول الباحث اختبار (المقياس النوعي) وانتهاجه في مقاربة طرق التقديم المستعملة في الرواية المغربية، سعياً وراء استثمار الوجاهة المنهجية والإمكانات التحليلية التي يوفّرها. وفي إطار دراسة النسق التقليدي للتقديم توقف عند أبرز صفتين تميّزانه وهما: الرؤية الخارجية، والتدخل المباشر للراوي.

وإذا كان البحث لم يركّز على التدخل المباشر للراوي باعتباره علامة على الحضور الكثيف والدائم للراوي فذلك لكي لا يصرفه البحث في مشكلات الراوي المعقدة عن الهدف الجوهري للتحليل والذي يتجه إلى قضايا تقديم الشخصية في المقام الأول. وفي الوقت نفسه لم يشأ الذهاب بعيداً في تجاهل الدور الريادي الذي ينهض به الراوي ضمن هذا النسق من التقديم. وقد جرى الاهتمام والتركيز على الرؤية الخارجية السائدة في هذا النسق، وذلك من خلال البحث في المبادئ التي تنظمها وتبرزها بمظهر العنصر الأساسي في عملية التقديم. ومن زاوية منهجية وجد أن من المناسب الاقتصار على مبدأين للتمثيل لمظاهر هذه الرؤية، هما: مبدأ التدرّج، ومبدأ التحول. فـ (مبدأ التدرّج) يشكل التجسيد النموذجي لطريقة التقديم النموذجية. ومن أولياته أنه يقتضي، في تقديم الشخصية، الانتقال بالوصف من العام إلى الخاص، ومن المظهر الخارجي إلى المظهر الداخلي للشخصية وعلاقاتها مع الآخرين. وأما (مبدأ التحول) فهو مكون أساسي آخر للرؤية الخارجية المتحكمة في بناء الشخصية. وقد قصد الباحث به افتقاد الشخصية، في النسق التقليدي، إلى الصبغة النموذجية القارّة وميلها إلى التحوّل

تبعاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد. وقد بدا هذا المبدأ محكّاً لاختبار مقدرة الشخصية على التغيير وقياس التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية.

*

وبصدد (الاسم الشخصي) في الرواية يؤكد الباحث أن الراوي، وهو يضع أسماء شخصياته، يتوخّى أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا مصدر التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي اعتباطية العلاقة، ذلك أن الاسم الشخصي هو علامة لغوية. فهو إذن يتحدّد بكونه اعتباطياً، لكن الاعتباطية متغايرة ومتفاوتة.

ومن الواضح أنه ليس هناك ما يجبر الراوي على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فبإمكانه أن يطلق عليهم ألقاباً مهنية مثل: الأستاذ، والمعلم، والفلاح، والمقدم... أو يعيّنهم بألفاظ القرابة مثل: الأب، والأم، والعم، والجد... أو ينسبهم إلى مواطنهم مثل: السوري، والمصري، والشامي، والحلبي... أو يطلق عليهم سمات وصفية تميّزهم مثل: الأبله، والعرجاء، والأعمى. وعلى العموم فإن معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي يصرّون على أهمية إرفاق الشخصية باسم يعطيها بعدها الدلالي، ويميزها عما سواها.

وفي الرواية المغربية يصادف القارئ منظومة من الأسماء غاية في التنوّع والاختلاف، فهناك أسماء ذات طابع تقليدي تنتمي إلى عالم الماضي بما يعنيه ذلك من عتق وتجاوز (مثل: باسو، وعقا، والتُهامي) وهناك أسماء مطابقة لأسماء الأشخاص في واقع الحياة الاعتيادية المعاصرة (مثل: حميد، وعزيز، وإدريس) وهناك أسماء واسعة الانتشار (مثل: محمد، وفاطمة، وإدريس) وأسماء قلّما نصادفها في الوقت الراهن (مثل: قدور، وحمو، وهنية) وقد نصادف أسماء مستوردة شرقية (مثل: فؤاد، وجليل)، وغربية (مثل: مارية، ومورينو).

ومن الطريف أن الباحث حاول تقديم رصد نسبة تواتر الأسماء في الرواية المغربية، وذلك للوقوف على درجة تردّدها في المتن الروائي، ومعرفة استعمال الأكثر وروداً، على الرغم من صعوبة هذا العمل، وافتقاد الوسائل الضرورية لإقامة جرد دقيق بأسماء الشخصيات في جميع روايات المتن المدروس، لكن الباحث بذل جهداً في هذا السبيل، وانتهى إلى نتائج عاجلة وأولية بدا له منها أن

معظم الأسماء التي يخلعها الكتّاب المغاربة على شخصياتهم الروائية مأخوذة في معظمها من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام. ولعل في هذا ما يفسر التفوق الساحق لاسم (محمد) الذي يأتي على رأس القائمة من حيث عدد المرات التي تكرر فيها في المتن الروائي، حتى إن المغربي لا يذكر اسم (محمد) إلا ويسبقه بلفظ سي (سيدي) تكريماً وتعظيماً. يتبعه في التواتر اسم (إدريس) ثماني مرات، و (فاطمة) ست مرات، و(خديجة) أربع مرات، و (مريم) ثلاث مرات، وكلها أسماء دينية.

ومن الملاحظات التي خرج بها الباحث من قراءة ذلك الجرد الإحصائي بأسماء وأعداد الشخصيات أن هناك كتّاباً يتميزون باستعمال عدد كبير من الشخصيات في رواياتهم مثل عبد الكريم غلاب الذي استعمل قرابة ثلاثين شخصية في روايته (دفنّا الماضي)، وقريباً من هذا العدد في روايته الثانية (المعلم علي)، ويشاركه في هذا مبارك ربيع الذي يفوق عدد شخصياته في روايته (الطيبون) العشرين شخصية. ويكاد يضاعف العدد في روايته (الريح الشتوية)، وفي روايته (بدر زمانه).

وهناك روائيون يتصف تعاملهم مع الشخصيات بالاقتصاد وملازمة الحد الأدنى في العدد كالعروي وزفزاف، فقد لا يتجاوز عدد شخصيات رواية كل منهما العشر شخصيات، بينما ينفرد محمد عزيز الحبابي بوضعية خاصة تجعله يقف في الطرف المقابل لمستعملي مبدأ الكمّ في تناول الشخصيات وذلك لاقتصاده في عدد الشخصيات في كلتا روايتيه (إكسير الحياة) و (جيل الظمأ).

وهناك الأسماء المنسوبة إلى المكان أو الموطن مثل: التطواني، والطنجاوي، والتدلاوي... وهذا الاسم المنسوب يلغي الاسم الشخصي ويحل محله في الوظيفة والدلالة، كما أن هناك أسماء مصغّرة أو محّورة (مثل: كريمو، وفيطونة..)، وأسماء مجزوءة (مثل: سوسو، وفيفي..). وقد يرتبط الاسم بمهنة أو حرفة معينة (مثل: المعلم، والفقيه..) أو تثليثه بإضافة لفظ شريف (كسيدي، ومولاي، والشريف)، واللفظ يفيد التراتب الاجتماعي والديني مثل (الحاج..) وهناك مظهر آخر للتنّوع الذي تأتي عليه أسماء الشخصيات في الرواية المغربية هو وجود بعض الأسماء الأجنبية (مثل: بيكا، وتمارا، وكاري (في الأفعى والبحر)، وسوز، وجورج، وآلان، وبيير، وباربارا (في المرأة والوردة)، ولاره، ويوليوس (في الغربة) ومادلين، وفرانسوا (في دفنّا الماضي). وقد ترفق هذه الأسماء الأجنبية المفردة بلفظ يثنيها ويفيد الجنس (مثل: مسيو، مدام...).

وفي التصنيف الثلاثي للشخصية (أو تيبولوجية الشخصيات) اعتمد الباحث النموذج الثلاثي باعتباره يدخل في صميم البناء الروائي، ويشكل أداة مهمة وفاعلة في تركيبه، ولا أدل على شيوعه من كون كثير من الباحثين قد اختبر وجاهته الإجرائية، فـ (لوكاش) مثلاً أعدّ تصنيفاً تضمّن ثلاثة أنواع من الروايات الأوربية في القرن التاسع عشر هي: الرواية المثالية المجردة، والرواية السيكولوجية، والرواية التربوية. و (إدوين موير) في (بناء الرواية) جعل النموذج الثلاثي خطاطة أصيلة لبحثه حين قرر أن المقولات الروائية الحقيقية هي: الزمن، والفضاء، والبيئة. و (رولان بارت) اقترح التمييز في الأعمال السردية بين ثلاثة مستويات في الوصف خصص لها دراسته اللامعة (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد). و (نورثروب فراي) أبرز الشكل الثلاثي في عناصر البنية الروائية، ورأى أن البطل غالباً ما يكون ثالث أفراد الأسرة، أو نجح في محاولته الثالثة. وهكذا اكتسب النموذج الثلاثي مشروعيته وصلابته المنهجية من خلال الاستعمالات المختلفة التي أظهرت مقدرته.

وقد اعتمد الباحث هذا النموذج الثلاثي ليساعد على الولوج في عالم الشخصيات، ويتيح إمكانية تصنيفها وفق خطة مدروسة، وجعل نموذجه الثلاثي على الشكل التالي:

١-نموذج الشخصية الجاذبة.

٢-نموذج الشخصية المرهوبة الجانب.

٣-نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية.

في (نموذج الشخصية الجاذبة) عُني الباحث بالشخصية التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى، وتنال من تعاطفها، وذلك بفضل صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية. وهذه الصفة قد تكون مزاجية أو طباعية أو سلوكية أو مظهرية... على الرغم من تنوع الشخصيات الجاذبة وكثرتها، فإن الباحث اكتفى بدراسة ثلاثة منها هي: الشيخ، والمناضل، والمرأة، كتفريع ثلاثي أيضاً على نموذجه الثلاثي.

(فنموذج الشيخ) يستمد جاذبيته من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي يتوفر عليها، وذلك بفضل سنّه المتقدم وسلوكه المشهود له بالاستقامة، ووقاره الظاهر. وهي سلطة معنوية تؤكد قوة الشخصية، فتجتذب الشخصيات الأخرى إليها، وتتعلق بها، فتجعل منها مركز الاهتمام. كما نجد في شخصية (الحاج محمد) في رواية (دفنّا الماضي) لعبد الكريم غلاب، حيث يجسّده الكاتب "شخصاً في الحي

لا غنى لسكان الحي وتجلّده عنه. كلهم يشعر بأبوته ورعايته وحسن مجاملته، كلهم يحنّ إليه كلما غاب عن الحي لمرض أو سفر، وكلهم يسأل عنه إذا ما غيّر عادته في المرور بالحي صباحاً وفي انتظار آذان المغرب أو العشاء مساء– ص١٧".

وهذا النص يشير إلى مصادر انجذاب الناس لشخصية (الحاج محمد)، والتي هي في نفس الوقت مظاهر لسلطته المعنوية عليهم. وهذه السلطة ستجعل من شيخ المتصوفة في رواية (الطيّبون) لمبارك ربيع شخصاً محبوباً من مريديه إلى درجة التقديس، حتى أنهم كانوا (ينحنون على يده يقبلونها ويتشممونها) تعبيراً منهم عن المكانة الرفيعة التي كانوا يضعونه فيها.

و(نموذج المناضل) يفرض سلطة من طراز خاص جديد هي السلطة النضالية، أو هي الوعي السياسي الذي يتوفر عليه المناضل ويضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلاً إلى تنوير عقولهم، مما يجعله يستقطب اهتمامهم وإعجابهم.

وهناك ملاحظة أولية هي أن مظهر المناضل لا يوحي بمضمونه، فمظهره الخارجي لا أهمية له في بناء شخصيته، بل قد يكون مظهره خادعاً: (شاب في مقتبل العمر، لا يكاد يناهز الخامسة والثلاثين من العمر. نحيف الجسم، غائر العينين، يبتسم في رزانة يشوبها بعض الحزن. ويشدّ على يد مَنْ يحيّيه برفق واحتفاء بارز. بيد أنه ما إن بدأ في تناول الحديث بنبرات هادئة وكلمات مبسطة حتى تتحول خيبتهم إلى إعجاب كبير ورغبة ملحة في الاستزادة من ذلك الكلام الذي يستحوذ على مشاعرهم –ص ٧٠ من رواية (المهاجر) لعبد الرحمن الشركي).

وإذن فإن الكلام هو مصدر الانجذاب إلى شخصية الشاب الوطني، وهو أيضاً مصدر الانجذاب إلى شخصية (العالِم) في رواية (الريح الشتوية) لمبارك ربيع حيث يصفه الكاتب بأنه (يقارب الخمسين أو يتجاوزها بقليل، حليق الوجه، أبيض مشرباً بحمرة. أنيق الملبس، يبدو في جلابته البيضاء وبلغته الصفراء أشبه ما يكون وأقرب إلى القضاة–ص٦٤ ج٢) ولم يكن العالِم قاضياً ولا فقيهاً كما يوحي بذلك مظهره الخارجي، وإنما كان مناضلاً وطنياً اتخذ من الوعظ والإرشاد غطاء للالتقاء بالناس في الساحات العمومية لتنوير عقولهم والارتقاء بوعيهم. علماً أنه إذا كان المظهر لا يخبر عن المخبر كما في المثالين السابقين، فإن مناضلين آخرين يتطابق مظهرهم مع مخبرهم، كشخصية عبد الرحمن في رواية (دفنّا الماضي) لغلاّب حيث يصفه الكاتب بأنه (انبعث من بين الجموع كسهم من نور. شاب في مقتبل العمر، طويل

القامة، واهن الجسم، معروق الخدين، ساهم النظرات. وقف يخطب في الجموع بصوت ضعيف قوي عامر بالإيمان. كان رائع المظهر في حماسه وانطلاقه وجرأته. لم يخف ولم يتردّد. فكانت كلماته القصيرة ناراً تتبعث في نفوس الجموع المحتشدة إيماناً وحماساً. ولكن شبابه كان أكثر أثراً في نفوس الجماهير – ص ٢١٠).

و(نموذج المرأة) الجاذبة يقتضي أن يكون لها مظهر يؤهلها لذلك. وقد ألحّ الروائيون على المظهر في تقديمهم لنموذج المرأة الجاذبة، بحيث أبرزوه في المقام الأول، من خلال تركيزهم على ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة. أما الصفات المزاجية والباطنية فقلما يجري الحديث عنها. ففي رواية (بامو) لأحمد زياد يصف الكاتب (بامو) بأنها (كانت كلما مرّت تحدث هزّات في أجسام الناس، وانشغالاً في عقولهم، فلا يشعرون إلا ويقبل بعضهم على بعض يتهامسون –ص٨٣).

إن جمال (بامو) يشكل نقطة جاذبة أزلية، ويُمارس إغراء لا يمكن مقاومته لدى الأشخاص. وهكذا فإن المرأة لا تلفت الانتباه ولا تثير الإعجاب إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال. وحتى عندما تتوفر لديها بعض المميزات غير المظهرية كالمعرفة أو الذكاء أو الوعي، فإن الأدباء لا يمحضونها العناية اللازمة، ويجعلون منها، في أفضل الأحوال، مجرد لواحق ثانوية لا يُعتّد بها عند قياس جاذبية الشخصية، بل إن الجاذبية الجنسية وسلطة الجسد تشكلان محور استقطاب أساسي بالنسبة لعلاقة البطل بـ (سوز) في رواية (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف، حيث يقول: (وضعت سوز كل جسدها الآن تحت تصرفي. شعرت بالدفء والحرارة وكل شيء. وأيضاً الحرارة، المطلق، وكل شيء. وأيضاً كل شيء. وكل شيء. ثم كل شيء – ص٦٠).

كذلك فإن (سوسو) في رواية (الأفعى والبحر) لمحمد زفزاف لا تخرج عن دائرة الإغراء الجسدي في بعده الجنسي. وقد استطاعت أن تعصف بمشاعر البطل سليمان لمجرد أنها امرأة ذات جسد رائع تحسن استعماله في جذب الرجال (سوسو لها فخذان جميلان. هذا ما أحبه فيها، علاوة على أنها تتقن فن المضاجعة بشكل جيد – ص ٧١).

وعلى العموم فإن الجنس هو الذي يكون محدداً لجاذبية الشخصية النسائية في روايات محمد زفزاف، خصوصاً إذا كان جنساً متحرراً من العقد والمركبات من النوع الذي تمتاز به (سوز) و (سوسو) وغيرهما من النساء اللواتي تحفل بهن أعمال هذا الكاتب.

وأما نموذج (الشخصية المرهوبة الجانب) فهي ذلك الطرف الفاعل الذي

تمثله الشخصية التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها. ووجود علاقة التسلط هذه بين الشخصيات العامة في الرواية يشكل علامة على إيديولوجية لا عقلانية يُعاد إنتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النظم التسلطية السائدة في المجتمع وتجسيدها إبداعياً ثم إشاعتها في نماذج تخييلية مثل: الأب، والإقطاعي، والمستعمر.

فنموذج (الأب) يحتل موقعاً مهماً في الرواية المغربية، باعتباره مكوناً أساسياً في البنية العاملية، وبفضل حضوره الكثيف في الأحداث، ذلك الحضور الذي يتميّز على عدة مستويات: في الأدوار الكبرى، وفي مجرى الأحداث. وخير مثال على سلطة الأب المادية والمعنوية شخصيتا (الحاج محمد التهامي) في رواية (دفنّا الماضي) لغلاّب، و (الحاج مهدي) في رواية (بدر زمانه) لمبارك ربيع. (فالحاج محمد التهامي) يظهر كنموذج للأب المستبد الذي يبسط سيطرته على كل مَنْ تطالهم يده، سواء كانوا من أهل القصر وعبيده أو من البدو الذين يستخدمهم في ضيعته بآية جامع.

وتبدو هذه السلطة في مراتب متفاوتة تبدأ من تدخله في شؤون رعاياه وإملاء إرادته عليهم كلّما تعلق الأمر بتقرير مصير أو تحديد هدف، وتنتهي باتخاذه عقوبات صارمة، جسدية أو نفسية، أو كلتاهما، ينزلها بمن يقفون في دائرة نفوذه إذا بدر منهم ما يستحق ذلك.

نصادف المظاهر الأولى لنفوذ (الحاج محمد) على أهله وأولاده في المقام الأول، وخاصة على ابنه عبد الرحمن الذي عوقب لمجرد أنه فكر في الانقطاع عن (المسيد) وأبدى رغبته في الالتحاق بالمدرسة العصرية، متأثراً في ذلك بما كان يروّجه الأطفال الممدرسون عن محاسن المدرسة وخلوّها من العقاب الجسدي الذي كان من أساليب فقيه المسيد، وإن كان عبد الرحمن قد حقق رغبته في ولوج مدرسة الأعيان في نهاية الأمر، فذلك لأن الحاج محمد رضي في الاستماع إلى زوجته في هذا الشأن.

أما ابنه البكر (عبد الغني) فقد سبق أن قرر له مستقبله منذ وقت بعيد، دون أن يواجه أي اعتراض: (كان الحاج محمد يعدّ مستقبل أبنائه. وقد أعدّ مستقبل عبد الغني الذي كان –بحكم أنه أكبرهم سناً– أقرب إلى التفكير في مستقبله، ولم يكن مستقبله في غير دكان ثياب يضمن فيه الاستمرار للمهنة التي توارثتها عائلة التهامي أباً عن جد – ص ٨٧).

ولم يكن الحاج محمد يكتفي باختيار مهن أبنائه، بل كان يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقرر أيضاً أمر زواجهم: فقد أقدم على تزويج ابنه عبد الغني من فتاة دميمة، لم يسبق للشاب رؤيتها، لسبب واحد هو مصاهرة عائلة التازي التي تتفق والمركز الاجتماعي والمالي لعائلة التهامي: (وفي ضجة الزغاريد والهتاف برز عبد الغني من الباب وكأنه كان على موعد مع إعلان النبأ. لم يكن يدري شيئاً مما حدث، ولم يكن يفكر في أنه سيتزوج. ولو فكّر في ذلك لما اعتبر الموضوع من اختصاصه.. إنه ما يزال تحت رحمة والده، وأنّى له أن يفكر خارج هذه الرحمة– ص ١٨٣).

وستكون سلطة الحاج محمد قد تشكلت في أقصى تجلياتها واكتسبت طابع العنف العيني عندما سيقدم على اغتصاب الخادمة (ياسمين) في غيبة زوجته خدوج. وبمرأى ومعرفة من جميع سكان القصر، ولكنه قبل أن يُقدم على فعلته هذه حرص على إيجاد السند الشرعي لتبرير شبقيته وتقديم الغطاء الديني لشبقيته: (إن ما ملكت اليمين هو مما أحلّ الله، وقد ملكت يميني ياسمين، فهي للحظوة والمتعة وليست للخدمة والشقاء فحسب. إن التسرّي كان مما لم يأنف منه السلف الصالح، وهو مما لم يتورع عنه الآباء والأجداد، ومن التزمت والزيادة في الدين أن أحرم نفسي مما أحلّ الله– ٣٨).

فإذا انتقلنا إلى رواية (بدر زمانه) التي صدرت بعد سبع عشرة سنة من رواية (دفنّا الماضي) فإننا سنقف على مقدار الاتفاق الحاصل بينهما في رسم صورة الأب ضمن الأسرة التقليدية في تركيزهما المشترك على مظهره السلطوي الذي يظل ماثلاً في الروايتين معاً على الرغم من الفارق الزمني الشاسع بينهما. ويبدو أول مظهر لسلطة (الحاج مهدي) في حرصه على أن يجلس أبناؤه الثلاثة إلى جواره حول مائدة الطعام حتى يكونوا تحت مراقبته المستمرة:

(كنت أفضل أن أتناول غذائي على انفراد مع أخوتي، وأفرح بذلك عندما تسمح به الظروف. ولكن أبي يؤكد أننا يجب أن نأكل معه على مائدة واحدة ليراقب طريقتنا في الأكل. باسم الله. لا تبدأ قبل الأكبر منك. لا تمدّ يدك لما ليس أمامك. لا تترك مكانك وتنهض قبل الأكبر منك. لا تسرع. لا تكن آخر مَنْ يرفع يده عن الطعام. اجعل اللقمة معقولة، أمي كانت تنوب عنه في تبليغ هذه التوجيهات– ص ١٥).

وحتى عندما يُصاب الحاج مهدي بالعجز الشامل، بعد أن تهجره زوجته

الشابة وتتركه عرضة للسخرية والتشفي فإن سلطته ستُصادف معبراً لامعاً في شخص زهروية الزوجة والضحية في الآن نفسه (المفارقة العظمى أن عجز الحاج مهدي لم يوازه عجز في السلطة والأمر، لأن بقدر ما تضخم العجز تضخمت السلطة، وضاقت بنا حرية الحركة، لم يعد لسانه بحاجة للأمر، فزهروية أمره. أبوكم مريض. هاتوا... اجروا... اجلبوا...–ص ٦٩).

وإلى جانب هذا الحضور الكلي لسلطة الحاج مهدي يظهر كذلك تفنّنه في انتقاء العقوبات التي ينزلها بأبنائه، خاصة منهم ولده البكر محمد لأنه سيكون أول مَنْ يجهر بتمرده على سلطته ويرفض الانقياد لما تمليه عليه. فتتوالى عليه أشكال العقاب وتتعدّد أساليبه: من الجلد بالسوط عندما تبيّن للأب أن ابنه يدخن التبغ (ص١٦) إلى دفنه حياً، حقيقة لا مجازاً، وذلك بإغلاق باب غرفته عليه بالحجارة والإسمنت(ص١٨) وهو إن لم يكن قد حقق هذا العقاب فإنه فكر فيه، دليلاً على المدى الذي تبلغه ممارسة السلطة الأبوية من قهر وإذلال عندما لا تجد مَنْ يلجمها ويوقفها عند حدّ. ثم يتفتق فكر الأب عن أسلوب مهين لتصفية حسابه مع ابنه المتمرد: (منذ اليوم لن تعرف طريقك إلى المدرسة يا محمد. طريقك منذ اليوم إلى درب بنجدية عند المعلم عبد السلام النجار لتكون متعلمه وعبده طول الحياة– ص٢٠).

وبهذا، وبما سبقه، تتأكد السلطة الأبوية وتصبح مرهوبة الجانب، لأنها تمتلك القرار الذي تشاء، وتفرض العقاب الذي تريد. وتفعل ما تشاء وما تريد. وكما فعل الحاج محمد في اغتصاب جاريته ياسمين فاستسلمت زوجته خدوج، ورضيت مرغمة على أن تشاركها ياسمين زوجها. كذلك فعل الحاج مهدي الذي قرر الزواج من وراء ظهر زوجته بالبنت فطومة، ربيبة سي سليمان، شريكه في السهر وإغراء النساء. على الرغم من تأليب زوجته زهروية معارفه عليه ومعارضتها واحتجاجها وصراخها وتهديدها بمغادرة الدار مع أولادها، ولجوئها إلى السحر والتعاويذ لإعادته إليها دون جدوى. وهكذا يمكن القول إن سلطة الأب لم تكن تتناول الأبناء فحسب، بل والزوجة وعموم الأهل، فارضة عليهم الطاعة والخضوع الأعمى.

وأما نموذج (الإقطاعي) في الرواية المغربية فيرى الباحث أن الإقطاع المغربي إذا كان يختلف عن الإقطاع الأوربي في بعض السمات فإنه يتفق وإياه في بعض الملامح: فالمجتمع القروي في المغرب لم يعرف التطور الذي شهدته أوربا ولا عاش الظروف التاريخية التي أنجبت ظاهرة الإقطاع في الغرب. وعلى الرغم من أن البناء الاجتماعي المغربي (يتوفر على طبقات بالمعنى المتداول في

المجتمعات الرأسمالية؛ فإنه يصعب تفسير كيف تحوّلت الملكيات العقارية التقليدية في المغرب إلى إقطاعات لعبت دوراً بارزاً في المخزن، وما تزال –ص ٢٨٨).

ويؤكد الباحث ما ذهب إليه عبد الله العروي في روايته (اليتيم) من أن رجال الدين من فقهاء وشرفاء كان لهم دور في تفشي ظاهرة الإقطاع في مغرب ما قبل الحماية: فالمعروف تاريخياً عن الشرفاء والمرابطين أنهم كانوا يتمتعون بامتيازات لا يحظى بها عامة السكان، فإلى جانب إعفائهم من الضرائب، وتمهيد السبيل لاغتنائهم، كان الحكام ينعمون عليهم بالضياع والعزب التي تتحوّل مع أصحابها لخدمة الشريف والسخرة في أرضه، كما كانوا يستفيدون من الأراضي التي يتنازل عنها لهم مريدوهم لتوسيع ممتلكاتهم ومضاعفة سيطرتهم على الفلاحين.

وإذ تحدد رواية (اليتيم) دور رجال الدين في المؤسسة الإقطاعية، فإن رواية (الطيبون) لمبارك ربيع تبرز الدور الذي لعبته الحماية في تركيز دعائم الإقطاع الذي يتلاءم ونزعتها الاستعمارية التوسعية، حيث تحالف الاستعمار والإقطاع في الاستيلاء على أجود أراضي الفلاحين، وجعلوا أصحابها مجرد خمّاسين ورعاة. فإذا لم يغتصبها المستعمرون الفرنسيون فإنهم ساعدوا أعوانهم من الحكام والقواد والأثرياء على اغتصابها. وهذا ما كان في رواية (الطيبون) حيث اغتصب (المنصوري) الممالئ للاستعمار أراضي كثيرة، وساعد (الحاج علي) عم قاسم، على اغتصاب أراضي والد قاسم. وتضعنا رواية (الطيبون) مباشرة أمام التركة الثقيلة التي خلّفها الاستعمار بعد جلائه، والمتمثلة في استمرار ظاهرة الإقطاع التي وقفت ضد التحرر الوطني. وعندما رحل الاستعمار، حليفها، تحالفت مع الدولة "الوطنية":

(حكومة الاستقلال تضع مشروعاً لاسترداد أراضي المعمرين الأجانب، فيتقدم لشرائها أغنياء المدن وكبار الموظفين بطرق ملتوية. أما الفلاحون – أصحاب الأراضي الحقيقيون– فتضيق بهم السبل، ولا يجدون طريقاً يؤدي بهم إلى الأرض– ص ٤١).

وقد قدّمت الرواية المغربية نماذج مختلفة من تلك الطرائق التي يسلكها الإقطاعيون للاستيلاء على أراضي الفلاحين، ويفرضون أنفسهم كشخصيات قوية ومرهوبة الجانب. فهذا الحاج محمد في رواية (دفنّا الماضي) يبني كل ثروته العقارية وسلطته بانتهاج الطريقة التقليدية الموروثة عن أسلافه، التي كانت تقضي بتشجيع صغار الفلاحين على الاستدانة، حتى إذا أثقلت الديون كاهل الفلاحين،

وأصبحوا عاجزين عن الوفاء بها، كانت الأراضي هي المقابل الذي يُطلب منهم نظير تصفية ذمتهم. وقد يتفضّل الإقطاعي على سبيل التكرم، فيقبل الإبقاء على الفلاح وعائلته للانتفاع بخدمتهم في أرضهم التي سلبها منهم: (كان الحاج محمد التهامي يملك ضيعة واسعة في أولاد جامع، ورث معظم أرضها، واشترى كثيراً من الهكتارات من سكان الناحية، كانوا يستدينون منه فيدينهم حتى إذا استغرق الدين الأرض فاوضهم في التنازل عنها لقاء ديونه، فتنازلوا مكرهين لا راضين. ولكنهم ظلوا يسكنون الضيعة ويحرثونها لصالح الحاج محمد كخمّاسين– ص٩٨).

وهكذا يتوازى الخطاب الروائي مع الحقائق التاريخية المعروفة، فيتعاظم نفوذ الإقطاعيين كلما مرّت بالبلاد سنوات عجاف، أو حلّت بها المجاعات والأوبئة. إذ هي فرصة سانحة لاستغلال وضعية الفلاحين المتضررين، ومساومتهم على أراضيهم للاستحواذ عليها.

واتساع أراضي الحاج محمد مكّنه من بسط سيطرته على الفلاحين، وجعله شخصية مرهوبة الجانب مادياً ومعنوياً، وفوق ذلك فقد جلب له شعوراً بالغرور لا نجد له نظيراً إلا عند كبار الإقطاعيين، فقد كان يتخذ لنفسه موكباً مهيباً، يجوب فيه أراضيه، بدعوى استطلاع أحوال الضيعة، ولغاية خفية في نفسه هي الإمعان في إذلال الفلاحين والظهور عليهم بمظهر السيد. حيث يركب هو ويتبعه الفلاحون راجلين لكي يمثلوا الطاعة والاستسلام أمام ولي نعمتهم. وكل ذلك ليرضي نزعته الاستبدادية، ويؤكد موقعه كشخصية مرهوبة الجانب.

حيلة أخرى غير (الأرض مقابل الدّين) أوردها العروي في روايته (اليتيم): (كانت الأرض تحت تصرف أحد المعمّرين، شريك باشا مراكش، اشتراها من بعض أصحابها، ثم عند أول تجديد لعقد الكراء انتهز أميّتهم، فوقّعوا على عقد بيع وهم لا يشعرون. ولم ينتبهوا للغش إلا عندما جاءوا كالعادة أثناء الحصاد ليتقاضوا ثمن الكراء، فطردوا من الغريب شر طرد– ص ٧١).

وهكذا استولى اللصوص "الوطنيون" على أراضي الفلاحين بطريق الحيلة والخداع كما في رواية (اليتيم) للعروي، أو بطريقة الدّين الذي لا يمكن سداده كما في رواية (دفنّا الماضي) لغلاّب، أو بطريقة الاغتصاب المباشر كما فعل عم قاسم مع شقيقه والد قاسم في رواية (الطيبون) لمبارك ربيع.

وأما نموذج (المستعمر) مغتصب الأرض ومستعبد الإنسان، والذي تحالف مع الإقطاع "الوطني" على تثبيت سلطته، فهو أيضاً شخصية مرهوبة الجانب. إذ يصوّره مبارك ربيع في روايته (الريح الشتوية) بقوله" (يأتي النصراني الأبلق بسيارة

يتعالى شخيرها، ويتطاير من حولها الدجاج والحمام، ليقف في ساحة القرية، تلمع نظارته تحت أشعة الشمس، وقبعته كغراب يهمّ أن يحطّ أو يطير. ويجول طرفه فيما يحيط بالقرية من أراضي، وكأنه يتفقد ملكه. والناس على بُعد منه أو قرب، قد أكلها الرعب والتوجّس. ثم يشير بسبابته يرسم حدود أملاكه– ص ٦٧).

ومضمون رواية (الريح الشتوية) هو هجرة الفلاح (العربي الحمدوني) من أرضه، بعد أن سلبها المستعمر وأجبره على مغادرتها والانضمام إلى فلول المهجّرين الذين طردوا من أراضيهم واضطروا إلى الالتحاق بالمدينة والعيش فيها كأغراب، ليخلو الجو للمعمرين وحلفائهم، ويتحقق لهم مشروعهم الاستيطاني بقوة الحديد والنار. وهكذا تبدو القرية خاوية بعد أن غادرها أهلها، فعاث فيها المستعمر فساداً. والمستعمر هنا هو الحاكم العسكري الذي يفرض سلطته:

(كان الجنرال حاكم المدينة يذرع أرض مكتبه الواسع بخطوات عريضة ثابتة يهتز لها جسمه الضخم وكرشه المكوّرة. تعلو وجهه المدوّر حمرة لامعة، وتتطاير من عينيه الزرقاوين شرارات لاهبة– ص ٣٢٦ من رواية المعلم علي).

وأما الشخصية ذات الكثافة (السيكولوجية) في الرواية المغربية فتتميز بكونها ذات محتوى سيكولوجي معقّد. فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تغذيها دوافع داخلية، وهي تعاني تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والرغبات الدفينة. ولهذا فهي تفتقد تناسق الشخصية السوية. وقد نمذجها الباحث في ثلاثة، هي: اللقيط، والشاذ جنسياً، والشخصية المركبة.

فنموذج (اللقيط) يراه الباحث مؤشراً على تقليص القدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط، ويتخذ له مثالين: الأول شخصية (محمود) في رواية (دفنّا الماضي) لغلاّب. والذي كان ثمرة التسرّي بين الحاج محمد والأمَة ياسمين، وهي الزوجة غير الشرعية. والمثال الثاني هو شخصية (إبراهيم) في رواية (الطيبون) لمبارك ربيع، فقد ولد إبراهيم لأم قاسم بعد عدة سنوات من وفاة زوجها، ولم تفلح في إقناع الناس بانتسابه إلى زوجها الراحل. وقد عانت كلتا الشخصيتين من الشعور بالدونية والمهانة، بسبب وضعها.

وحرصت رواية (دفنّا الماضي) على تقديم شخصية (محمود) بتفاصيل حياته الخفية والاجتماعية، وكشفت عن أسباب الاضطراب والبؤس الداخلي الذي جعله فريسة الصراع النفسي الرهيب. فباعتباره ابن أمة، جاء بلون أسود، من أم يستنكف المجتمع من الاعتراف بها كسيدة في بيئة ورثت عقيدة التمييز بين الناس على

أساس ألوانهم وأصولهم ومراتبهم الاجتماعية. وهذه العوامل عجّلت بإنضاج الوعي الشقي داخل الصبي، فما أن أصبح يافعاً حتى بدأ (يشعر بالميز، فإخوته لا يكادون يشركونه في ألعابهم ونشاطهم، ووالده لا يكاد يُعنى به. وهو يدلل أطفاله الصغار ويميّزهم بالملابس والألعاب وطيبات الأطفال. محمود يفتقد كل ذلك– ص ٧٣).

وهذا الوضع الاستثنائي داخل الأسرة الطبيعية التي كان كل أعضائها يتبارون في إيذائه بهذه الحقيقة. فالأب يعامله على أساس هذا الميز، فيجعله ابناً من الدرجة الثانية، وزوجة الأب خدوج ترفض أن يناديها بـ (أمي) أسوة بأبنائها.

وأخوته بدأوا بإشعاره بوضاعة شأنه ومناداته (الأكحل) و (ولد الخادم) ولم يكن يجد عند أمه ياسمين جواباً شافياً عن الأسئلة الصعبة التي تراود ذهنه، فقد كانت لا تجيبه بغير الدموع، فيدرك أنه غير مرغوب فيه، فيميل إلى العزلة والانطواء على النفس. وعندما التحق بـ (المسيد) لاقى على يد الفقيه الجبلي ما جعله لا يُبدي أي تفوق دراسي، مما ضاعف حجم المعاناة التي يكابدها. فقد جعله الفقيه كبش الفداء كلما أثار الأطفال أعصابه، لا سيما وأنه لن يجد اعتراضاً من الحاج محمد.

هذه اللا مشروعية ظلت تطارد الصبي كما لو كانت لعنة أبدية: ففي البيت ميز، وفي الحي شماتة الأطفال، وفي المسيد انتقام الفقيه، وحتى عندما التحق بالمدرسة العصرية فقد لاحظ أن أساتذتها مثل الفقيه الجبلي (يعرفون الفرق بين ابن الحرّة وابن الأمة، ويقدرون لكل منهما مستقبلاً خاصاً– ص ١٦٠).

ولكنه سيبدأ في المدرسة في اكتساب المناعة ضد الأوجاع التي حالت دون نمّوه بصورة طبيعية، فيجعل من الانكباب على الدراسة والتحصيل وسيلة لمغالبة التحديات التي تواجهه، وطريقة للخلاص من الميز المتسلّط عليه. وقد أتاح له هذا التفوق الدراسي تسكين آلامه النفسية، وأحاطه برعاية الأساتذة وإعجاب الطلاب. ولكنه لم يقنع بهذا النجاح فنشأت في نفسه عقدة (المنتقم) الذي ينتظر الوقت المناسب لينفث كراهيته في العالم المحيط به. وعندما أوصله تفوقه الدراسي إلى تحقيق مركز اجتماعي مرموق، اقتنص الفرصة المناسبة للانتقام من هذا المجتمع الذي لم يرحم طفولته: (أنت قاضٍ.. فرصتك لكي تحاكم هذا المجتمع.. فرصتك أن تصدر حكمك... فرصتك لكي تنتقم– ص ٢٨٧).

وبالفعل فإنه انطلق في إطلاق الأحكام القاسية على مواطنيه الوطنيين، بعد أن وظّفه المستعمر لديه قاضياً. ولكن إرادة الانتقام التي ظنها ستكون شفاء لنفسه

لم تفلح سوى في مفاقمة وضعه النفسي ومضاعفة إحساسه بالذنب، مما دفع به إلى نهايته المحتومة حيث اصطدمت سيارته بجذع شجرة ضخمة فأصبح وإياها كتلة من حديد ونار.

وأما شخصية (إبراهيم) في رواية (الطيّبون) لمبارك ربيع فقد كانت معقدة أيضاً ولكن بشكل آخر، ذلك أنه ولد بعد وفاة والده بعدة سنين، ولم يصدّق أحد ادّعاءات أمه بأنه ابن أبيه، بل كان الكل يشك في نسبه ويعتبره (ابن زنا).. ولم تكن مشكلته مع الآخرين فحسب، بل كانت أيضاً مع ذاته، إذ لم يقتنع هو بمشروعيته، فانكفأ على نفسه يعنّفها، وبدا لديه ميل نحو المازوشية، مقابل الميل إلى السادية عند محمود، وبحث عن طريقة تجنّبه مزيداً من الانهيار والإحساس بالعار فلم يجد ملجأ يحتمي به سوى الإغراق في الكتب ومضاعفة جهوده في الدراسة، فيكون تفوقه بها خير مساعد له على تحقيق بعض توازنه النفسي المفقود، ودرء الاختلال الذي حاق بشخصيته.

على أن تفوقه الدراسي وإن ضمن له اعتراف المجتمع، فإنه لم يمنع عنه الشعور بالدونية الذي ظل يغمر حياته بالتعاسة، ولذلك لجأ إلى الممارسة الأدبية ونظم الشعر حيث بدا أن من الطبيعي أن يتوافق الشعر مع نفسيته المرهفة، فوجد فيه معبراً عن شجونه.

وأما نموذج (الشاذ جنسياً) في الرواية المغربية ففيه يؤكد الباحث أن استمرار هذه الرغبة اللا واعية في الظهور بعد سن الرشد يعتبر علامة على عدم نضج الشخصية، ومظهراً للاختلال النفسي والاجتماعي الذي يصيب الفرد فيمنعه من ممارسة علاقة إنسانية سوية قائمة على التبادل، ويجعله عرضة للانحرافات المرضية التي تدمر نفسيته، وتجلب له نبذ المجتمع.

وقد أدلى الباحث بملاحظتين: أولاهما أن الشاذ جنسياً لم يحتل سوى مكانة ثانوية بين شخصيات الرواية بحيث لا يتجاوز كونه شخصية عابرة، لا يبرز دورها في الأحداث إلا في حدود اتصالها السريع بإحدى الشخصيات المحورية.

والملاحظة الثانية هي كون الشاذ يأتي دائماً، في الرواية المغربية، شخصية أجنبية (أوربي بوجه عام) تستبد به فكرة الاتصال الجنسي بأشخاص من نفس الجنس، فيظل يتصيّدهم ليعرض عليهم معاشرته بذلك الشكل المخزي الذي ترفضه الشرائع والأخلاق وتعتبره موضوع تحريم ديني واجتماعي خصوصاً في بيئة لا تزال متمسكة ببعض القيم الروحية.

ففي رواية (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف يلتقي البطل محمد بأحد هؤلاء الشواذ:

(كنت ممدداً فوق الرمل إذ لم تكن معي فوطة، ورأيت على مقربة مني عجوزاً أوربياً وقد تمدّد قبالتي. عندما وقعت عيني عليه رأيته يحدّق إليّ بفضول كبير، فحوّلت نظراتي عنه... وقال الرجل بعربية رطينة: تمشي معايا. تنعس معايا– ص١٠٤).

وفي رواية (الخبز الحافي) لـمحمد شكري يقول البطل: (توقفت سيارة حذاء الرصيف الذي أمشي عليه. عجوز يشير لي أن أقترب منه. اقتربت من السيارة. فتح الباب وقال لي بالإسبانية: اركب! ركبت إلى جانبه. ماذا يريد مني؟ هذه هي المرة الأولى التي أركب فيها سيارة فخمة مثل هذه. يقود ببطء. قلت له بالإسبانية: إلى أين نحن ذاهبان؟ قال لي راسماً بيده حركة دائرية: –جولة. جولة قصيرة. إنه أيضاً يريد مني شيئاً غير عادي. لكن لا خوف منه. أستطيع أن أدافع عن نفسي إذا لم يعجبني ما يريده مني– ص ٩٨).

وأما نموذج (الشخصية المركبة) فهو مثال آخر على الشخصية التي تعاني من تناقضات مع محيطها، وتعجز عن إقامة علاقات عادلة وعلى قدم المساواة مع الآخرين. وهي شخصية مركبة نتاج مشاعر معقدة تجعلها تعيش ازدواجية أخلاقية واجتماعية تنعكس على سلوكها وتتحكم في المواقف المتعارضة التي تتخذها. والمثال الكلاسي الذي يُعطى لهذا النموذج هو شخصية الأب الصارم المُهاب الذي يظل يواري حقيقته خلف مظهر من الوقار العبوس ما دام بين أهله وذويه، فإذا غادرهم خلع أقنعته واستحال شخصاً آخر وديعاً لطيفاً. من هنا مبعث الازدواجية التي يقع هذا النموذج تحت تأثيرها.

لكن النموذج الثلاثي الذي اعتمده الباحث، على الرغم من شموليته، فإنه قد اتّسع في جانب منه واختصر في جانب آخر. فإذا كان الباحث قد درس ثلاثة أنواع من الشخصيات، ثم فرّع كل شخصية إلى ثلاثة أنواع، فإنه لم يستكمل النماذج كلها ولم يُشر إليها، فهنالك شخصية الابن المراهق المتمرد، مقابل شخصية الأب المستبد، وشخصية المناضل السياسي في العهد "الوطني" نظير المناضل في عهد الاستعمار، وشخصية الفلاح الذي سلب الإقطاعي أرضه مقابل شخصية الإقطاعي الذي تدعمه السلطة، وشخصية السلطة القامعة بمخبريها، وجنودها، وسجونها، وغرف تعذيبها، كما أنه أغفل شخصية المرأة في جميع وجوهها فاكتفى بإيراد شخصية البغي على الرغم من أن مساحة الشخصية النسائية أكثر إشراقاً وألقاً من أن تمثلها شخصية سلبية كالبغي، فهناك شخصية المرأة/ الأم/ والزوجة... ولو أن الباحث التفت إلى التفصيل في مثل هذه النماذج

لجاء بحثه أوفى وأشمل. ولكن يبدو أنه آثر السلامة، لأن معالجة مثل هذه الموضوعات التي تقع ضمن دائرة (المحظور) تثير الريب والشكوك، وقد تنتهي بالمرء إلى ما لا يُحمد عقباه. ولعل التصنيف الثنائي المتعاكس كان يمكن أن يكون أكثر جدوى وفاعلية، وكان يمكن أن يكون كالتالي:

١-شخصية الشيخ/ والأمّيّ.

٢-شخصية المناضل الوطني/ والمستعمر.

٣-شخصية المناضل السياسي/ والسلطة.

٤-شخصية المرأة في جميع وجوهها: أمّاً، وزوجة، وأختاً...

٥-شخصية الأب المستبد/ والابن المتمرد.

٦-شخصية الإقطاعي/ والفلاح.

٧-شخصية الرأسمالي/ والعامل.

وعلى الرغم من ذلك فإن بحراوي قد جاء ببحث معمّق في مكوّنات السرد الروائي، مطبقاً على الرواية المغربية. وقد مهّد لمكوّناته بفرش نظري متعدد المصادر، استقاه من فورستر في كتابه (مظاهر الرواية) ومن لوبوك في كتابه (صنعة الرواية)، ومن باشلار في كتابه (شعرية المكان)، ومن فيليب هامون في كتابه (مقدمة لتحليل الوصف)، ومن وارين، وويليك في كتابهما (نظرية الأدب)، ومن لوتمان في كتابه (بنية النص الفني)، ومن جان فيسجر في كتابه (الفضاء الروائي)، ومن ميشيل بوتور في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة)، ومن آلان روب غرييه في كتابه (نحو رواية جديدة)، ومن رولان بارت في مقالته (التحليل البنيوي للسرد)، ومن تودوروف، وديكرو في كتابهما (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة)، ومن ميشيل بوتور في كتابه (مقالات حول الرواية)، ومن جينيت في كتابه (أشكال)، ومن بروب في كتابه (مورفولوجيا الحكاية)، ومن لوكاش، وغولدمان، وسوريو، وهامون، وغريماس، وغيرهم، مما جعل هذه المصادر جميعاً تشترك في إغناء أبواب كتابه الهام.

***

الباب الثاني:

منهج التحليل البنيوي التكويني

-الفصل الأول: المستوى التنظيري الغربي
-الفصل الثاني: المستوى التنظيري العربي
-الفصل الثالث: المستوى التطبيقي.
أ-في تحليل الخطاب الشعري
ب-في تحليل الخطاب السردي

الفصل الأول:
المستوى التنظيري الغربي
للبنيوية التكوينية

عندما اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النص وحده، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية لدى مبدعه، أو ظروفه الاجتماعية، وجدت نفسها أمام الباب المسدود، بسبب هذه الانغلاقية، فحاولت البحث عن مسارب جديدة تخلّصها من مأزقها هذا، فوجدت في البنيوية التكوينية (أو التوليدية) بغيتها، كما وجدت في البنيوية الجذرية (أو النفسية) مسرباً ثانياً، وفي البنيوية السيميائية مسرباً ثالثاً، على الرغم من أن كل مسرب من هذه الثلاثة أصبح اتجاهاً نقدياً مستقلاً بنفسه، فيما بعد.

لقد أتاح علم الاجتماع البنيوي التكويني للثقافة الفرصة لظهور مجموعة من الأعمال المتميزة بعدد من الصفات على رأسها أن أصحابها، وهم يسعون إلى إقامة منهج إجرائي لأجل الدراسة الوصفية للوقائع البشرية وخاصة منها الإبداع الثقافي، وجدوا أنفسهم مرغمين على اللجوء إلى تأمل فلسفي يمكن نعته بالجدلية. وإن أولى الإثباتات العامة التي يستند إليها الفكر البنيوي هي القائلة بأن كل تفكير في العلوم الإنسانية إنما يتمّ من داخل المجتمع لا من خارجه، وبأنه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، وبذلك فهو جزء من الحياة الاجتماعية.

وعلى الرغم من أن غولدمان هو الذي أرسى أسس هذا المنهج (البنيوي التكويني)، فإن نقاداً وباحثين آخرين تابعوا التنظير لهذا المنهج، من أمثال لينهارت، وجاك دبوا، وجاك دوفينو، وباسكادي، وموييو، وهندلس...

١ – لوسيان غولدمان والإله المختفي

أما **(لوسيان غولدمان)** (١٩١٣–١٩٧٠) فهو مفكر وناقد فرنسي من أصل روماني. ولد في بوخارست، وانتقل عام ١٩٣٤ إلى باريس حيث هيأ رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي. وفي عام ١٩٤٠ هرب من الاحتلال الألماني لفرنسا إلى سويسرا حيث بقي في أحد معسكرات اللاجئين إلى سنة ١٩٤٣ حيث توسط الفيلسوف (جان بياجيه) في تحريره وإعطائه منحة دراسية لرسالة الدكتوراه، ثم عيّنه مساعداً له في جامعة جنيف، حيث تأثر بأعماله حول البنيوية التكوينية.

وبعد تحرير فرنسا عاد (غولدمان) إلى باريس، وحصل على عمل كباحث في المركز الوطني للبحث العلمي، وهيّأ رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان (الإله المختفي: دراسة للرؤيا المأساوية لأفكار باسكال ومسرح راسين) عام ١٩٥٦، فأثار بها ضجّة كبيرة في النقد الحديث في فرنسا. ثم وضع كتابه (أبحاث جدلية) عام ١٩٥٩. وكان قد نشر كتابه (العلوم الإنسانية والفلسفية) عام ١٩٥٢. وفي عام ١٩٦٤ أصبح مديراً لقسم علم الاجتماع الأدبي بمؤسسة علم الاجتماع بجامعة بروكسل الحرة، فأصدر كتابه (من أجل علم اجتماع للرواية) عام ١٩٦٤، ثم وضع (البنيات الذهنية والإبداع الثقافي) عام ١٩٦٧، و (الماركسية والعلوم الإنسانية) عام ١٩٧٠.

وكل هذه الأنشطة جعلته معروفاً كأحد ممثلي الفكر الماركسي، فترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات عالمية، وشاعت تصوراته وأفكاره. والحق إن موقفه لا يخلو من مفارقة؛ فعلى الرغم من أنه يعلن نفسه تلميذاً لماركس ولوكاش الشاب، فإن معالجته للأدب جعلت بعض الماركسيين "الأرثوذوكسيين" يصفونه بـ (التحريفية)، ويصمون منهجه النقدي بأنه (نزعة اجتماعية مبتذلة)، على الرغم من أنه استطاع أن يتجاوز مأزق البنيوية الشكلية إلى النص المفتوح على مرجعيته، من خلال أبحاثه السوسيولوجية التي جعلها الخطوة التالية للمنهج البنيوي، والتي شكلت منهجه النقدي الذي تفرّد به وأسس له.

والواقع إنه ليس من السهل تقديم وصف شامل لنشاط شخصية دينامية انطفأت –مع الأسف– وهي في أوج نشاطها النقدي، ذلك أن منهجه في تطبيق المادية الجدلية على دراسة الأدب قد حقق هدفين في وقت واحد: فقد أنقذ البنيوية الشكلية من انغلاقها على النص المنقود وحده، كما أنقذ المنهج الاجتماعي من إيديولوجيته التي كانت تُقيّم الأدب من وجهة نظرها هي فحسب. فجاء (المنهج

البنيوي التكويني) منهجاً علمياً موضوعياً يؤكد على العلاقات القائمة بين النتاج والمجموعة الاجتماعية التي ولد النتاج في أحضانها. وهذه العلاقات لا تتعلق بمضمون الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، وإنما بالبنيات الذهنية التي هي ظواهر اجتماعية، لا فردية. وهذه البنيات الذهنية ليست بنيات شعورية أو لا شعورية، وإنما هي بنيات عمليات غير واعية. ومن هنا فإن إدراكها لا يمكن أن يتحقق بوساطة دراسة النوايا الشعورية للمبدع، ولا بوساطة تحليل محايث، وإنما بوساطة بحث بنيوي، ذلك أن الفرد الذي يعبّر عن الطبقة الاجتماعية، وعن رؤيتها للعالم، إنما يتصرّف انطلاقاً من هذه البنيات الذهنية التي تسود المجموعة التي يعبّر عنها.

وبهذا فإن غولدمان يميّز بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والأشكال: ففي حين ترى سوسيولوجيا المضامين والأشكال في النتاج الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن البنيوية التكوينية، ترى فيه إحدى العناصر المكوّنة للوعي الجماعي.

إن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية، في تحليل العمل الأدبي، والمادية التاريخية تسمح بفهم أفضل لمجموع السيرورات التاريخية والاجتماعية لفترة ما، وباستخلاص العلاقات بين هذه السيرورات والأعمال الأدبية التي خضعت لتأثيرها. ولكن التحليل السوسيولوجي لا يستنفد كل جوانب العمل الأدبي، وأحياناً لا يتوصّل إلى ملامسته، فيظل خطوة أولى لا بد منها للوصول إلى العمل الأدبي. والمهمّ هو العثور على الطريق التي من خلالها يعبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي.

ويشكل مفهوم (البنية الدلالية) الأداة الرئيسية للبحث عند غولدمان يفترض فيه وحدة الأجزاء ضمن (كلّية)، والعلاقة الداخلية بين العناصر، والانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية مضمرة داخل المجموعات يتجه نحوها فكر ووجدان وسلوك الأفراد، ولكنهم لا يصلونها إلا لماماً، وفي حالات متميّزة يتطابق فيها موقفهم مع موقف طبقتهم الاجتماعية أو مجموعتهم. وتظهر هذه الحالات في مجالات الإبداع.

وأما (رؤية العالم) عند غولدمان فهي الكيفية التي ينظر فيها إلى واقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج. وليس المقصود بها نوايا المؤلف، بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبات المبدع،

وأحياناً ضدها. وهذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى طبقة اجتماعية أو مجموعة اجتماعية، فهي -بالتالي- وجهة نظر متناسقة لمجموعة من الأفراد. وقد بلور غولدمان منهجه البنيوي التكويني على مفاهيم (الكلية)، و (البنية الدالة)، و (رؤية العالم). وطبقها في كتابه (الإله الخفي) على أفكار باسكال ومسرحيات راسين وهما اللذان تجمع بينهما رؤيا مأساوية واحدة هي المطالبة بكل شيء أو بلا شيء، ورفض كل ما يقيّد الإنسان، تحت مراقبة إله حاضر - غائب في آن. والوعي المأساوي نابع من وضع الطائفة الجانسينية(١) التي تطابق فكرها مع إيديولوجية نبلاء الرداء الذين كانوا موزّعين في عصر لويس الرابع عشر بين ولائهم للملكية، ومعارضتهم للملك الذي كان يسعى إلى إضعافهم. وقد اكتشف غولدمان الفكر الخاص بمجموعة (الجانسنية) التي استقّى منها باسكال (٢) وراسين(٣) أفكارهما الإبداعية.

في كتابه (المنهجية في علم الاجتماع الأدبي)(٤) يضع غولدمان منطلقات (المنهج البنيوي التكويني) في خمس:

١-إن على عالم اجتماع الثقافة أن يفهم الأدب انطلاقاً من المجتمع، وأن يفهم المجتمع انطلاقاً من الأدب. والعلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تهمّ مضمون هذين القطاعين، وإنما تهمّ البنى الذهنية أو المقولات التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب.

٢-إن تجربة الفرد الواحد هي أكثر إيجازاً من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع، ولا يمكن لها أن تنتج إلا عن النشاط المشترك لعدد من الأفراد الموجودين في وضعية متماثلة والذين يشكلون فئة اجتماعية ذات امتياز، والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشاكل وجدّوا في البحث عن حلّ ذي دلالة لها. أي أن البنى الذهنية (أو المقولاتية) ذات الدلالة ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية.

٣-إن العلاقة بين الوعي الخاص بفئة اجتماعية ما والبنية التي تنتظم كون العمل الأدبي تكون ملائمة للباحث، متماثلة تماثلاً دقيقاً، إلا أنها غالباً ما تشكل مجرد علاقة ذات دلالة.

٤-إن البنى الذهنية (المقولاتية) هي ما يمنح العمل الأدبي وحدته.

٥-إن البنى الذهنية التي تنتظم الوعي الجمعي والتي يتم نقلها إلى الكون التخييلي للمبدع من طرف الفنان، ليست واعية وليست لا واعية بالمعنى

الفرويدي، ذلك المعنى الذي يفترض كبتاً ما، ولكنها سيرورات غير واعية مماثلة لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية والعصبية، لهذا فإن الكشف عن هذه البنى أمر متعذر على الدراسة الأدبية المحايثة وعلى الدراسة المتجهة نحو النيّات الواعية للكاتب أو في علم نفس الأعماق، ولا يمكن أن يبلغه سوى بحث من النمط البنيوي والسوسيولوجي.

وينجم عن هذه المقدمات أن الدراسة البنيوية التكوينية تسعى إلى تقطيع الموضوع الذي تدرسه إلى حد يتبدّى معه هذا الموضوع مجموعة من التصرفات ذات الدلالة، ثم يكتشف الباحث (البنية) التي تكاد تشمل (كليّة) النص، ولا يضيف إلى النص شيئاً من عنده.

وهكذا يبدو الفرق واضحاً بين (المنهج البنيوي التكويني) والمناهج النقدية التقليدية، كما يشترك علم الاجتماع التكويني مع التحليل النفسي. أما الفرق بين المنهج البنيوي التكويني والمناهج النقدية التقليدية فيتجلّى في النقاط التالية:

١-عدم إيلاء أهمية خاصة في فهم العمل الأدبي للنيّات الواعية للأفراد، وللنيّات الواعية للمبدعين، لأن الوعي لا يشكل سوى عنصر جزئي للسلوك البشري. فعلى علم اجتماع الأدب أن يعامل النوايا الواعية للكاتب على أنها مجرد علامة من بين علامات عديدة، وعلى أنها نوع من التأمل في العمل الأدبي. وعليه أن يُصدر حكمه على ضوء النص دون أن يعطيه أدنى امتياز.

٢-عدم المبالغة في أهمية الفرد حين القيام بالتفسير الذي هو بحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي اتخذت البنية الذهنية المنتظمة للعمل الأدبي بفضلها طابعاً وظيفياً ذا دلالة. فالعمل الأدبي يكاد يمتلك وظيفة فردية ذات دلالة بالنسبة لكاتبه، إلا أن هذه الوظيفة الفردية غالباً ما تكون غير مرتبطة بالبنية الذهنية التي تنتظم الطابع الأدبي الخالص للعمل. فالمسرحيات التي كتبها (راسين) تكتسب دلالة ما انطلاقاً من شبابه الذي قضاه في (بور رويال) ومن علاقاته اللاحقة مع رجال البلاط والمسرح والجماعة الجانسينية وفكرها، إلا أن وجود هذه الرؤية المأساوية كان من المعطيات المكونة للأوضاع التي توّصل (راسين) منها إلى كتابة مسرحياته والتي جاءت كرد فعل وظيفي ذي دلالة للنبالة المثقفة على وضع تاريخي محدد.

٣-إن ما نسميه (تأثيرات) لا يمتلك أية قيمة تفسيرية. ولكن على الباحث أن

يفسرها، فهنالك تأثيرات تمارس فعلها على الكاتب. وما ينبغي تفسيره هو: لماذا لا يمارس تأثيره سوى عدد قليل منها.

إن (الفهم) يتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفياً. ولا شيء غير النص. وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة. أما (التفسير) فمسالة تتعلق بالبحث في الذات الفردية أو الجماعية التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للعمل الأدبي. وهكذا يبدو الفهم والتفسير غير متعارضين، ذلك أن (الفهم) يكمن في الوصف الدقيق لبنية ذات دلالة، أو هو الكشف عن بنية دالة محايثة للموضوع المدروس. أما (التفسير) فهو إدراج هذه البنية، من حيث هي عنصر مكوِّن ووظيفي، في بنية شاملة مباشرة لا يسبرها الباحث بطريقة مفصّلة، وإنما بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه مفهوماً، وعلى سبيل المثال نذكر كيف أن فهم (خواطر) باسكال و (مآسي) راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المأساوية المكوّنة للبنية الدالة المنتظمة.

أما عن علاقة المنهج البنيوي التكويني بالتفسيرات السيكولوجية، فعلى الرغم من أنهما يشتركان في التأكيد على أن كل سلوك بشري يشكل جزءاً من بنية واحدة ذات دلالة، وأنه لفهم هذا السلوك ينبغي إدراجه في هذه البنية التي ينبغي على الباحث اكتشافها، ولا يمكن فهمها إلا إذا أُحيط بها في تكوينها الفردي والتاريخي. نقول على الرغم من اشتراك المنهجين في بعض الأمور فإن التفسيرات السيكولوجية تطرح اعتراضات حاسمة منها أننا لا نملك سوى معرفة جد ضئيلة عن نفسية كاتب لم يسبق لنا أن عرفناه، بحيث تصبح أغلب التفسيرات المزعومة مجرد إنشاءات ذكية لنفسية وهمية يتمّ خلقها استناداً للشهادات المكتوبة. وإن التفسيرات السيكولوجية لم تنجح قط في الإحاطة بجزء يستحق الذكر من النص، وتلك الإحاطة لا تشمل سوى بعض العناصر الجزئية أو بعض الملامح العامة. بالإضافة إلى أن التفسيرات السيكولوجية إذا كانت تحيط ببعض أوجه العمل الأدبي، فإن ذلك يظل محصوراً في أوجه لا تمتلك أي طابع أدبي، فأفضل التفسيرات النفسية لعمل ما سوف لن تتمكن قط إطلاعنا على ما يميز هذا العمل عن كتابة أنجزها معتوه ما.

٢- جاك لينهارت وقراءة للرواية

وإذا كان غولدمان قد تتلمذ على (لوكاش)، فإن **(جاك لينهارت)** J. Lenhardt قد تتلمذ على (لوسيان غولدمان)، على الرغم من أن تلمذته له لم

تمنعه من نقده: فصرامة التحليل الغولدماني للتناظر بين بنية الشكل الروائي وبنية المجتمع الأوربي المنتج من أجل السوق قد حجبت عنه اعتبار (الكتابة)، مفهوماً جوهرياً من مفاهيم السوسيولوجيا الأدبية، ونتيجة لذلك فقد اعتبر (غولدمان) وصف الأشياء في (الرواية الجديدة) الفرنسية هي نتيجة تحوّل اجتماعي، وليس نتيجة تحوّل أدبي يطرح مشكل الكتابة الروائية التقليدية ويعمل على قطع صلته بها. وفي هذا الصدد يمكن اعتبار كتاب لينهارت (قراءة سياسية للرواية: الغيرة لغرييه) ١٩٧٣ تدعيماً لمنهج غولدمان، وفي نفس الوقت مساهمة في تطويره ونقد مفاهيمه(٥).

وإن اختفاء الشخصية في الرواية هو نظير لاختفاء دور الفرد في المجتمع الرأسمالي المؤلل والقائم على التنظيم، بينما تزداد أهمية (الأشياء) من خلال توثين السلعة. ويقتبس (لينهارت)، على مستوى اللغة، ما قاله (غولدمان) عن مشكل القيم في المجتمع المنتج من أجل السوق فيلاحظ أن العلاقة اليومية للناس باللغة تعتمد على مسلّمة أن السيرورة الخطابية تعبّر عن المعنى بصفة موحدة، أي أنها تعتمد على القيمة الاستعمالية.

إن تاريخ الشكل الروائي يتطور على أصعدة مختلفة، وإن الرواية تندّد بالوعي البورجوازي كوعي شقي، لكنها لم تتجاوزه. وإذا كان (غولدمان) قد فرّق، منذ حقبة (البطل الإشكالي)(٦)، بين قطعين كبيرين: الأول شاهد ظهور شكل روائي (شكل المحتوى) حيث تركت مقولة السيرة الفردية المجال لانحلال الشخصية الذي تعتبر أعمال جويس وكافكا وميزيل أمثلة نابهة عليه. والقطع الثاني يتدخل في وقت تتلاشى فيه هذه الدعائم الخارجية للبورجوازية الفردية، وحيث احتّل مكانه خلال الخمسينات، الجيل الرابع من الروايات التي يظهر فيها البطل كأثر من آثار البنية، مختفياً باعتباره بطلاً. وهو ما عبّر عنه لينهارت بوساطة مفهوم الانزياح عن المركز.

وقد حلل لينهارت رواية (الغيرة) لآلان روب غرييه انطلاقاً من أربعة أسئلة حدّد من خلالها أربعة أصعدة للتحليل، هي:

١-هل تقدم (**الغيرة**) بنية دالة متماسكة؟ وهل تحدّد هذه البنية الروائية المعنية فقط أم عموم أعمال روب غرييه؟

٢-هل يمكن أن تدرج البنية الدالة المتركزة على (**الغيرة**) في إطار تيار إيديولوجي أعم مثل تيّار (**الرواية الجديدة**)؟

٣-إذا كانت تلك البنية الإيديولوجية موجودة فهل لها علاقات وظيفية بطبقة

اجتماعية أو بفئة اجتماعية.

٤ –هذه الطبقة أو الفئة الاجتماعية هل تمثل مكاناً مدركاً في البنية الشاملة للمجتمع الفرنسي؟

٣– ايف تادييه وباختين

في فصل من كتابه (النقد الأدبي في القرن العشرين) ١٩٨٧(٧) يتحدث **(جان إيف تاديية)** عن (سوسيولوجيا الأدب) التي تقيم علاقات بين المجتمع والعمل الأدبي، لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبّر عنه ويسعى إلى تغييره، كما أن المجتمع حاضر في العمل الأدبي. وقد عرف القرن التاسع عشر نقاداً اجتماعيين من مثل: مدام دي ستال، وتين، ثم تطور هذا المنهج النقدي في القرن العشرين فازدهر لدى الماركسيين، ولعل من أشهر مؤسسيه: لوكاش، وغولدمان، وباختين، وقد فصّل تادييه القول فيهم.

أما **(جورج لوكاش)** (١٨٨٥ . ١٩٧١) الفيلسوف المجري فقد سيطر على مجمل سوسيولوجيا الأدب في القرن العشرين. وقد كان لكتابه النقدي الهام (نظرية الرواية) الذي كتبه عام ١٩١٥ ونشره في برلين عام ١٩٢٠ الأثر الهام في هذا المنهج النقدي، ففيه يأخذ عن هيغل مقولة إعطاء المقولات الجمالية صفة تاريخية. وتؤكد نظرية الرواية أن الشكل الروائي هو انعكاس لعالم مخلخل، فيربط بين التطور الاجتماعي والتطور الأدبي في مضامينه وأشكاله.

وقد رسم لوكاش (بانوراما) للمجتمعات التاريخية، منذ اليونان التي عاشت حضارة الروح في تناغم مع عالم مغلق وكامل، وحيث ارتبطت الأشكال النموذجية ببنية العالم، وازدهرت الملحمة والمأساة والفلسفة والبطل التراجيدي. وفي مسيحية القرون الوسطى حلّت الرواية محل الملحمة عندما أصبح معنى الحياة إشكالياً، وأعقب النثرُ الروائي الشعرّ الملحمي، واستقل الشعر بالغنائية، وتجرّدت الرواية من الآلهة. ومثلّت شخصيات ديكنز السطحية البورجوازية أنماطاً نموذجية لبشرية مصالحة للمجتمع البورجوازي. ووسمت رواية القرن التاسع عشر بطلها بأنه يرفض تحقيق ذاته في العالم، فيعتقد باستحالة الصراع مع العالم الخارجي. وهذه هي روايات الخيبة. وينتهي كتاب (نظرية الرواية) عند دستويفسكي روائي "العالم الجديد".

ثم وضع لوكاش كتابه (الرواية التاريخية) عام ١٩٣٧ وفيه يعلن عن الفعل المتبادل بين التطور الاقتصادي والاجتماعي وبين مفهوم العالم والشكل الفني

الذي يُشتق منه. والكتاب مساهمة أولية إلى علم الجمال الماركسي، أو إلى الشكل المادي لدراسة التاريخ الأدبي: فروايات والتر سكوت مثلاً الذي يصور في أبطاله مختلف القوى الاجتماعية؛ تمثّل الطبقة الوسطى البريطانية، والصدامات بين الأطراف المتناقضة. وفي قلب الحبكة يساعد البطل في إقامة علاقات إنسانية بين القوى الاجتماعية المتعارضة. وفي أدب (سكوت) يتعرف لوكاش على مجمل الحياة الوطنية أو القومية من خلال "الأسفل" الذي يُعتبر أساساً مادياً وتفسيراً فنياً لما يحصل في "الأعلى"، فقد كان (سكوت) مدافعاً عن "التقدم"، لأنه قدم حياة شاعرية لقوى تاريخية: فطبقات عليا هبطت (الارستقراطية، والبورجوازية الكبيرة)، وطبقات دنيا صعدت (البرجوازية الوسطى).

*

وأما **(لوسيان غولدمان)**، تلميذ لوكاش، فقد قدّم منذ عام ١٩٤٧ فرضية لم يتحوَّل عنها، إذ أصبحت أساس منهجه، وهي أن الأدب والفلسفة تعبيران عن رؤية للعالم، وإن رؤية العالم ليست وقائع فردية بل هي اجتماعية، إذ أنها ليست وجهة نظر الفرد المتغيّر باستمرار، بل هي وجهة نظر، ومنظومة فكر مجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة، وتعبير الكاتب عن هذه المنظومة له دلالة كبيرة فهو يستمد منها.

ومنذ عام ١٩٤٧ أكّد غولدمان موضوعاً أخذ به بارت والنقد المعاصر من بعد، وهو أن المؤلف لا يعرف أكثر من غيره دلالة وقيمة مؤلفاته، وإن سؤال جمهوره ليس أفضل السبل لفهمه، فقد يكون هنالك تفاوت بين المقاصد الواعية للفنان والأشكال التي يجسّد فيها رؤيته للعالم. ويقوم المنهج السوسيولوجي لدى غولدمان باستخلاص الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي، ثم يربطها بالعوامل الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للفكر. ففي كتابه (الإله الخفي) ١٩٥٦ يقوم (غولدمان) بتطبيق منهجه النقدي (البنيوي التكويني) على الجانسينية لدى راسين وباسكال اللذْين تأثرا بها. ويبدو أن غولدمان تأثر بكتاب جان بياجيه (الابستيمولوجيا التكوينية) ١٩٥٣ إذ لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر، وإنما نحو البنية المبسطة للفكر الجماعي، فيدرس البنى المتناقضة للفكر التراجيدي، مقرباً بين باسكال وراسين، ومحدّداً تياراً إيديولوجياً تبّنته جماعة بشرية فكان السبب في ولادة هذه الأعمال الأدبية.

وفي كتابه (من أجل سوسيولوجيا للرواية) ١٩٦٤ يؤكد غولدمان أن الموضوعات الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات البشرية وليس الأفراد

المنعزلين، على الرغم من اعترافه بأن الإبداع الفردي هو جزء من إبداع الجماعة. وهو يرى أن الرواية، باعتبارها أخباراً اجتماعية، فإنها تعكس مجتمع عصرها. وبدلاً من طرح التماثل بين الواقع الاجتماعي ومضمون الأدب الروائي فإن غولدمان يرى هذا التماثل بين الوسط الاجتماعي والشكل الروائي.

ولتحديد الانتقال من البنى الاقتصادية إلى المظاهر الأدبية، يعتمد غولدمان أربعة عوامل، وهي:

١ . ولادة مقولة الوساطة حيث يصبح النقد والخطوة الاجتماعية قيماً مطلقة بدلاً من أن تكون وسيطة.

٢ . وجود أفراد إشكاليين يبقى فكرهم وسلوكهم مغلوباً أمام القيم الكمية. فالكتّاب لا يستطيعون الهروب من تأثير السوق.

٣ . تطوّر النوع الروائي انطلاقاً من استياء عاطفي غير معقلن، ومن طموح عاطفي إلى قيم كيفية نشأت في المجتمع.

٤ . في المجتمع الليبرالي المتجه نحو السوق تظل القيم مرتبطة بوجود التنافس. وانطلاقاً من هذه القيم تتطور الرواية كسيرة لفرد إشكالي يشبه مؤلفه، ثم يتحول الشكل الروائي لينتهي إلى الانحلال التدريجي، وإلى تلاشي الشخصية الفردية.

وهكذا يؤكد (المنهج البنيوي التكويني) المبادئ الأساسية للنقد السوسيولوجي، ومنها أن الكاتب العظيم هو ذلك الفرد الاستثنائي الذي ينجح في خلق العمل الأدبي، بعالم تخييلي منسجم، ترتبط بنيته بالبنية التي تسعى إليها الجماعة.

وأما **(ميخائيل باختين)** (١٨٩٥ . ١٩٧٥) فيراه تادييه مستكملاً لعمل غولدمان، وذلك في كتابيه: (أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة) ١٩٦٥، و(شعرية دستويفسكي) ١٩٦٣ اللذين يتضّمنان تجسيد رؤية مختلفة للعالم. فكتاب (رابليه...) يستند إلى الثقافة الشعبية منذ العصور القديمة عند أرسطوفان الشاعر اليوناني الهزلي، ثم عادت إلى الظهور عند بوكاشيو في عصر النهضة. ومنهما استقى رابليه رؤيته الخاصة للعالم. وهي رؤية تختلف عن الرؤية الرسمية، ولكنها تتمتع بأشكالها الخاصة. كذلك فإن دراسة أعمال غوغول تعني العثور على علاقتها المباشرة مع أشكال الاستمتاع الشعبية على الأرض التي نشأت عليها: فقصص الأعياد والمعارض الأوكرانية والواقعية الغربية. التي أشاعها طلاب المدارس الإكليريكية ورجال الدين

الهامشيين... كلها قرّبت أعمال غوغول من أعمال رابليه، وأعادت لغة غوغول إلى مصادرها الشعبية القديمة أو المنسيّة، وهي تعبر عن (كرنفال) الثقافة الشعبية...

وقد جاء تعريف (تاديه) لأعلام النقد السوسيولوجي موجزاً، لأنه لم يستحق لديه سوى فصل من كتاب عن النقد العالمي.

٤ ـ آن جفرسون والنظرية الأدبية الحديثة

كتبت (**آن جفرسون**) فصل (البنيوية وما بعدها) في كتاب (النظرية الأدبية الحديثة)(٨) وهو كتاب مهم يقع في صلب الاهتمام البنيوي. وقد كتبته مجموعة من أربعة باحثين هم: آن جفرسون، وديفيد روبي، وديفيد فورثماكس، وإليزابيت رايت، عالجوا فيه: الشكلانية الروسية، واللسانيات الحديثة، والبنيوية، وما بعد البنيوية، ونظريات الأدب الماركسية: نظرية الانعكاس، ولوكاش، وماشريه، والمنهج البنيوي التكويني: غولدمان، وادورنو، وباختين... فإذا استبعدنا مصادر البنيوية (الشكلانية الروسية، واللسانيات البنيوية) لأنها وردت سابقاً عند غيرها، واقتصرنا على البنيوية وما بعدها (السيميولوجيا، والبنيوية التكوينية) لوجدنا الباحثة تعدّ البنيوية ثورة نشأت خارج الجامعات، في مؤسسات أكاديمية هامشية، وازدهرت في ستينيات القرن العشرين، حتى بلغت ذروتها مع ثورة الطلاب في فرنسا عام ١٩٦٨. وتتجلّى ثورتها في الأهمية التي تعزوها للغة، وادعائها العلمية، واستبعادها المؤلف من التحليل النقدي، وعنايتها بالشكل وحده.

وتمثّل البنيوية الفرنسية تحقيقاً لحلم (سوسير) بإيجاد علم للعلامات (السيميولوجيا). فعلى الرغم من أنه رأى في اللغة أكثر منظومات التعبير تعقيداً وتمييزاً، إلا أنها كانت في نظره مشابهة . في بنيتها وتنظيمها . لأي شكل من أشكال السلوك الاجتماعي. وكان على اللغة، بسبب مكانتها النموذجية، أن تصبح مثالاً رئيسياً يُحتذى لفروع السيميولوجيا. وقد ترتَّب على هذا التوسيع لمجال اللسانيات البنيوية إحداث تبديل جذري في منظور معظم العلوم الاجتماعية.

وجاءت أبكر الاستجابات لهذا التعبير من (ليفي شتراوس) مؤسس الأنثربولوجيا البنيوية، فقد رأى في تحليلاته لعلاقة القرابة، أو الطهي أنها منظومات ذات بنية مشابهة لبنية اللغة.

إن الافتراض القائل بأن (الثقافة لغة) قد أثّر في كل فرع يمسّ المسائل الثقافية. فالثقافة تتكوّن من علامات مبنية ومنظّمة على غرار بناء وتنظيم اللغة

ذاتها. ويقدّم كتاب رولان بارت (منظومة الموضة) نموذجاً لهذا المبدأ اللغوي من خلال محاولته قراءة قواعد الأزياء. وأفضل تعريف للبنيوية نجده لديه في قوله: "إن البنيوية طريقة لتحليل الفنون الثقافية، وذلك بمقدار ما تتولد هذه الطريقة من مناهج اللسانيات المعاصرة".

وبما أن الأدب شكل من أشكال النشاط الاجتماعي والثقافي، فإن تحليله بلغة علاماتية هو أمر ممكن، وذلك عن طريق الكشف عن طبيعة العلامات التي تتكون منها، وعن كيفية عمل النظام الذي يتحكّم باستخدامها وتركيبها. وهنا لا يختلف الأدب عن الأزياء أو الأساطير التي يشكل تحليلها جزءاً من الأنثربولوجيا البنيوية. غير أن الأدب يختلف عن الأزياء وعن علاقات القرابة في أنه ليس منظماً على غرار اللّغة فحسب، بل إنه يتكوّن من اللغة. وبهذا فإن النموذج الأدبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة من جوانب ثلاثة: المادي (اللفظي)، والتنظيم الشكلي (السيميولوجي)، وموضوعاته (اللغوي).

وإذا كانت نظرة (سوسير) إلى اللغة تستبعد البعد الدلالي من خلال مفهومه عن العلامة كاتحاد بين الدال (المكتوب، أو المنطوق) والمدلول (المفهوم)، فإن المعنى لا تقرره مقاصد المتحدثين باللغة ورغباتهم الذاتية، فليس المتكلم هو الذي يُضفي المعنى، مباشرة على أقواله، بل المنظومة اللغوية ككل. وهذا يعني . في مجال الأدب . استبعاد كل من المؤلف والواقع كنقطتي انطلاق لعملية التفسير. فالمقاربة البنيوية تستغني عن هذه المرتكزات الأساسية للتاريخ والنقد الأدبي التقليديين، لكي تميط اللثام عن المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب، وتركّز على الدوال على حساب المدلولات، وتُعنى بالطريقة التي ينتج بها المعنى، أكثر من المعنى ذاته، وفي هذا يقول جينيت: "لقد اعتبر الأدب، لأمد طويل، رسالة دون مدوّنة، ولذا بات من الضروري اعتباره مدوّنة دون رسالة".

ويتكوّن المنهج البنيوي من تحليل البنى الداخلية في النّص. وهو لا يهتّم بالمعنى (المدلولات) بل بالدوال. وبتركيزه على البنى الدلالية للأدب ينحّي جانباً مسائل (المضمون). وهذا يعني النظر إلى لغة الأدب على أنها لا تحتل مرتبة ثانوية إزاء الرسالة التي يفترض في النص أن يحملها، ذلك أن تنظيم اللغة سابق لأي رسالة أو واقع. وهذا ما يعنيه (بارت) عندما يقول: "إن الأدب يمثّل سيادة اللغة، وإن اللغة هي (مضمون) الأدب، وإن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة".

وقد عاد البنيويون إلى تمييز (سوسير) بين (اللغة) langue و(الكلام) Parole بهدف رسم معالم مقاربة للأدب. وكما أن اللسانيات غير معنية بالقول

الفردي (الكلام)، وإنما بمنظومة اللغة ككل، فإن المنهج البنيوي يعتبر الأعمال الفردية أمثلة على الكلام تسترشد بقواعد تنتمي إلى (اللغة) الأدبية العامة. يؤكد تودوروف أن النص الإفرادي هو الوسيلة التي يمكن للمرء أن يصف من خلالها خصائص الأدب بصورة عامة، وأن خصائص القول الأدبي تقتصر على الأدب ذاته، مستشهداً بمفهوم (الأدبية) لدى الشكلانيين الروس.

ويفترض النقد البنيوي أن النقد هو امتداد لعملية القراءة، وأن (الناقد) هو قارئ نموذجي يتمتع بقدرة فائقة على التعبير. يؤكد هذا (بارت) في كتابه (نقد وحقيقة) الذي ردَّ به على كتاب (نقد جديد أم دجل جديد) لريمون بيكار الأستاذ في السوربون، والذي زعم أن النقد الجديد يتخلّى عن الوضوح والذوق والموضوعية، وهي القيم التي يتحلّى بها النقد الأكاديمي (التقليدي). فأوضح (بارت) أن القراءة تختلف عن النقد في أنها عملية اندماج مع العمل الأدبي، بينما يضع النقدُ الناقدَ على بُعد معيّن من النّص. ويتكوّن النقد من بناء فعلي لمعنى النص. والأعمال الأدبية لا تمتلك –في البنيوية . معنى أحادياً. وهذا الإلحاح على تعدّدية المعاني في نصّ معيّن هو النتيجة المنطقية لغياب كل قصد للمؤلف في الأدب. والتخلّص من قصد المؤلف يفتح الطريق للتخلّص من فكرة وجود معنى مركزي للنص. وهكذا لا تتحدّد وظيفة الناقد باسترجاع معنى النص، وإنما هي نتيجة وعي تام بتعدد معانيه، وبالخروج بتفسير يمثّل واحداً لا أكثر من الإمكانيات الكامنة فيه، ذلك أن الأدب يقوم .كما يقول بارت . على تعدّدية المعاني، ولو كانت الكلمات لا تحمل سوى معنى قاموسي واحد لما كان هناك أدب.

إن التأكيد على (الدال) على حساب (المدلول) هو الذي يجعل (الشعرية) موضوع بحث محبّب عند البنيوية. ولعل (المساهمات البنيوية في مجال نظرية السرد) تقدم أفضل مثال على طبيعة الشعرية البنيوية: (فتودوروف) في كتابه (قواعد الديكاميرون) يعالج بنية السرد بشكل عام، وليس بنية سرد كتاب بعينه، من أجل تأسيس (علم سرد) يعمّده باسم (السردية) Narratology. أما حكايات الديكاميرون فمستخدمة كمادة اختبار فقط، وقد اختيرت لأنها تبدو وكأنها مبنية على أسس سردية لا نفسية أو وصفية أو فلسفية. والافتراض هو أن كل حكاية تكشف عن جزء من (بنية سردية). ويأخذ (تودوروف) على عاتقه رسم معالم هذه البنية المجردة. ويقوم بتحليله لحكايات الديكاميرون على استخدام صارم وحرفي جداً للمقولات اللغوية: فيبدأ بتقسيم السرد إلى أوجه: دلالية (مضمونية)، ولفظية

(لغوية)، ونحوية (العلاقة بين الأحداث)، وهو محط اهتمام (تودوروف) الرئيسي، حيث تُؤخذ شبه الجملة كوحدة أساسية تتألف بدورها من مبتدأ وخبر. ثم ينتقل (تودوروف) إلى وضع المقولات الأولية لنحو السرد (اسم العلم، والصفة، والفعل...) أما المقولات الثانوية فتتكون من مفاهيم لغوية مماثلة (النفي، والتعارض، وصيغ التفضيل، وصيغ الفعل....).

والواقع أن التطبيق التفصيلي لهذه المقولات على أمثلة السرد مملّ، ولا يقدم كثيراً من التنوير. وهذا هو التحليل البنيوي للسرد عند (تودوروف). أما (التحليل البنيوي للسرد) عند (رولان بارت) فيرى السرد جملة طويلة، واللغة والسرد يتشاكلان، ومستوى السرد الذي تجاهله (تودوروف) هو (القصّ) Narration وهو الأسلوب الذي تُسرد به القصة. ولم يكن تطبيق (بارت) لبعض مصطلحات (بنفنست) مثمراً.

ثم عرضت الباحثة نظرية (جيرار جينيت) في السرد في كتابه (الخطاب السردي)، حيث لم يعدّ السرد فيه نتاج تفاعل مختلف المستويات التي يتألف منها، وحيث يرى أن (علم السرد) يتكوّن من تحليل العلاقات القائمة فيما بينها. وعرّف (القول السردي) بأنه القول الشفهي أو المكتوب الذي يتولّى الإخبار عن حدث أو سلسلة من الأحداث؛ ورأى أن تحليل السرد هو في جوهره دراسة للعلاقات بين السرد والقصة، بين السرد وطريقة القصّ. وتبنّى مصطلحات لغوية مثل (الصيغة)، وبلاغية مثل (الحذف)، وصاغ تسميات جديدة لمصطلحات قديمة: فالاسترجاع الفني (الفلاش باك) يصبح لديه (استعادة) Analepsis، ووجهة النظر Point of view تصبح لديه (التبئير) Focalization.

وفي القسم الثاني من كتابه درس (جينيت) رواية بروست (البحث عن الزمن الضائع) حيث طبّق في تحليلها مقولاته النظرية في السرد، فبّين الجدوى العملية التي تحملها النظرية السردية في مجال تحليل الأعمال الأدبية، ورأى أن سرد بروست ينحرف عن النموذج، وأن هذه الرواية تخرق قوانين السرد التي يقترحها النموذج المجرد، ولكن دون أن تنتقص صلاحيتها.

وهكذا يسعى النقد إلى تفسير العمل الأدبي، بينما يهتم المنهج البنيوي بتطبيق القوانين والقواعد اللا شخصية التي ليست الأشياء الموجودة إلا تحقيقاً لها(٩).

ثم عرضت الباحثة كتاب (س/ز) ١٩٧٠ لرولان بارت الذي يشكل قطيعة مع النقد البنيوي، والذي يفتتح به عهداً جديداً في النقد هو (النقد ما بعد البنيوي)

حيث يستبدل فيه النقد بالتعليق على قصة قصيرة لبلزاك عنوانها (سارازين). وتقوم دراسة بارت للرموز على التمييز الذي يضعه بين القابل للقراءة والقابل للكتابة: فالقابل للكتابة هو المصطلح الإيجابي، لأن القيمة تُعزى إلى الإنتاج الأدبي بدلاً من النسخ أو التمثيل. وأما القابل للقراءة فهو ما نميزه ونعرفه سابقاً. إنّه النّص الذي نستهلكه كقراء، باستسلام، في حين أن النص القابل للكتابة يتطلّب من القارئ تعاوناً فعلياً، ويقتضي منه المشاركة في إنتاج النص وكتابته. وبصفة عامة فإن النصوص الكلاسية هي نصوص قابلة للقراءة، بخلاف النصوص الإبداعية القابلة للكتابة.

ويتكوّن الأدب . عند بارت . من مدوّنات خمس هي:

١ . **المدوّنة التأويلية** التي تطرح من خلالها أحجية يجري حلّها لاحقاً في النص.

٢ . **المدوّنة التضمينية** التي تقرر الموضوعات.

٣ . **المدوّنة الحدثية** التي تقرر الحدث والسلوك.

٤ . **المدوّنة الرمزية** حيث تصبح المعاني متعددة وقابلة للعكس.

٥ . **المدوّنة الثقافية** التي توفر المعلومات الاجتماعية والعلمية.

وهذه المدوّنات مشتركة بين المؤلف والقارئ، وهي تخلق نوعاً من الشبكة يمّر من خلالها النّص، وهي تختلف عن علم قواعد الشعرية البنيوية لأنها لا تحتل منزلة النموذج، وإنما هي أمثلة على (الكلام) Parloe الذي لا يملك لغة Langue أولية. وبهذا يتضح أن (الحقيقة) لا تملك أية مكانة واقعية ضمن النص الأدبي. ويبيّن بارت أن الحقيقة هي أبعد ما تكون عن مهمة تنظيم الأدب وإبداعه من الخارج، وإنها مجرد سراب خادع تحدثه واحدة من مدوّناته الخمس. كذلك فإن (الشخصيات) عنده ليست أشخاصاً "حقيقيين" وإنما هي مؤشرات تنتجها المدوّنة التضمينية من خلال تسميتها لخصائص يُضفي عليها مظهر الفردية والواقعية عن طريق إعطائها (اسم عَلَم) فالشخصية المسمّاة (سارازين) مثلاً هي مجرد مجموعة من السمات التي يتمّ توحيدها بصورة اعتباطية عن طريق تسميتها (سارازين). ولا يملك المؤلف نفسه من الجوهر أكثر مما تملكه شخصياته. فهو مثلها، ومثل القارئ: مجموعة من المدوّنات، يقول بارت: "إن الأنا التي تقارب النص هي في حدّ ذاتها تعددية من نصوص أخرى، ومن مدوّنات أخرى غير متناهية، مفقودة".

في فصل (ما بعد البنيوية) عرضت الباحثة (لديريدا) باعتباره استمراراً للبنيوية، ونقضاً لها في آن.

وفي فصل (نظريات الأدب الماركسية) الذي كتبه (ديفيد فورثماكس) عرض فيه عينة من الاستراتيجيات التي طوّرها الماركسيون بغية تفسير الأدب من منظور علاقته بالمجتمع. وقسم مقارباتهم إلى نماذج هي: النموذج الانعكاسي، والنموذج التكويني، ونموذج الإنتاج، ونموذج المعرفة السلبية.

(فالنموذج الانعكاسي) يرى أن الأدب يعكس واقعاً خارجياً عنه. وقد استخدم لينين هذا النموذج عندما كتب عن تولستوي باعتباره "مرآة الثورة الروسية". وأغلب المنظّرين الأدبيين عالجوا الأعمال الأدبية باعتبارها تدل على حقيقة واقعة خارجها. وكمثال على ذلك فإن الباحث يعرض جهود المفكّر الهنغاري (جورج لوكاش) الذي يرى أن الأدب لا يعكس الواقع مثلما تعكس المرآة الأشياء الموضوعة أمامها، وإنما الأدب معرفة بالواقع الخارجي، تنعكس في الأدب، من خلال صياغة الكاتب الإبداعية لشكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي. والشكل الصحيح للعمل الأدبي هو الشكل الذي يعكس الواقع بأكثر الطرق موضوعية. إنه شكل رواية القرن التاسع عشر المبكرة لدى سكوت، وبلزاك، وتولستوي، لأنه الشكل الأكثر صحة لتجسيد معرفة بالمضمون التناقضي للمجتمع الرأسمالي إبان تطوره. أما "الواقعية" المتزايدة لكتّاب القرن التاسع عشر اللاحقين مثل فلوبير، وزولا، فهي نكوص عن الواقعية إلى نوع من الكتابة يعكس الواقع على نحو زائف، لأنها كتابة ترتكز على التفاصيل الدقيقة والتافهة، أو تطرح صورة عن العالم بالغة الذاتية. وبظهور بروست، وجويس الطليعيين، أصبح لدينا "انحلال تام لكل مضمون وشكل".

والواقع أن ما جاء به (لوكاش) ليس نظرية في الأدب بوجه عام، وإنما نظرية في الأدب الواقعي، أو بالأحرى في الرواية التي يراها الشكل الأدبي الحديث بعينه، وإنها ليست نظرية وضعية بل تقويمية، وإن صلته النظرية باللغة واهية، إذ يعتبر اللغة مجرد وسيلة لمبدأ رفيع عن الشكل.

وأما (**نموذج الإنتاج**) الذي طوّره الماركسي الفرنسي (بيير ماشريه) P.Macherey في كتابه (من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي) ١٩٦٦ فيختلف عن نموذج لوكاش الانعكاسي في العلاقة بين العمل الأدبي والواقع، حيث يرى أن العمل الأدبي هو عمل إنتاجي، وأن المؤلف ليس مبدعاً، وإنما هو منتج يحوّل المواد الأولية إلى نصوص أدبية. وهذه النظرية لا تختلف عن نظرية الشكلانيين

إلى الكاتب كحِرفي يستعمل الأدوات، ومشابهة لتأكيد بارت في (س/ز) على أن الكتابة ممارسة تستعمل المدوّنات.

ويرى ماشريه أنه على الرغم من انطلاق الكاتب من مشروع يعتزم بوساطته خلق نص موحّد ومتماسك، فإن هذا التماسك لم يتحقق عملياً: فمشروع جول فيرن مثلاً الذي هو بيان لكيفية قهر العلم للطبيعة، ومشروع بلزاك في (كوميدياه الإنسانية) الذي هو رصد للمجتمع وإصدار حكم عليه، كلاهما لم يتحقق وفق مقاصد مؤلفه. فرواية (الجزيرة الغامضة) لفيرن تحاول إضفاء طابع عصري على موضوعة (روبنسون كروزو) بتصوير مجتمع صغير من المنبوذين الذين يضطرون إلى وضع الثروة الطبيعية للجزيرة قيد الاستخدام الاجتماعي. ولكن مع تقدم القصة يكتشف منبوذو الجزيرة أنهم ليسوا الوحيدين في الجزيرة، فالكابتن (نيمو) يعيش فيها عند سفح البركان، ورجاله منتشرون في الجزيرة، وهم مزوّدون بالسلع. لكن ما كشفت عنه رؤية فيرن يختلف عما كانت ترمي إليه: فقد كان فيرن يعتقد بإمكان تحقيق الفتح الريادي لعوالم جديدة من قِبَل العلم والصناعة. وكان ذلك جزءاً من إيديولوجيا الامبريالية الاستعمارية. ولما كان كل روائي جيد لا بد له من إيديولوجيا ينطلق منها أو تقع في ثنايا عمله الأدبي، فإن الإيديولوجيا ما أن تدخل النص حتى تبدأ بالعمل مع العناصر الأخرى، فتغدو "مجوّفة"، وتتحوّل إلى تخييل، بحيث لا تعود الشيء نفسه الذي كانته من قبل. وهكذا يتبدّل مشروع فيرن عندما يدخل إلى السرد الخاطئ. كذلك تتناقض أقوال بلزاك الإيديولوجية مع عناصر أخرى في سرده المتباين. وتتحوّل إلى شيء آخر، بفعل التخيّل، ذلك أن الأدب يتحدّى الإيديولوجيا باستخدامه لها، وأن المهم في العمل الأدبي هو الأمور التي لا يقولها العمل الأدبي. ومن هنا فقد رفض ماشريه فكرة كون النقد تفسيراً، وذلك لأن التفسير نصّ معيّنٍ ينطوي بدهياً على استخراج أشياء موجودة في العمل الأدبي، ولكنها غير واضحة للقارئ المسرع. وهذا ينطوي على افتراض أن ما يحتويه النص تام ومتماسك ويحمل معنى يقتضي الكشف عنه.

وعلى الرغم من أوجه التشابه بين البنيوية وعمل ماشريه، فإن عمله يبتعد عن البنيوية حين يقترح أن اكتشاف كيفية تكوّن النصوص للمعنى ليس كافياً، وأنه يجب على المنظّر الأدبي أن يشرح النص في ضوء فهم نظري لواقع يتضمّن المؤلف والنص والقارئ المنظّر. وهكذا تنبذ نظرية ماشريه النقد التفسيري، وتختلف عن نقد لوكاش الماركسي فتستبدل الانعكاس بالإنتاج، وتستبدل فكرة النص التام المتماسك بفكرة النص غير التام والذي يملأ فجواته القارئ أو المنظّر.

وهي وصفية لا تقويمية، وتكشف الحضور المبدع للمؤلف بتصويره كشخص غير واعٍ تماماً بما يفعله النص الذي أنتجه.

وأما (**النموذج التكويني**) فيمثّله منظّر علم الاجتماع، الروماني المولد، (لوسيان غولدمان) L.Goldmann الذي ربط (بنية العمل الأدبي) بـ(البنية الذهنية) للمجموعة البشرية التي يعيش المؤلف بين ظهرانيها، ذلك أن الفئة الاجتماعية المعنيّة تملك شكلاً من الإيديولوجيا يطلق عليها اسم (رؤية العالم) التي هي أسلوب تعبير هذه الفئة الاجتماعية.

وهكذا تمتلك مقاربة غولدمان كثيراً من الأرض المشتركة مع النظريات القديمة إلى الأدب كشكل من أشكال التعبير، ولكنه يختلف عنها في كونه يرى في العمل الأدبي تعبيراً ليس عن ذات المؤلف وإنما عن فئته الاجتماعيّة التي ينتمي إليها. وقد أكدّ أن منشأ بنية العمل الذهنية يقع في السلوك الاجتماعي الذي رأى أنه ينبثق ليس من إرادة أفراد منفصلين، وإنما من إرادة مجموعة اجتماعية. لكن الأمر لم يصل بغولدمان إلى درجة إلغاء دور المؤلف تماماً، وإنما اعتبر أن الكاتب العظيم هو مَنْ يتقن صوغ البنية الذهنية لفئته الاجتماعية، وبذلك يشكل العمل الأدبي إنجازاً جمعياً من خلال وعي مبدعه الفردي. وهو إنجاز يكشف للفئة الاجتماعية المنحى الذي تسير فيه دون دراية منها.

في كتابه (الإله الخفي) ١٩٥٥ يتحرّى (غولدمان) الصلات المتبادلة بين الفئة الاجتماعية و الحركة الدينية الجانسينية التي كان تأثيرها واضحاً على باسكال في (خطراته) وراسين في (مسرحياته). فوجد فيها رؤية (مأساوية) يبدو فيها الإنسان ممزقاً بين التزامات متناقضة يمنعه العالم من التوفيق بينها: فالفئة الاجتماعية (نبلاء الرداء) في فرنسا القرن السابع عشر والمؤلفة من القضاة وكبار الموظفين، ممزقة بين اعتمادها على الحكم الملكي المطلق، والجاذبية الفردية للبورجوازية. والحركة الجانسينية ممزقة بين السلطة المطلقة للإله الخفي، وعقلانية العالم. وقد احتلت هذه التناقضات موقعاً مركزياً في تفكير باسكال وراسين اللذين كانا جانسينيْين ومن نبلاء الرداء.

وقد عرض غولدمان هذه الالتزامات المتناقضة في زوايا المثلث: الله، والعالم، والإنسان، أو الفرد المأساوي، ففي مسرحية(فيدر) Phedre لراسين يمثّل الله بالإلهتين الوثنيتين: فينوس والشمس اللتين تقومان بدور ضمير فيدر الأخلاقي. ويمثّل العالم بشخصيتي هيبوليت وتيزيه اللتين يعوزهما الوعي، ولا

يملكان واقعاً ولا قيمة، وإنما يوفران الفرصة لفيدر الشخصية المأساوية، لتدرك خطأ حبها المحرّم، وليعيداها إلى الحقيقة.

وأنما **(نموذج المعرفة السلبية)** فيمثّلها (تيودور أدورنو) T.Adorno (١٩٦٩-) من مدرسة فرانكفورت، والذي شنّ هجوماً على لوكاش، اتهمه فيه بالدوغمائية، وبيّن كيف أن لوكاش كان واقعاً في فخ النظرة (المادية المبتذلة) إلى العمل الأدبي كانعكاس للواقع. بينما يرى (أدورنو) أن الفن والواقع يقفان على مسافة من بعضهما، وأن هذه المسافة تمنح العمل الفني موقعاً ممتازاً يمكنه من نقد الواقع، وذلك بواسطة (القوانين الشكلية) الخاصة بالأدب، والمتمثلة في (الإجراءات والتقنيات) التي تفكك مادة الموضوع وتعيد ترتيبها، وبهذا التشديد على القوانين الشكلية للفن، باعتبارها إجراءات وتقنيات، وباعتبارها اندماجاً للذات والموضوع، يشرح (أدورنو) كيف أن الكتّاب الذي يقرّعهم لوكاش على (ذاتيتهم) إنما يضعون أنفسهم على مسافة من الواقع، لكي يقوّم عملهم بنقده.

والعمل العظيم عند (أدورنو) هو العمل الذي ينجح في كشف التناقض بين المظهر والواقع. فعندما يلجأ بروست وجويس مثلاً إلى المونولوج الداخلي، فهما يعرضان الذات مستلبة ومعزولة عن المجتمع، ولكنهما يضعان الذات ضمن سياق اجتماعي يعيد تأسيس المنظور الصحيح الذي يُظهر الذات المفردة كمجرد جزء من الكلية، وبذلك يكشفان الواقع المتناقض الذي يقطنانه، وهو واقع يبدو الناس فيه تحت رحمة القوانين الميكانيكية للسوق وللدولة المعقلنة والبيرو قراطية.

وقد طوّر (أدورنو) وزملاؤه في معهد فرانكفورت للبحوث الاجتماعية نظرية في الثقافة رأت أنه مع تزايد عقلنة المجتمع الرأسمالي غدت الثقافة صناعة. وبما أن العمل الأدبي يحمل مضموناً ويسعى إلى طرح رسالة سياسية فإنه سوف ينتقض حالاً من قبل صناعة الثقافة الموجهة نحو تحييد النقد من قبل النظام الاجتماعي.

**

هوامش:

١ . الجانسينية: مذهب مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي الهولندي جانسينيوس (١٥٨٥ . ١٦٣٨) الذي اشتهر بكتابه (أوغسطينوس) الذي نشره عام ١٦٣٠ وأحيا فيه مذهب القديس أوغسطين حول القَدَر والعفو الإلهي.

٢ . باسكال: (١٦٢٣ . ١٦٦٢) عالم وفيلسوف وكاتب فرنسي. أصدر في المجال الديني كتابين هما: الخواطر، والقرويات. في الأول يدلّل على معقولية الإيمان على أساس لا معقول.

ومن الأصوب أن نراهن على صحة الدين مادام يكسبنا دون أن نخسر. وفي الثاني ١٨ رسالة يدافع فيها الجانسينيين ويهاجم اليسوعيين في تأويلهم للعفو الإلهي.

٣ . جان راسين: شاعروكاتب مسرحي فرنسي: تربّى في دير (بور رويال)، ومن أهم مسرحياته: أندروماك (١٦٦٧)، وميتريدات (١٦٧٣)، وإيفجيني (١٦٧٤)، وفيدرا (١٦٧٧)، واستر (١٦٨٩)، واتالي (١٦٩١).

٤ . تر: مصطفى المسناوي . دار الحداثة . بيروت . ١٩٨١.

٥ . البنيوية والنقد الأدبي . ملحق بكتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . لمجموعة من النقاد الفرنسيين . تر: إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت ١٩٨٤ ص .١٢٣

٦ . انظر كتابنا: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة . دار الأهالي . دمشق .١٩٩٢

٧ . تر: قاسم المقداد . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٩٣ .

٨ . لندن ١٩٨٢ تر: سميرمسعود . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٩٢ .

٩ . تودوروف . التحليل البنيوي للأدب (حكايات هنري جيمس) . ضمن كتاب: البنيوية . تقديم روبي . اكسفورد ١٩٧٣ ص ٧٣ .

***

الفصل الثاني
المستوى التنظيري العربي
للبنيوية التكوينية

١ – جمال شحيّد والبنيوية التركيبية

جمال شحيّد ناقد حداثي سوري، وأستاذ جامعي، ترجم عدداً من الكتب الفرنسية. ولعل كتابه في (البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان) أول تنظير عربي في (المنهج البنيوي التكويني)، فقد نشره عام ١٩٨٢ وجعله في قسمين: عرض في القسم الأول المنهج البنيوي التكويني ومفاهيمه، وعرض في القسم الثاني الدراسات التطبيقية لهذا المنهج من قبل النقاد الغربيين، ثم أردفه بنصوص مختارة من غولدمان.

وقد بدأ الباحث عرضه بتأكيد تأثر غولدمان بلوكاش واعتباره أستاذه، وعلى الأخص في كتبه الثلاثة الأولى: (الروح والأشكال) ١٩١١، و(نظرية الرواية) ١٩٢٠، و(التاريخ والوعي الطبقي) ١٩٢٣. وقد وضع عنه كتاباً، وترجم له عن الألمانية عدداً من الكتب منها: (غوته وعصره)، و(تاريخ موجز للأدب الألماني من القرن الثامن عشر حتى أيامنا). والواقع أنه لا يمكن فهم تأملات (غولدمان) دون ربطها بمنبعها، أي بلوكاش الشاب، حيث التقى معه في عدد من المقولات من أهمها: مفهوم البنية الدلالية، والنظرية الكلية، والوعي الممكن، والتشيّؤ.

وإذا كانت (البنيوية الشكلية) قد انتهت إلى مأزقها، فإن النقد (البنيوي التكويني أو التركيبي أو التوليدي) قد أنقذها من انغلاقها، حين اخترق الدراسة النصّية إلى ما وراءها من مؤثرات ثقافية واجتماعية وتاريخية، في محاولة لربط النتاج الأدبي

بالجماعة أو الطبقة التي أنتجته وكأن مؤلفه واحداً من أفرادها.

وبما أن (البنية) في النقد البنيوي الشكلي ساكنة وغير متحركة في الزمان والمكان، وكأنها معزولة عن سياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه، فإن (البنية) في النقد البنيوي التكويني لا تُفهم بحدّ ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما تُفهم من خلال تحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدّد زمانياً ومكانياً، فدراسة (التفاحة) وحدها لا تكفي لإعطاء صورة كاملة مالم نأخذ بعين الاعتبار الشجرة التي أنتجتها والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه، وكذلك لا يمكننا أن نعزل العمل الأدبي عن سياقه الثقافي والاجتماعي والتاريخي الذي نشأ وترعرع فيه، فكل مسألة ينبغي فهمها من خلال الإطار العام المحيط بها.

وإن المعنى المقصود هو ربط هذه (البنية) بالوعي الاجتماعي، غير أن هذه البنية لا تتجلّى في فكر جميع أفراد الجماعة، وإنما فقط في وعيها ككل، أو في وعي بعض ممثليها الممتازين أمثال الفيلسوف كانط، والقائد نابليون، والكاتب جان راسين...

ويرى غولدمان أننا نستطيع شرح نص ما باعتمادنا على (البنية الدلالية) التي تشكل مع (رؤية العالم) وحدة متكاملة: فالبنية الدلالية تشرح النص وتفسره، ورؤية العالم تفهمه وتصفه في إطاره الاجتماعي المتميز. يقول (غولدمان): "إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال توجّب عليّ الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، وشرح نشأتها بالرجوع إلى الجانسينية. ولفهم الجانسينية ينبغي ربطها بطبقة نبلاء الرداء، وهكذا".

ويطلق (غولدمان) على التطابق الممكن بين المواهب الفردية والوضع التاريخي اسم (عبقرية). فالعبقرية بالنسبة له ليست موهبة فردية بحتة، وإنما هي تربط بين الفرد النابغ والجماعة التي ينتمي إليها في الزمان والمكان. فنابليون مثلاً لم يكن لينبغ ويشتهر لو وجد في مجتمع آخر، أو في زمن آخر.

ويرى (غولدمان) أن الطابع المميز (للغة) هو أنها دون دلالة. بينما ينفرد (الكلام) بطابعه الدال. فاللغة هي وسيلة للدلالة وليست دلالة. ونحن ننيط بالكلام كل الدلالات الاجتماعية التي تعبّر عن مصالحنا. ومن هنا فإن الدراسات البنيوية لا تستطيع أن تعبّر عن المعنى الاجتماعي للنصوص الأدبية، لأن (الكلام) هو (رسالة) ذات معنى ثابت معبّر عن رؤية من رؤى العالم. وليس (اللغة . الشكل) فيه سوى واسطة أو وسيلة لا تستطيع بحد ذاتها أن تأخذ موقفاً لأنها مجرد (أداة)

للفكر أو مطيّة للإيديولوجيا، ولهذا فإن دراسة اللغة/ الشكل لوحدها لا تؤدي إلى دراسة المعاني. وبما أن النصوص الأدبية هي من صنع الكلام وليست من صنع البنى الخاصة باللغة، فإنه يصعب على البنيوية الشكلية أن تطور بنية دلالية. ولهذا يقيم (غولدمان) صلة مستمرة بين (البنية الدلالية) من جهة و(رؤية العالَم) وفق منظور الطبقات الاجتماعية في فترة تاريخية محددة على الرغم من أنه لا يرتاح كثيراً لكلمة (بنية) لخشيته من الثبات والسكون اللذيْن يمكن إضفاؤهما عليها، فيقول: "تحمل كلمة (بنية) . مع الأسف . انطباعاً بالسكون، ويجب ألا نتكلم عن البنى لأنها لا توجد في الحياة الواقعية إلا نادراً، ولفترة وجيزة، وإنما عن عمليات تشكّل البنى".

المقولة الثانية التي تبنّاها غولدمان في منهجه البنيوي التكويني هي مفهوم (البنية الكلية) أو الشاملة، وهي من أهم المقولات التي طوّرها (غولدمان) بعد أن أخذها عن أستاذه لوكاش في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي)، ذلك أن الوعي الطبقي يبلور مصالح الناس بشكل عام، أي أنه الفاعل الكلي الذي يتيح للمفكر أن يستوعب شمولية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، كما أنه يترك مجالاً لتطهير الواقع الإنساني وجعل الفاعل الكلي يتلاءم معه.

ويرى (غولدمان) إن هذه النظرة الشمولية لدراسة الواقع ونقده تشكل رؤية ناجحة للعالم، ولأنها شمولية فهي لا تقع في خطر المحدودية أو الرؤية الجزئية. ولكن هذه الرؤية الشمولية للواقع الاجتماعي لا تتوافر إلا عندما يتماشى الناقد أو المفكر مع تطلعات الفاعل التاريخي (الفئة أو الطبقة الاجتماعية التي تحدّد مسار التاريخ). وعندما يجعل فكره أو أدبه يصّب في تيارها، ويتفاعل معها. ومع ذلك فإن هذه الرؤية لا تخضع لمنظور رياضي صارم يعتمد المعادلات مقياساً للتفكير، وإنما هي تقريبية.

ويرى (غولدمان) أن معنى (الجزء) لا يمكن فهمه إلا بفهم (الكل) المتماسك. ولذلك فهو يسعى إلى ربط الجزء بالكل بحيث يذوب ويندمج فيه، إذ لا يجوز للناقد أن يعزل جزءاً من النص ويدرسه على انفراد بمعزل عن سياقه ومجمله، فلا تمكن دراسة الموسيقى في شعر شاعر وحدها دون غيرها من العناصر الفنية المتوافرة في النص الشعري، ولا يمكن فهم جزئية ما دون وضعها في إطار النص الأدبي ككل.

ومن المقولات الأساسية في منهج غولدمان مقولة (رؤية العالمَ) ولعلها مفتاح نظريته في العلوم الإنسانية. وتكمن أهميتها عندما ندرك أن الثقافة والوعي والأدب

والفن والفلسفة تشكل جزءاً من العلاقات الاجتماعية، وأن التفاعل بينها وبين المجتمع لا يتمّ إدراكه إلاَّ من خلال (رؤية العالمَ) الخاصة بالكاتب.

وقد اقتبس (غولدمان) هذه المقولة من هيغل وماركس ولوكاش، فرأى أنهم ربطوا بين الواقع المعيش وفهمنا له وفي العمل الأدبي الذي نراه فردياً لكن لا يمكن فهمه إلا من خلال الإطار الذي كُتب فيه. فمهما أغرق الكاتب في فرديته فإنه لابد أن يتوجّه بكتابته إلى الخارج. وهذا يعني أن هنالك بعدين في العمل الأدبي: البعد الفردي الذي ينطلق من خيال الأديب، والبعد الاجتماعي الذي ينطلق من الواقع المعيش، والذي يفترض وجود آخرين يقرؤون ويتوخّون إيجاد رؤية. ولاشك أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي تؤثر في الكاتب المبدع الذي يعيش بين ظهراني هذه المجموعة، فيعيد إنتاج هذه الرؤية لمجموعته أو طبقته الاجتماعية.

ويميّز غولدمان بين (الوعي الممكن) للطبقة الاجتماعية و(الوعي الفعلي) فيعترف في كتابه (الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث) بأنه اقتبس مقولة (الوعي الممكن) من عبارة لماركس ذكرها في كتابه (العائلة المقدسة) ركّز فيها على التمييز الضروري بين الوعي الفردي للعامل والوعي الطبقي للبروليتاريا. فالوعي الفعلي هو الوعي الناجم عن الماضي وظروفه وأحداثه: فالطبقات الشعبية التي انخرطت في الثورة الفرنسية مثلاً كانت قد استمالتها الشعارات التي طرحتها البورجوازية كالحرية والعدالة والمساواة، فضحّت الجماهير بدمائها من أجل انتصار الثورة. لكن الذي استفاد من الثورة هو البورجوازية التي وعت أن هذه الشعارات هي التي تحرّك الجماهير فطرحتها في سوق التداول لكي تؤمن بها الجماهير ثم تعمل من أجلها.

إن (الوعي الممكن) هو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي: فالفلاحون الروس الذين تحوّلوا إلى عمال بعد عام ١٩١٢ هم الذين قاموا بثورة أكتوبر الروسية، لأن تطلعاتهم تغيّرت: فقد كانوا قبل ذلك يملكون ملكيات محدودة، لذلك لم يكن أفقهم السياسي متوجهاً نحو تأميم الملكيات الفردية. لكنهم عندما عاشوا كعمال ظروف الاستغلال سارعوا إلى القيام بالثورة وتطبيق مبادئها الاشتراكية ومن جملتها التأميم. وينتج عن ذلك أن أشكال الوعي لدى طبقة ما هي، في الوقت نفسه، تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة، وإن العمل الأدبي هو الذي يجسّد هذه الرؤية، ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن. لكن هذا

لا يتوافر إلا للمبدعين الكبار.

كذلك جاء غولدمان بمقولة (التشيّؤ). على الرغم من أنها وجدت لدى فلاسفة القرن العشرين أمثال نيتشه وسارتر، إلا أن لوكاش هو الذي طوّرها وعمّقها في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) حيث ربط بين التشيّؤ والواقع الاقتصادي الرأسمالي مرتكزاً في ذلك على مقولة ماركس (توثين السلعة)، حيث تخلق السلعة علاقات معينة بين المنتج والمستهلك. وبما أن للسلعة قيمتين: فائدتها الاستعمالية، وقيمتها التبادلية التجارية، فإن المجتمع الرأسمالي أفرط في التركيز على القيمة التبادلية التجارية، مما جعل العلاقات الاجتماعية بين الناس يسودها (التشيؤ)، حيث تنحصر العلاقات بالسلع المنتجة وحدها، فتغيب صورة الإنسان وصفاته، لتحلّ محلها علاقات يسيطر فيها أرباب العمل على مجموع المنتجين، فيتحوّل المنتجون وتتحوّل المنتوجات إلى (أشياءَ). وبسبب هذا التركيز على السلعة أو توثينها (اتخاذها وثناً يُعبد) تتحوّل القيمة الإنسانية إلى قيم سلعية تتحكّم بشروط العمل، وبالعامل كأداة إنتاج فحسب، ويُنظر إليه من خلال (كمية) إنتاجه فحسب، بغض النظر عن قيمته كإنسان.

وكعلاج لحالة (التشيّؤ) هذه فقد طرح ماركس ضرورة إلغاء العمل، لأنه السبب في شقاء العامل، ولأنه عملية توتر يعيشها العامل على حساب إنسانيته وكرامته. كما يعيشها رب العمل في وهم وغياب عن الواقع. بينما يرى لوكاش أن البروليتاريا هي الطبقة التي تستطيع أن تلغي هذا التشيّؤ (أو الاستلاب) عندما تعي موقعها في نظام العمل الرأسمالي، أي عندما تدرك دورها الأساسي في حركة التاريخ. أما (غولدمان) فقد تجاوز البعد الاقتصادي لنظرية (التشيّؤ) إلى الثقافة الداخلية للطبقات الثورية، فتبنّى مفهوم (الكتلة التاريخية) لغرامشي الذي يركّز على أن وعي المجموعة ليس مجرد انعكاس لوضعها الاقتصادي، وإنما هو عامل فعّال، وأن البروليتاريا هي وحدها التي تستطيع أن تلغي هذا الاستغلال والاضطهاد عندما تحقق المجتمع اللا طبقي.

وعلى الرغم من أن (غولدمان) كان يحرص على الاستفادة من أستاذه (لوكاش) فإن هذا لم يفقده روحه النقدية تجاهه، فأبدى تحفظه على بعض مقولات لوكاش من مثل الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، واهتم بأدباء كان لوكاش يتحسس منهم أمثال بودلير، وجان جينيه، وسارتر، والرواية الجديدة، ومالرو، وباسكال، وراسين، وغيرهم.

ولقد درس (غولدمان) قصيدة (القطط) لبودلير، رداً منه على التحليل البنيوي الشكلي الذي قام به ياكوبسون وشتراوس لهذه القصيدة، متوخيّاً الوصول إلى معنى شمولي للقصيدة على ضوء منهجه (البنيوي التكويني) الذي يمكّنه من الوصول إلى (رؤية) بودلير للعالم.

كما استرعى الكاتبُ الفرنسي (جان جينيه) اهتمامه، بسبب انتمائه إلى الشريحة المعدمة من الطبقة الكادحة، والتي تتمثّل باللصوص والهامشيين واللواطيين الذين يرفضون المجتمع القائم فيتمرّدون عليه. وقد خصّص له (غولدمان) عدداً من الدراسات ردّ فيها سبب اهتمامه به إلى التماثل القائم بين عالم جينيه المأساوي ورؤيته لعالَم يصوّر تحرّك فئة اجتماعية أصبحت هامشية في المجتمع الصناعي المعاصر، وإلى التطابق الموجود بين بعض الأحداث التاريخية والإبداع الأدبي، فروايات جينيه ومسرحياته إنما نشأت من رفض ضمني وجذري قام به المجتمع لهذه الفئة الدنيا من الكادحين. وإن إحساس هذه الفئة بأنها مرفوضة أدّى بها إلى أن تكون لها رؤية للعالم خاصة بها، فتعاطف معها بعض الأنتلجنسيا التي كانت تناصب النظام الرأسمالي العداء.

وقد ميّز (غولدمان) مرحلتين في نتاج (جينيه): المرحلة الفوضوية التي تعالج رفض القتلة واللواطيين (وهم يمثلون جميع شخوص مسرحياته) للامتثال لمجتمع يكرهونه ويرفضونه. ومرحلة الرقابة المشدّدة التي تتميّز بالصراع القائم بين السادة والمسودين: ففي مسرحيته (الخادمات) نجد سيد البيت وزوجته في جهة، وكل الناس البسطاء الذين يترددون على بيت الأوهام في جهة ثانية. وفي مسرحيته (الزنوج) نجد السود في جهة والبيض في جهة مقابلة. وفي مسرحيته (الحواجز الواقية) نجد المستعمرين في جهة، والمتمردين والموتى في جهة ثانية.

وكما أن الواقع يجعل السادة هم المنتصرون دوماً، فإن (جينيه) لا يُكذّب هذا الواقع، وإنما يجعل المتمردين ينكسرون أمام خصومهم التاريخيين: ففي (الخادمات) تنتحر الخادمات ويخصي روجيه نفسه. وفي (الزنوج) يخوض السود معركتهم ضد البيض، لكنهم يحكمون على زعيمهم الأسود بالخيانة، وهذه المسرحيات الثلاث تعكس خمسة عناصر تتطابق ورؤية اليسار الفرنسي للعالم في الستينات، هي:

١ . التأكيد على وجود تناقض جذري بين الطبقات، وضرورة الحفاظ على هذا التناقض.

٢ . الاعتراف باستحالة الانتصار بالعنف على الطبقات المسيطرة داخل المجتمع الغربي، والاعتراف بغياب كل تطلّع ثوري داخل هذا المجتمع.

٣ . الإعجاب الناجم عن النجاح السياسي الذي حققه تكنوقراطيو النظام الرأسمالي، والإعجاب بالطبقة التي تقوم به.

٤ . الاستنكار الأخلاقي والإنساني للواقع الاجتماعي الذي خلفته هذه الطبقة التكنوقراطية (الرأسمالية).

٥ . تبرير التناقض الجذري ومقاومة هذا المجتمع باسم القيم الأخلاقية والفنية والإنسانية.

أما مسرحيته (الحواجز الواقية) فهي وحدها التي تختلف، لأنها تركّز على النصر وضرورة تحقيقه، ومما ساعد في ذلك أنها تعالج موضوعاً تاريخياً محدّداً هو الثورة الجزائرية.

كذلك اهتم (غولدمان) بمسرح (سارتر)، فكتب عنه مقالين: تتعلق الأولى بمناقشة المقولات التي قدّمها سارتر في كتابه (نقد العقل الجدلي)، وتتعلق الثانية بالمسائل الفلسفية والسياسية التي طرحها مسرح سارتر.

وإذا كانت المرحلة الوجودية عند سارتر متفائلة، فإن المرحلة التالية تأثرت بجو الحرب العالمية الثانية ومقاومة الاحتلال. فهذه الأوضاع التاريخية جعلت سارتر يترك العدمية الأخلاقية الديكارتية ويهتم بالمسائل الاجتماعية والوطنية كالتمييز بين الخير والشر والاحتلال. ومن هذا المنظور قرأ (غولدمان) مسرحية سارتر (الذباب) فوجدها معالجة رمزية لفرنسا أثناء حكم الجنرال (بيتان) المتعاون مع سلطات الاحتلال النازي لفرنسا، حيث يعود (أوريست) بطل المسرحية إلى آرغوس، كما في الأسطورة اليونانية، لا ليثأر من أمه وعشيقها اللذين قتلا أباه، وإنما لأن (إيجست) طاغية يجب تخليص الشعب من ديكتاتوريته. وهكذا نراه التزم بالنضال من أجل تحرير أرغوس. لكنه لم يحرر سوى نفسه. وهكذا أهملت مسرحيات الفترة الثانية إشكالية الفرد لتركز على التضاد القائم بين الأخلاق والسياسة، ففي مسرحيته (الأيدي القذرة) التي استوحاها سارتر من اغتيال تروتسكي ترجح فيها كفة الأخلاق على السياسة، بخلاف مسرحيته (الله والشيطان). أما مسرحيته (سجناء التونا) فتعرض الوحشية الفرنسية في الجزائر حيث حاول فيها سارتر، كما يرى (غولدمان)، التوفيق بين الأخلاق والسياسة دون جدوى، ذلك أن الالتزام والأخلاق يستحيل تحقيقهما إلا إذا أصبحا جزءاً لا يتجزأ من الفاعل التاريخي الجماعي.

في دراسته (للرواية الجديدة) في فرنسا من خلال نتاج (آلان روب غرييه)، يضعها (غولدمان) في إطار الرواية الأوروبية وخلفيتها الاجتماعية والسياسية، مقتبساً من أستاذه لوكاش كثيراً من الأفكار عن الرواية ولاسيما علاقة (البطل الإشكالي) بالعالم. فيراه بطلاً مأزوماً يحاول إقامة توازن وتلاؤم بين القيم الإنسانية والمجتمع المحيط المعادي لها، ولكنه لا يفلح بسبب تشيؤ المجتمع للأفراد واستلابهم، ولذلك نراه يجنح إلى الجنون كما في (دون كيشوت) أو إلى الجريمة كما في (الأحمر والأسود) لستاندال...

وقد ميّز غولدمان ثلاث مراحل مرّت بها الرواية الأوروبية:

١ . **مرحلة الرأسمالية الليبرالية** التي سمحت للفرد بالقيام ببعض المبادرات. وقد أفرزت هذه المرحلة إنساناً (إشكالياً) تجلّى في أعمال فلوبير وبلزاك وستاندال وزولا...

٢ . **مرحلة الرأسمالية الاحتكارية** التي نشطت أواخر القرن التاسع عشر، وفيها ذاب الفرد وقدرته. وقد أفرزت هذه المرحلة روايات تلاشى فيها البطل الإشكالي، كما نجد في روايات جيمس جويس.

٣ . **مرحلة الهيمنة** التي تمارسها أنظمة الحكم المعاصرة بمركزيتها وبمؤسساتها. وفيها يذوب الطابع الفردي والجماعي ليبقى المجتمع المسيَّر، وهي مرحلة الرأسمالية المنظمة التي تركّز التشيؤ (الاستلاب) الكامل على الإنسان. وقد أفرزت نوعاً روائياً جديداً زال فيه البطل من الرواية، وحلّت (الأشياء) محله، كما نجد في روايات آلان روب غرييه. ففي روايته (الممحايات) جماعة ثورية سرّيّة آلت على نفسها أن تقتل شخصاً في كل يوم. لكن المُستهدف (دوبون) ينجو ويُقتل خطأ أحد مرافقيه. وفي روايته (المتلصّص) يقف الناس بلا مبالاة أمام جريمة قتل.

كما تحظى تجربة (مالرو) الروائية باهتمام غولدمان، فيصنّفه في المرحلة الاحتكارية التي يذوب فيها الفرد. والبطل الروائي عند مالرو شاهد على هذه المرحلة. ويلاحظ (غولدمان) أن مالرو مرّ بأربع مراحل:

١ . **مرحلة غياب القيم في أوروبا الغربية**، وتمثّلها كتبه: (المملكة الغريبة)، و(أقمار من ورق)، و(تجربة الغرب). وبسبب هذا الموقف السلبي تجاه الغرب رفض غولدمان اعتبار هذه "الكتب" روايات حقيقية مادامت لا تعترف بوجود البطل فيها.

٢ . **مرحلة عبّر فيها مالرو عن مواقف إيجابية**، وطوّر أبطالاً إشكاليين في رواياته: (الغزاة) و(الطريق الملكية) و(الوضع البشري). ويعزو غولدمان هذا التحول عند مالرو إلى التقائه بالإيديولوجية الشيوعية التي بدت له آنذاك وكأنها الحقيقة الوحيدة في عالم يضمحل ويتلاشى. وأبطال هذه المرحلة ثوار مناضلون، وقد ربطوا مصيرهم بحركة التاريخ.

٣ . **مرحلة تقبّل فيها مالرو الإيديولوجية الشيوعية دون تحفظ**، مما أدى إلى زوال البطل الإشكالي. واستبدل الشكل الروائي بشكل ملحمي غنائي. وقد تجلّى هذا في روايته: (زمن الاحتقار)، و(الأمل).

٤ . **مرحلة انفصل فيها مالرو عن الشيوعية الرسمية** التي اعتبرها (إيديولوجية دولة) فكتب (أصوات الصمت) التي تنصّ على أن كل فكرة حول القيمة الإنسانية قد زالت. و(أشجار الجوز في ألتنبرغ) التي يمكن تصنيفها بين الرواية والكتاب النظري.

ولعل دراسة غولدمان لخواطر باسكال ومآسي راسين هي أفضل نموذج لمنهجه البنيوي التكويني، فقد أصدرها في كتاب (الإله المختفي) عام ١٩٥٥ في حوالي أربعمائة وخمسين صفحة. ويتضمن أربعة أقسام هي: الرؤية المأساوية، والأساس الاجتماعي والثقافي للجانسينية، وباسكال، وراسين.

أما الرؤية المأساوية فتتميز بمعرفة للعالم، متأثرة بالعقلانية، كما تتميّز برفض قوي للعالم لأنه غير مقنع أو مُرضٍ. فهو يفتقر إلى مبدأ سامٍ يسيّر الإنسان. وهذه الرؤية تتضمن إعجاباً بالعالم من جهة لأنه يشكل المبدأ المفضي إلى المعرفة، ورفضاً له من جهة ثانية لأنه لا يستطيع أن يوجّه الإنسان أخلاقياً.

وترتكز هذه الرؤية على ثلاثة أقانيم هي: الله، والعالم، والإنسان. فالله خفي لا يراه الناس، إلا المختارين الذين أنعم الله عليهم برؤيته. والعالم لغز عجيب: فهو لا يشكّل شيئاً للإنسان من جهة بسبب الله الحاضر الذي يتعارض مع العالَم. وهذا يشكل كل شيء من جهة ثانية إذ عندما يكون الله غائباً لا يبقى للإنسان إلا حقيقة وحيدة هي العالمَ.

لذا يترتّب على الإنسان . حسب هذه الرؤية . أن يعيش في العالم دون أن يشعر فيه بلذة أو متعة. وينبغي عليه أن يقول نعم للعالم فيقبل بواقع العالم الذي يعيش فيه، أو أن يرفضه لأن قيمه تتعارض معه. وهو موقف متناقض يقوم على النعم واللا معاً. وأما الإنسان فيجمع بين النقيضين المتباعدين: العالم (الحيوان،

والشقاء) والله (الملاك، والعظمة). ولذا لا يبقى للإنسان إلا أن يتخذ موقفاً واحداً هو الارتداد من وجوده ومشاركته في العالم إلى الدخول في كنف الله الخفي. وهذا الارتداد لا يتمّ نتيجة يقين عقلي (لأن اليقين البشري وهمي) وإنما نتيجة حدس نابع من القلب. وهكذا يرى الإنسان نفسه وحيداً في هذا العالم الأعمى.

وأما الأساس الاجتماعي والثقافي للجانسينية فيلاحظ غولدمان أن النتاج الفكري والأدبي في مجتمع ما يجب أن يكون نتيجة لوعي طبقي معين. ولهذا فهو يبدأ بتحليل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للطبقة التي نشأت الجانسينية في أحضانها، كي يتمكن . بعد ذلك . من تحليل رؤية هذه الطبقة للعالم. فينتهي إلى أن ملوك فرنسا بعد عصر النهضة، ولاسيما منهم لويس الرابع عشر قد لجؤوا إلى المجالس النيابية المرتكزة على الطبقة البورجوازية الصاعدة، ليخففوا من نفوذ الأشراف والإقطاعيين والطبقة الأرستقراطية. وقد قدمت البورجوازية في المجالس النيابية مجموعة من رجال القانون وضباط الجيش الذين لعبوا دوراً سياسياً وإدارياً مهماً. ومكافأة لهم فقد اعتُبروا (نبلاء الرداء)، وبهم كسر الملوك شوكة الأرستقراطيين (نبلاء البلاط). لكن الملكية المطلقة رغبت في ترسيخ سلطتها المركزية فعمدت إلى تشكيل إدارة ملكية جديدة قامت على أكتاف نبلاء البلاط، فوجد (نبلاء الرداء) أنفسهم مبعدين عن المشاركة الفعالة في الحياة السياسية والاجتماعية. ورداً على إقصائهم هذا فقد بدؤوا بتشكيل مجموعة فكرية ثقافية دينية تمركزت في دير (بور رويال) في باريس، واعتنقت إيديولوجيا استحالة تحقيق حياة سعيدة في هذا العالم القائم على الغدر ونكران الجميل. وبما أن أتباع هذه المجموعة كانوا نزيهين أخلاقياً، فإنهم رفضوا التورّط في التآمر والانتهازية، ووجدوا أن أفضل حلّ لهم هو الابتعاد عن الحياة السياسية، إذ يستحيل . في نظرهم . أن يبقى الإنسان نزيهاً وشريفاً في عالم السياسة.

ويرى غولدمان أن خيبة الأمل التي تعرضت لها هذه الفئة هي التي أدت إلى تشكيل الإيديولوجيا الجانسينية التي ترفض قيم هذا العالم لأنها مشينة، وتتجه نحو الله، مما يجعل الإنسان قلقاً دائماً، ويشكّل عنده حسّ المأساة. وقد تأثر بهذه الإيديولوجيا أو الرؤية باسكال في (خطراته) وراسين في (مسرحياته) التي قامت على الرفض الكامل لقيم هذا العالَم. والاتجاه هو الهدف الأسمى (الله). وهذا ما يتجلّى في مسرحيات: (اندروماك) و(بريتا نيكوس) و(برينيس). أما مسرحيات (بايزيد) و(ميتريدات) و(ايفجيني) فإن أبطالها عندما يحاولون الحياة في هذا العالم، ينتهون نهاية مأساوية. وأما مسرحية (فيدر) فتروي قصة الوهم الذي يراود

البطل المأساوي، حيث يشعر بأنه يمكن أن يعيش في هذا العالَم ويفرض قيمه عليه. ولكنه أمل خائب ينتهي إلى اللا جدوى: فالعالم باطل، والله متفرج وصامت. وهكذا يصنّف غولدمان مسرحيات راسين في ثلاثة اتجاهات، تبعاً لعلاقة أبطالها بالله وبالإنسان وبالعالم، ويرى أن الفئة أو الطبقة الاجتماعية هي التي تفرز رؤيتها للعالم من خلال وضعها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وأن هذه الرؤية تتجلّى في الأعمال الأدبية والفنية.

٢. محمد ساري والبحث عن النقد الأدبي الجديد

وبعد صدور كتاب جمال شحيّد بعامين أصدر الناقد الجزائري **محمد ساري** كتابه (البحث عن النقد الأدبي الجديد) ١٩٨٤ خصصه (للنقد البنيوي التكويني) وتطبيقاته. فجعل الباب الأول لنظرية النقد عند لوكاش وغولدمان؛ عرض فيه (نظرية الرواية عند لوكاش) ممهداً لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاش الذي عاش في المجر في مطلع القرن العشرين تحت ظل امبراطورية إقطاعية. ثم هاجر إلى ألمانيا حيث ظل فيها حتى قيام الحرب العالمية الأولى. واختلط فيها بالمثقفين الذين كان التيار الرومانسي المناهض للرأسمالية يجمعهم، فاتجهوا إلى تمجيد العصور القديمة، ليتمكنوا من تحقيق هويتهم، وهجر بعضهم المدن إلى الأرياف هرباً من الاغتراب الذي يعانيه في المدينة.

وقد أصدر لوكاش كتابه (نظرية الرواية) عام ١٩٢٠ رصد فيه الرفض الرومانسي للرأسمالية، والبعد الصوفي في مؤلفات دستويفسكي، ثم تعرّض للعصر اليوناني فسمّاه (العصر الذهبي) بسبب الانسجام الذي كان قائماً بين الفرد والمجتمع، والروح الشمولية المنسجمة مع العالم الخارجي، حيث لم يكن الإنسان يشعر بالاغتراب في مجتمعه، بل يعيش اطمئناناً تاماً بفضل اتفاق طموحاته الروحية مع العالم الخارجي الموضوعي. وهذا ما يتجلّى في (الملحمة) الهومرية، حيث لم يكن (البطل الملحمي) يشعر بعزلة أو يعيشها حتى في حال انكساره، لأنه يحافظ دوماً على التوازن بين عالمه الذاتي الداخلي والعالم الموضوعي الخارجي. فيعرف أن مصيره مسطور من قبل وموجّه من طرف الآلهة، لذلك يظهر مسالماً وسلبياً، لأن كل ما يقوم به يعود إلى إرادة الآلهة. وهو يشعر باطمئنان تام لكون القيم التي يحملها ويدافع عنها هي قيم المجتمع بأسره. بيد أن (العصر الذهبي) الذي تخيّله لوكاش لا ينطبق على حقيقة العصر اليوناني الذي يعرضه التاريخ، لكن لوكاش وغيره من المفكرين الألمان أسقطوا كل أحلامهم

واهتماماتهم على ذلك العصر.

ثم ظهرت (الرواية) مع نشأة المجتمع الرأسمالي، في الوقت الذي بدأ فيه الإله المسيحي بالتخلّي . حسب لوكاش . عن الكون، ليبقى الإنسان في عزلة تامة، ولا يجد جوهر الوجود إلا داخل نفسه. عصر اختفت فيه الديانة لتترك المجال لمعرفة جديدة، فبدأت الروح تشعر بالعزلة، ودخلت في صراع مع العالم الخارجي. لقد كانت الثقة بالله تسمح بظهور الملحمة، وفي فترة انتقالية بين الملحمة والرواية ظهرت رواية الفروسية ذات البناء القريب من بناء الملحمة الإغريقية. ثم جاء الإيمان الذي سمح بخلق عالم ميتافيزيقي خالد، هرباً من العالم المنحط التائه في الظلام والحرام والإثم. وقد استطاع دانتي أن يصوّر هذين العالمين: المثالي والواقعي في (الكوميديا الإلهية) التي أخذت شكل الملحمة.

لكن المجتمع الرأسمالي سلب النفوس إيمانها، فعاشت مأساة العزلة والاغتراب. وظهر التناقض بين عالمين متضادين: عالم الروح بقيمه المطلقة، والعالم الخارجي بقيمه النسبية المنحطة، وتمثل رواية (دون كيشوت) لسرفانتس هذه المرحلة، حيث يحمل البطل فيها قيماً أصيلة، يحاول تحقيقها في الواقع الموضوعي، عبر أفعال ومغامرات مختلفة. لكن روحه لم تفهم تطور العالم الخارجي فاتهمه بالزيف والانحطاط. ولأن البطل لم يكن يملك وعياً شاملاً بالتناقض الصارخ بين ذاتيته وموضوعية العالم الخارجي فإن العالم لم يستجب له، وانزوت روحه في أصالتها لأن مغامراتها لم تجد نفعاً، بل حوّلته إلى أضحوكة، ذلك أن البطل يحمل قيماً معرفية في وعيه دون مراعاة طبيعة الواقع المادي، لذلك يفشل البطل في تحويل أحلامه إلى واقع، فيصبح أمام أحد خيارين: إما أن يضطر إلى التكيّف مع العالم الخارجي فيتنازل عن قيمه الذاتية، أو أن يظل محافظاً على قيمه الذاتية، فينعزل داخل ذاتيته، بعيداً عن الواقع الذي يتغيّر ويتطور.

وهذا الفشل أدّى إلى شكل ثانٍ من الفشل في مرحلة(الرواية السيكولوجية) في النصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث ظهر صراع آخر بين النفس والواقع الخارجي، بسبب كون النفس شاملة أكثر من كل مايمكن للحياة الخارجية أن تقدم لها، أي أن هذا الفشل في تغيير العالم أدّى بالأدباء إلى خلق حياة داخلية مكتفية بذاتها وبعالمها الداخلي. ولم يعد الفرد يلعب أي دور في العالم الخارجي. وتمثّل رواية (التربية العاطفية) لفلوبير هذه المرحلة.

ثم ظهرت (الرواية التعليمية) التي لا يغامر البطل فيها في فعل يعرف فشله

فيه، كما أنه لا ينزوي داخل ذاته، بل يحاول التوفيق بين قيمه الأصلية والعالم النسبي، مرتكزاً على تجربته الحياتية كفرد، ومحاولاً فهم الواقع الخارجي. ولكن هذه الكيفية لا تمثّل قبولاً للعالم ولا رفضاً له، وإنما تمثّل تجربة حياتية معاشة، ومحاولة فهم يسيطر فيها العالم الخارجي على ذاتية البطل الذي لا يمكنه تغيير العالَم، كما لا يمكنه التكيّف معه دون فقدان قيمه الأصلية. وتمثّل رواية (ولهلم ميستر) لجوته هذه المرحلة.

وفي ختام (نظرية الرواية) يتجاوز لوكاش نظرته المأساوية إلى اكتشاف آفاق التغير في المستقبل في روايات تولستوي ودستويفسكي التي تبشر بعصر جديد، إذ يرفض أبطال تولستوي ثقافة العالم الوضعي، ويتجهون نحو البحث عن عالم آخر يجدونه في الطبيعة.

وعندما قامت ثورة أكتوبر ١٩١٧ اعتقد لوكاش أن العالم الجديد الذي كان يبشر به دستويفسكي في رواياته قد أقبل، وأن القيم الأصلية سوف تتحقق في الواقع، وأن بداية النهاية لعالَم الإثم قد حانت. وعندما سقط الحكم الامبراطوري في المجر عام ١٩١٨ وصعدت إلى الحكم مجموعة من الديمقراطيين البورجوازيين الراديكاليين انضمّ لوكاش إلى الحزب الشيوعي، وأصبح قائده، واشترك في الحكومة الشعبية المجرية كمحافظ شعبي للثقافة. وعندما سقطت هذه الحكومة هاجر إلى فيينا عام ١٩٣٠، ثم غادر منفاه إلى موسكو حيث عمل في معهد ماركس . إنجلز للعلوم الإنسانية.

والواقع أن لوكاش، قد امتلك ذوقاً كلاسياً، ورؤية سكونية للانعكاس الفني، ورؤية ماضوية للأدب، لذلك لم ينتقل إلى مناقشة الأدب الثوري الجديد الذي نشأ في ظل الثورة الاشتراكية، كما لم يلتفت إلى التقنيات الروائية الحداثية الغربية، فظل يراوح في مرحلته. ومع ذلك فقد قسم تاريخ تطور الرواية إلى خمس مراحل هي:

١ . **مرحلة ولادة الرواية**، حيث ظهرت الرواية مع قيام المجتمع الرأسمالي، وانصّبت جهود الروائيين (سرفانتس، رابليه) ضد استعباد الإنسان في القرون الوسطى، وتمثّل الحرية كمثل أعلى. ومع ظهور تناقضات المجتمع البورجوازي اضطر الروائيون إلى خوض غمار صراعين: الأول ضد عبودية الإنسان في المجتمع الإقطاعي والثاني ضد تدهور الإنسان في المجتمع الجديد. واتسم الأسلوب بالواقعية الفانتازية.

٢ . **مرحلة غزو الواقع اليومي**، حيث تقلّصت النظرة الفانتازية، وأصبحت

الأحداث والطبائع أكثر واقعية، حيث سيطرت الطبقة البورجوازية على المجتمع، فأحدثت التطورات الأدبية مع سمولت وفيلدنغ في الأدب الإنكليزي، وظهرت المحاولات الأولى لخلق (البطل الإيجابي) الذي ينتمي إلى الطبقة البورجوازية.

٣ . **مرحلة شعر السلطة الروحية الحيوانية**، حين اتضحت كل تناقضات المجتمع البورجوازي، ودخلت البروليتاريا ميدان الصراع كقوة مؤثرة، ووضعت الثورة الفرنسية حداً للأوهام البطولية لمنظّري الطبقة الرأسمالية.

٤ . **المرحلة الطبيعية وزوال الشكل الروائي**، وتمثل شيخوخة الإيديولوجية البورجوازية، حين أصبحت البروليتاريا قوة مستقلة، فاحتدّ الصراع الطبقي. لكنه لم يظهر واضحاً في الأدب الروائي الذي اتسم بالذاتية والموضوعية المصطنعة، حيث صوّر الأدباء الطبيعيون المجتمع كعالم ثابت ونهائي، وابتعدوا عن النماذج الفردية، فاستبدلوها بالرجل المتوسط مما أدّى إلى افتقاد الطابع الملحمي للرواية. واستعملوا الوصف والتحليل عوضاً عن السرد. ونقد زولا لبلزاك وستاندال يوضح ملامح هذا الاتجاه.

٥ . **آفاق الواقعية الاشتراكية**، حيث وقفت البروليتاريا كطبقة اجتماعية موقفاً مختلفاً عن موقف البورجوازية من تناقضات المجتمع الرأسمالي، وحيث أمكن خلق شكل ملحمي في الرواية الجماعية للنضال والتضامن في المجابهة كما نجد في رواية (الأم) لمكسيم غوركي. وعندما بدأ تشييد الاشتراكية لم يبق مسوّغ لتدهور الإنسان فقد خلقت (بطلاً ملحمياً) لا تتناقض مصالحه مع مصالح المجتمع. وتصوّر رواية (الدون الهادئ) لشولوخوف قمة الشكل الملحمي في الرواية الواقعية الاشتراكية.

*

أما غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني فقد عرضه الباحث من خلال المؤثرات اللوكاشية عليه، حيث انطلق غولدمان من هذه المبادئ لإحداث تغيير جذري في منهجية سوسيولوجيا الأدب، معترفاً بدور لوكاش المؤسس الأول لهذه المنهجية. ولكن الدراسات السابقة في هذا الميدان إذا كانت قد اكتفت بالبحث عن تطابق العالم الواقعي والتجريبي في العالم الأدبي، فإنها قد اكتفت بالبحث عن الوثائق التاريخية أكثر مما تبحث عن الأدب ووحدته. أما علم الاجتماع البنيوي

التكويني فيعتمد الأمور التالية:

١ . تبحث العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي عن البنى الذهنية أو العناصر المقولاتية التي تكوّن وتنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم الخيالي الذي أبدعه الأديب.

٢ . البنى الذهنية هي ظواهر اجتماعية لا فردية: فتجربة الفرد الواحد قصيرة جداً ومحدودة لا يمكنها خلق هذا البناء الذهني الذي ينتج هذا النشاط المشترك لمجموعة اجتماعية.

٣ . إن العلاقة بين البنى الذهنية والظواهر الاجتماعية هي علاقة جدلية، وإن المضامين قد تكون غير متجانسة.

وفي إطار هذه المفاهيم يمكن دراسة الأدب، لأن البنى الذهنية تعكس الواقع التجريبي إلى عالم خيالي، بما يشبه عمليات اللا شعور الفرويدية، لذلك لا تكفي دراسة النص الأدبي وحده كعنصر مستقل، ولا دراسة العوامل النفسية الشعورية واللا شعورية للأديب، بل تتطلب الدراسة الأدبية توظيف المنهج البنيوي التكويني؛ إذ لا يمكن إرجاع كل شيء إلى وعي الأديب، لأن هذا الوعي ليس سوى جزء من السلوك العام للإنسان. والأديب قد يكتب أشياء لا يعيها، وقد يهرب من الضغوط الاجتماعية إلى عالم خيالي يبدعه. ومن هنا تبدو وظيفة الإبداع الأدبي في أنه يخلق توازناً يفتقده الإنسان في العالم الواقعي، مثلما يحدث في الأحلام. وإذا كان فرويد قد حلل الفاعل كفرد يتمثّل في (الأنا) فإن المنهج البنيوي التكويني قد جعل (الفاعل) جمعياً. ولا يقصد بمفهوم الجماعة البشرية مجموعة الأفراد، بل مجموعة اجتماعية خاصة، تتفاعل مع مختلف المجموعات البشرية المناقضة لها.

وفي تحليل النص الأدبي يستعمل المنهج التكويني مستويين هما: الفهم، والشرح. وهما يتكاملان أثناء التحليل الأدبي. (فالفهم) عملية فكرية تتمثّل في وصف الشيء المدروس حتى يتسنّى للباحث استخراج نموذج بنيوي دال، يتكوّن من عدد محدود من العناصر والعلاقات بين هذه العناصر التي تمكّن من إعطاء صورة إجمالية للنص، بشرط أن يؤخذ النص وحدة متكاملة دون إضافة أي شيء إليه.

وأما (الشرح) فيحيط بالبنى التي تحيط بالعمل الأدبي المدروس، وهو يدرك العمل الأدبي كعنصر وظيفي في إطار بناء أوسع. ولا يدخل الباحث في البناء الشامل إلا ما يساعده على كشف أصل العمل الذي يدرسه. ولا توضع هذه العلاقة مع فرد خارج العمل الأدبي، بل مع مجموعة اجتماعية ينتمي إليها المبدع

الذي أبدع العمل الأدبي.

في القسم التطبيقي من الكتاب حاول الباحث الإحاطة بهذا المنهج في النقد الجزائري الجديد (الإشكالية في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي). وفي القصة القصيرة الجزائرية، حيث ناقش كتاب: القصة القصيرة في عهد الاستقلال للناقد الجزائري محمد مصايف، فأخذ عليه فصله بين (الشكل) و(المضمون)، وحديثه عن القصة وكأنما هي وثيقة اجتماعية وسياسية، وإهماله العناصر الفنية للقصة، ثم ختم الباحث كتابه بفصل عن (النماذج القصصية) عرض فيه لـ: الليل ينتحر، والجراد المر، والتفكيك، والتلميذ والدرس، والشمس تشرق على الجميع، والزلزال. وفي كلها كانت معالجته تقليدية لا بنيوية تكوينية، يكتفي فيها بتلخيص مضمون القصة فقط. ولعلها مقاربات كُتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي الذي نظّر له جيداً.

***

الفصل الثالث:
المستوى التطبيقي
التحليل البنيوي التكويني

أ- في تحليل الخطاب الشعري

١ – طاهر لبيب وسوسيولوجية الغزل العربي

طاهر لبيب كاتب تونسي، مثقف بالثقافة الفرنسية. أصدر كتابه (سوسيولوجية الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً) باللغة الفرنسية عام ١٩٧٢، ثم عرّبه حافظ الجمالي عام ١٩٨١ وفيه يرغب الباحث بأن يطرح من المشكلات أكثر مما يحلّ. ويأخذ على الأدب العربي أنه يهتم، تقليدياً، بمظاهر ثانوية للإبداع، وأنه قد تجمّد في جملة من الأحكام الموروثة، ولهذا ظل في منأى عن المحاولات المنهجية الجديدة التي ما فتئت تتطور وتؤكد ذاتها في مجال العلوم الإنسانية.

وقد وضع الباحث كتابه هذا في سياقه الاجتماعي . التاريخي المعاصر له، دارساً علاقة (الانعكاس) التي ترى أن الاجتماعي يؤثر في الأدبي، للبحث في شعر العذريين الذي قيل إنهم من ذوي العفّة بتأثير الإسلام عليهم. ومعتمداً المنهج المستوحى من مجال (علم الاجتماع الأدبي)، ولاسيما دراسات (لوسيان غولدمان)، ومستنداً إلى مبدأ بسيط جداً خلاصته أنه يجب ألا نسأل الشاعر (عن شعره)، بل نسأل شعره (عنه)، وبالتالي فإن موضوعه هو تحليل الأثر الأدبي من الداخل. وقد أفضى به هذا التحليل إلى ملاحظة (رؤية خاصة للعالَم)

عند جماعة العذريين، وكأنها نواة وعي أو شعور جمعي لمجموعة اجتماعية مشخصة كانت قد عاشت في شروط مادية خاصة.

في الفصل الأول تحدّث الباحث عن (اللغة العربية والجنس) حديثاً مضطرباً، معتمداً أقوال بعض المستشرقين المناوئين للإسلام أمثال بوسكي Bousquet في كتابه (الأخلاق الجنسية في الإسلام)، وسنوك هورغرونجه S.Hurgronje الذي كان يرى (إنه لا قانون في الإسلام)! (ص٢٥)، وتور أندريه T.Andrae الذي كان يدّعي أن (لا عبادة في الإسلام)! (ص٢٥). وأخذ الباحث عن هؤلاء المستشرقين الموتورين أوقعه في المغالطات التاريخية: فقصة يوسف الحقيقية التاريخية المذكورة في القرآن والإنجيل والتوراة، يراها الباحث "أسطورة". وهذه المصادر التي يأخذ منها أو يحيل إليها قد أوقعته في الخطأ والاضطراب، لأنها تتحامل على الإسلام دون دراية.

ولعل هذه البداية الضعيفة تتعدّل فيما بعد؛ ففي الفصل التالي (البنية والدلالة) يرى الباحث أن (البنية) هي جملة من العناصر الأساسية تقوم فيما بينها شبكة من العلاقات المتقابلة، بحيث إذا تغيّر عنصر منها أو انحذف، فإن العناصر الأخرى تغيّر دلالتها بصورة موازية، وتختلف هذه البنية من عمل إلى آخر. ثم يأخذ الباحث بمفهوم (الانعكاس) الذي أخذت به الأدبيات الماركسية، والذي يرى أن العالم الأدبي ماهو إلا (انعكاس) للعالم الواقعي. ويوافق غولدمان على وجود هذه العلاقة الوثيقة بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي والتاريخي، فيجعلها مع (المجموعة الاجتماعية)، مؤكداً أنه ليس هنالك من فاعل فردي إلا في الحالات الاستثنائية. فالشاعر، كالكلمة السوسيرية، لا يُعرف إلا في إطار منظومة من العلاقات، حتى الجانب الشكلي من عمله الأدبي فإنه خاضع . أيضاً . لتأثير الجماعة الذي يسيّره وعيها الجماعي، حتى ولو لم يكن شاعراً بذلك.

من خلال هذه المقدمة يدرس الباحث مجموعة (الشعراء العذريين) في الأدب العربي، من خلال شعرهم، كجماعة معبّرة عن (غرض) واحد، مستفيداً من آراء المستشرقين: فاديه Vadet وبلاشير Blachere، الذي لاحظ موضوعات عديدة في شعر الغزل العربي، منها: وقوف الشاعر على الأطلال، وذكرى الخلاّن، والفراق الأليم، وطيف الخيال، وجمال المرأة، واللحظات السعيدة. كما لاحظ التطور البطيء للشعر مع الأوضاع الجديدة للمجتمع الإسلامي.حتى وصل، في منتصف القرن السابع الميلادي إلى شيء من اختلال التوازن النسبي في هيكل القصيدة. وكان بلاشير قد درس في كتابه (تاريخ الأدب العربي)، شعراء الحجاز،

فوجد فيهم شعراء عذريين كجميل، وشعراء ماجنين كعمر بن أبي ربيعة. وهذا التباين منح المرأة وضعاً جديداً، حيث أصبحت الموضوع الرئيسي للنسيب، وألف وياء الشاعر العذري.

وإذا كان (البطل الملحمي) يفاخر بنفسه في الشعر الجاهلي، فإن الإسلام جعل (الأخوة في الله) حيث اشتد التركيز على الجانب المازوشي للوجود، فنشطت الرغبة في التلاشي في الآخر، أو المتعة التي يجدها المازوشي في التخلي عن نفسه، أو شقائه الخاص، أو في عجزه أمام العقبات المستعصية. وهذا ما يجعله فريسة شعور بالإثم وعذاب ضمير دائم. وقد انتهى الباحث إلى أن هذه الحالة المازوشية يمكن أن تكون ظاهرة جماعية، وأن العذريين قد أنبؤوا . قبل الصوفيين . بظهور ميل مازوشي متصل بالتصوّر الجديد للمجموعة الإسلامية.

وهناك ميزة أخرى بين (البطل الملحمي) في الشعر الجاهلي، وبين المسلم تجاه النظرة إلى الموت: فقد كانت نظرة البطل الملحمي إلى الموت مأساوية (تراجيدية)، بخلاف نظرة المسلم الذي يرى الحياة زائلة، وامتحاناً عابراً، وطريقاً قصيرة إلى حياة الخلود، والحياة الحقيقية لا تبدأ إلا بعد الموت الذي يعتبر ولادة جديدة (الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا). وبهذا فإن الموت عنده لايعود مأساوياً، فالجنة الموعودة هي عنده عزاء لا يضاهى، وهكذا فإن الشعر الإسلامي مشبع بعاطفة الرضى.

وإذا كانت الحرب هي صورة من صور الموت، فإن الموت والحب لا ينفصلان. وقد لاحظ (رجمونت) Rougemont أن الشعراء استخدموا، منذ القديم، صوراً مجازية للدلالة على آثار الحب الطبيعي: فإله الحب هو (رامٍ) يريش سهامه القاتلة. والمرأة (تستسلم) للرجل الذي (يأسرها) لأنه أفضل المحاربين. ويؤكد التحليل النفسي والأنثربولوجي علاقة وثيقة بين الغريزة الجنسية وغريزة القتال، منذ أن كشف الإنسان عن عدوانيته في الصيد ثم في الحرب. وقد بيّن (رجمونت) أنه بدءاً من القرن الثاني عشر في الغرب اغتنت لغة الحب بمفردات الحرب والمعارك: فالمحبّ (يحاصر) حبيبته، ويقوم بـ(هجمات) عاطفية على فضيلتها، و(يحيط) بها عن قرب، ويلاحقها، ويلاصقها، ويحاول أن يقضي على آخر (حصون) حيائها، و(الالتفاف) عليها بالمباغتة. وأخيراً فإن المعشوقة (تضع نفسها بين يدي) محبّها. إن ازدواجية معاني الكلمات في اللغة العربية تحملنا على اكتشافها: فكلمة (الفتنة) مثلاً تدل على الحرب المادية أو الإيديولوجية، كما تعطي أيضاً معنى الإغراء الجنسي. وفي القصيدة العربية يمضي النسيب إلى

مواضع أخرى هدفها تأكيد الشاعر نفسه كمحارب شجاع.

وهكذا فإن (البطل الملحمي) هو شخصية منفردة داخل مجموعته وخارجها، وعندما يتأثر بعداء هذه المجموعة نجده يتخذ موقفاً مأساوياً. فهو لا يفتأ يجابه موتاً تراجيدياً، لكنه يرفض أن يموت كيفما اتفق، لأنه يبحث عن موت (فريد) لكن عقبات تظهر أمامه، والمرأة واحدة منها. ولما كانت المرأة من طبيعة ضعيفة، فإنها لا تملك إلا أن تخاف من صورة الموت. وهكذا يصبح حبها عقبة دون إنجاز البطل الملحمي في موت بطولي. وهكذا يصبح الحب (إشكالياً) بالنسبة لعنترة على الطريق المؤدية إلى إنجاز عمل بطولي:

بكرت تخوّفني الحتوفَ كأنني أصبحت عن غرضِ الحتوفِ بمعزلِ

ولكن ما أن يبتعد البطل حتى "يستدعي" صورة حبيبته التي كان من قبل قد أزاحها من طريقه، و"حضورها" يصبح كبير النجاعة في ساحة القتال، إذ يمنحه الشجاعة:

ولقد ذكرتُك والرماحُ نواهلٌ منّي، وبيض الهندِ تقطرُ من دمي

وعلى هذا فإن الحب يصبح خطراً بمقدار ما يتعارض مع الموت من حيث هو نهاية بطولة.

في قسم (**عالم العذريين**) يعرّف الباحث بالعمل الأدبي، فيأخذ بعين الاعتبار بعض عناصر التحليل النقدي: البنية، والفاعل التاريخي، وبنية التماثل. ويصوغ تعريفاً للعمل الأدبي يراه فيه عالماً رمزياً تُنشئه مجموعة اجتماعية، يمثلها شخص المؤلف، ولها موقف مشترك تجاه العالَم الذي كانت بنيته كافية الانسجام، وعلى علاقة تماثل مع بنية العالَم الواقعي لهذه المجموعة. ومن الواضح أن هذا التعريف للعمل الأدبي هو تعريف البنيوية التكوينية للأدب.

وعمل العذريين هو فاعل جماعي. لا يقترب من واقع معيش مباشرة، بل مما يسميه غولدمان (الوعي الممكن) الذي اكتسبه العذريون عن طريق الرفض الذي اقتضاه التعاهد على العفّة. و"روايات العذريين"، التي عُرفت منذ القرن السادس أو السابع واحدة: رجل وامرأة يتحابّان حباً شديداً. ومع ذلك فإنه يُحال بينهما وبين الزواج، فيعيشان منفصلين، دون أن ينسيا حبهما أبداً. ويموت الرجل من شدة ما يُعاني، فيؤدي ذلك إلى موت الحبيبة. وهذه هي قصة عروة الذي أحب ابنة عمه عفراء، لكن أباها زوّجها غيره، فتاه عروة، ومات وحيداً في وادي القرى. وعندما علمت عفراء بموته ماتت هي أيضاً فوق قبره.

وإذا كان هدف المحب هو الوصول إلى الطرف الآخر، فإن الحبيبة، بالنسبة للعذري، ليست سوى "أنا" آخر، ذلك أن الحبيب يعتبر متطلبات الحبيبة متطلباته هو تجاه نفسه، فكل شيء يتمّ كما لو أن الإذعان ليس إلا عملية تجاوز للذات. وهذه العملية تؤدي إلى وضع ممتاز يكون فيه الحبيب محبوباً وجديراً بأن يُحبّ.

والحب مبني على الذل، لا يأنف العزيز أن يذل لمحبوبته، فلا يعدّه نقصاً ولا عيباً، يقول أحدهم:

تـذلّلْ لمـنْ تهـوى لتكسـبَ عـزّةً فكـم عـزّةٍ قـد نالهـا المـرءُ بالـذلِّ

وجميل بثينة يتحدّى خصومه، ولكنه يستعطف بثينة بقوله:

أبثينِ إنكِ قد ملكتِ فأسجحي

وهذا التذلل ليس نقصاً في الرجولة لدى العذريين.

ويرفض الباحث التفسير الذي يردّ ظاهرة الشعر العذري إلى تأثير الإسلام على الشعراء العذريين، وهو التفسير الذي أخذ به شكري فيصل في كتابه (تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام)، ورأى فيه أن النفس أمّارة بالسوء، على ما جاء في سورة يوسف (الآية ٥٣) وأن النار قد حُفّت بالشهوات على حدّ تعبير الحديث الشريف، وأن من الخير أن ﴿يستعفف الذين لا يجدون نكاحاً﴾ (سورة النور، الآية ٣٣).

والعذري يجعل محبوبته سامية إنسانياً، وحبّها يجسّد الحياة والموت، وفيها يبلى الدهر، وتجد الروح حينها، وهي المرأة الوحيدة التي تشغل قلب المحب، وهذا هو الشيء المأساوي الذي يقضي فيه المحب على كل إمكانية علاقة مع امرأة أخرى غير حبيبته، لأنه يلتزم بالوفاء لها حتى الموت، يقول جميل:

آليـتُ لا أصـطفي فـي الحـب غيـرَكُم حتـى أُغيّـبَ تحـت الـرمسِ بالقـاعِ

والعذري لا ينظم الشعر في امرأة غير التي يحبها، يقول جميل:

إذا مـا نظمتُ الشـعرَ فـي غيرِ ذكرِهـا أبـى وأبيهـا أن يطـاوعني شـعري

والحبيبة في تخييلهم الشعري هي مخلوقة صعبة المتناول، وهي أعلى مثالياً من أن تكون زوجة، وعليها أن تبقى مثالاً.

ولذلك فإن العذريين يعفون عند اللقاء، ويشتاقون عند البعاد، يقول جميل:

يمـوتُ الهـوى منـي إذا مـا لقيتُهـا ويحيـا إذا فارقتُهـا فيعـودُ

واسم التفضيل كثير التردد في الشعر العذري: فهي (الأحسن)، و(الأجمل) و(الأروع).... يقول جميل:

وأحسنُ خلقِ الله جيداً ومقلةً

ومامن إنسان يستطيع مقاومة إغرائها، حتى الأتقياء الورعون، والحيوانات المنزوية، يقول كُثَيِّر:

رهبانُ مَدْيَنَ لو رؤوكِ تنزّلوا والعُصم في شعف الجبال الغادر

وهذا الإعلاء من شأن المرأة دليل على شباب الشاعر، لأن الهرم عندما يأتي يولي الحب.

ثم ينطلق الباحث من فرضية (التماثل) بين وحدانية الله وتصّور الحبيبة الوحيدة. وهذا التماثل تأثير إسلامي مشخص. وقد رافق هذا تزايد تقديس الحبيبة الواحدة، يقول جميل:

أُصلّي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويلُ مما يكتبُ الملكانِ

ويقول مجنون ليلى:

أراني إذا صلّيتُ يمّمتُ نحوها بوجهي وإن كان المصلّى ورائيا

ومابي إشراكٌ ولكن حبّها كعود الشجا أعيا الطبيبَ المداويا

ويرى الباحث أن البدوي عندما رأى نفسه عاجزاً عن فهم رسالة الإسلام، كان على العامل الإيكولوجي أن يملي صورة إنشاء (وعي ممكن) يمكن أن يتخذ فيه الإيمان الديني مكاناً له فيه، فوجد العذري في المرأة أكمل المخلوقات، أو صنفاً إلهياً من الطراز الأول، فأسبغ عليها المثالية، وأصبحت الوسيلة المعقودة لصعود روحاني لا يكتمل أبداً. وهذا ينقلنا إلى الثقافة: أي بين الذي مضى، والذي لم يأتِ بعد.. والعالم العذري هو صحراء من سراب لا يموت الإنسان فيها إلا من الظمأ، ولا تقبل الأسطورة أن يرتوي بطلها، وتعويض المحب الذي لا يرتوي أبداً هو البكاء. وهذا النوع من تعذيب الذات (المازوشية) يتكرر عندهم كثيراً. وهذا الحديث قابل للنقاش، إذ فيه الصواب والخطأ: فليس صحيحاً أن العرب لم يفهموا رسالة الإسلام وإلا فكيف نشروه في العالم كلّه؟ ثانياً: إذا قلنا بتأثير الإسلام على العذريين، فكيف يجعل العذري من المرأة أكمل المخلوقات أو صنفاً إلهياً من الطراز الأول، والإسلام لم يقل بذلك، بل جعل المرأة دون الرجل

منزلة "الرجال قوّامون على النساء، وشهادة المرأتين تعادل شهادة رجل واحد". وقد جعل الباحث العشق نوعاً من تعذيب الذات (المازوشية) في حين أنه (مرض) تنبغي معالجته.

وحين يتساءل الباحث عن (العفّة) وهل هي مجرد مجاز شعري أم حقيقة واقعية؟.. ينتهي إلى أن المسألة زائفة لا مجال للتحقق منها ولا نتيجة لها (ص١٣٤) بإرواء الحياة الجنسية، فسمح بأن يتزوج الرجل أربع نساء عدا الإماء، والجماع الحلال عمل من أعمال التقوى، (وفي بضع أحدكم صدقة)، و(الزواج نصف الدين)، والتناسل والتكاثر واجب مقدس. وهذا كله ينتهي بنا إلى أن العجز الجنسي ذو طابع مأساوي وكأنما هو عقاب إلهي وذلّ اجتماعي.

وعلى ذلك فإن المسلم لا يتردّد في أن يجعل من الجنس موضوع دعاء: فقد كان الليث بن سعد إذا غشي أهله يقول: "اللهم سدد لي أصله وارفع لي صدره، وسهّل علي مدخله ومخرجه، وارزقني لذته، وهبْ لي ذرية صالحة تقاتل في سبيلك". وكان محمد بن المذكور يدعو في صلاته: "اللهم قوِّ لي ذكري، فإن فيه صلاحاً لأهلي" والليث ومحمد من نقلة السنّة النبوية.

وهكذا ينتهي الباحث إلى أن (العفّة) المعزوة إلى العذريين إنما هي مظهر عرضي وثانوي، ذلك أن تعذّر الوصول إلى الحبيبة التي تحول دونها العقبات، يجعل المرء خاضعاً مستسلماً، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر. يؤكد هذا قول جميل:

وإني لأرضى من بثينة بالذي ... لو أبصرهُ الواشي لقرّت بلابلُهْ

بلا وبلا أستطيعُ وبالمُنى ... وبالوعدِ حتى يسأمَ الوعدَ آملُهْ

وبالنظرةِ العجلى وبالحولِ تنقضي ... أواخره لا نلتقي وأوائلُهْ

ومع أن العذريين يستبعدون عن عالمهم أمر العلاقة الجنسية بالمعنى الحقيقي، فإنهم لا يتوقفون عن دعوة الحبيبة إلى (الجود) معبّرين عن رغبة جنسية يجعلها الحرمان بائسة ومرهقة. لكنهم يتكلمون عن متعة حقيقية نالوها على مستوى القبلة، يقول جميل:

تجودُ علينا بالحديثِ وتارةً ... تجودُ علينا بالرضابِ من الثَّغْرِ

وعندما ينتقل الباحث إلى دراسة (المجموعة العذرية): عصرها، ونموذجها، وبنو عذرة، واستراتيجيتها الجنسية... يحوصل نتائجه في التالي:

١ . إن الركيزة اللسانية هي التي نقلت مجموعة المفاهيم والقيم التي حدّدت التعبير الشعري.

٢ . إن البنية الإجمالية للعالم العذري تتمثّل في معاناة الشخصية العذرية تجارب بؤس تحب أن تخترعها، فتصبح ضحية مازوشية لها، وذلك بسبب استحالة الوصول إلى الحبيبة.

٣ . هنالك بنى صغيرة ضمن البنية الإجمالية، تجدّد بعض التعارضات المتناقضة ظاهراً.

ثم ينتقل الباحث من (الفهم) إلى (التفسير)، فيضع (المجموعة العذرية) في إطارها الزماني(العصر الأموي الذي تميّز بمثاقفة، وبتغير الشروط الاقتصادية والاجتماعية بسبب الفتوحات، واختلاط الأجناس، وتدفّق الثروات، وهيمنة العرب)، والمكاني(وادي القرى الذي يقع بين تيماء وخيبر، واسمه يدل على وجود عدد كبير من القرى فيه). وتاريخها الجاهلي فقير بحوادث الحروب، وهذا يفسر قلة عدد شعرائهم، وعزلتهم الجغرافية، فقد كانت الطرق التجارية منحرفة عنهم بسبب السلاسل الجبلية المحيطة بهم. ويبدو أنهم كانوا وسطاً بين حضر الحجاز، وبدو الصحراء، لأنهم (أهل قرى) يعيشون الهامشية الاقتصادية والثقافية، ومن هنا عدم تلاؤمهم مع التملك، حتى إنهم يتخلّون عن امتلاك المرأة، ذلك أن الحرمان الاقتصادي قد أنتج ـ حسب الباحث ـ حرماناً جنسياً.

ولكن علماء التحليل النفسي يرفضون هذه المقولة، ويؤكدون عكسها؛ وهو أن الحرمان الاقتصادي يؤدي إلى كثرة الاتصال الجنسي، ذلك أن الفقراء ليس لديهم بدائل أخرى عن لذة الجنس، كلذة اقتناء المال، أو لذة السلطة، المتوافرتين لدى الأثرياء. ومن هنا يظهر ضعف بعض استنتاجات الباحث، وخطؤها لأنها مبنية على مقدمات خاطئة.

ومن أخطاء الباحث أيضاً أنه يجابه استحالة الوصول إلى الحبيبة باستحالة الزواج، ولهذا يكتفي العذري باستغلال القسم الأعلى من جسم الحبيبة، فيبيح لنفسه القبلة، والضّمة، واللمسة... فإذا كان الأمر كذلك فأين (العفّة) التي وُصف العذريون بها؟.. إن الباحث حين ينكر عفّة العذريين فإنما ينكر شيئاً تواترت فيه الأخبار والأشعار. وإن الباحث عندما يفسّر (الظاهرة العذرية) بالشروط الاجتماعية والاقتصادية التي أوجدتها، فإنه ينكر ـ بذلك ـ تأثير التعاليم الإسلامية

عليهم. وإن اعتماد الباحث على المصادر الفرنسية وحدها، لكونه يتقن هذه اللغة، وإغفاله المصادر العربية القديمة التي جمعت أخبار وأشعار العذريين، والمصادر العربية الحديثة التي عالجت (ظاهرة الشعر العذري) من مثل ما كتبه العقّاد وزكي مبارك وشكري فيصل وشوقي ضيف وصادق جلال العظم وغيرهم عن هذه الظاهرة، جعل بحثه يعاني من نقص كبير. ولو أنه استفاد من المراجع العربية والحديثة لجاء بنتائج مختلفة، ولعّدل كثيراً من آرائه التي استوحاها من مراجعه الفرنسية فحسب، ومن غولدمان، وحده. وعلى الرغم من ذلك فإن هذا البحث يظل رائداً، لأنه تجرأ على معالجة موضوع معروف، من زاوية نظر (البنيوية التكوينية) التي كانت جديدة آنذاك (في مطلع السبعينات)، ولأنه وضع مقولات هذا المنهج النقدي موضع التطبيق في النقد العربي الجديد.

٢ ـ محمد بنيس وظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

محمد بنّيس شاعر وناقد مغربي معاصر. دكتوراه في الأدب العربي، أستاذ جامعي، ورئيس تحرير مجلة(الثقافة الجديدة) التي تصدر في المغرب. له أكثر من عشرة دواوين شعرية، وعدة دراسات أدبية، بدأها بدراسته الهامة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية) ١٩٧٩ في وقت مبكر لم تكن الدراسات النقدية ذات المناهج الجديدة، قد بدأت تتوافد علينا، وهو رسالة جامعية تقدّم بها لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا (السلك الثالث) بكلية الآداب في جامعة الرباط بالمغرب. وقد بيّن الباحث أسباب اهتمامه بالشعر المغربي المعاصر، وأسباب تبنّيه (المنهج البنيوي التكويني) في النقد الأدبي، استناداً إلى الوعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمتن الشعري المغربي، والكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى النواة المركزية، وهو خروج صريح على المناهج السائدة في قراءة الأدب على الصعيد العربي.

وهكذا اعتمد الباحث (المنهج البنيوي التكويني)، في دراسة الشعر المغربي المعاصر، وسوّغ تبنّيه هذا المنهج بكون القراءة، في هذا المنهج، تتّم من داخل المجتمع، مادام الفكر والإبداع جزءاً من الحياة الاجتماعية، ومادام للنص الأدبي وظيفة اجتماعية، إذ هو جواب فرد ينتمي لفئة اجتماعية محدّدة تاريخياً، يهدف إلى تغيير وضعية معطاة في اتجاه يلبّي طموحاته التي تلتقي مع طموحات الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. وبهذا تتجاوز الدراسة البنيوية التكوينية الدراسة الاجتماعية للمضمون، عندما تعتبر أن قراءة النص ينبغي أن تنطلق من النص،

في محاولة للكشف عن القوانين التي تحكم بنيته: السطحية، والعميقة، لتنطلق . من ثم . في مشروع آخر هو اختراق البنية الاجتماعية والثقافية وربطها بالبنية الأدبية.

وقد تبنّى الباحث مقولات المنهج البنيوي التكويني التي ترى أن الإبداع تعبير عن تطلعات فرد منضوٍ تحت طبقة اجتماعية معينة، وأنه حين يعبّر عن الفرد يندمج في التعبير عن طموحات هذه الطبقة التي ينتمي إليها. ويصبح عمل الباحث محصوراً في الكشف عن (الرؤية) المختبئة بمهارة خلف الكلمات. وتظل مقولات المفكر البنيوي التكويني (لوسيان غولدمان) ماثلة أمام خطوات العمل، هادية يسترشد بها الباحث.

وإن النص الأدبي ممارسة لغوية في إطار اجتماعي محدّد، وليس عالماً مغلقاً على نفسه. وهكذا يتمتع النص الأدبي باستقلال ذاتي عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه، على الرغم من أن العلاقة الحميمة بينهما. فالنص هو الأساس، ومنطلق الدراسة. والتحليل هو البحث عن البنية العميقة للنص، أي (رؤية العالم) كما تتجسّد في الممارسة اللغوية المميّزة. والقراءة اللغوية للوحدات الدالة تمرّ عبر تجليات (البنية السطحية): العروضية، واللغوية، والدلالية. ثم تدمج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعاً، كي يتسنى تركيب (البنية العميقة) للمتن، من أجل الكشف عن النواة الحقيقية للنص، وهذا الكشف مشروط بقدرة الباحث على الربط بين قوانين قراءة النص للواقع، وبين الواقع نفسه.

ويعترف الباحث بإشكاليات هذا المنهج القائم على الدراسات اللسانية والاجتماعية، فهذه الدراسات إذا كانت قد نضجت في أوروبا، فإنها ما تزال، في الوطن العربي، في بداياتها. إضافة إلى أن الظروف تختلف بين حضارتهم وتخلّفنا، فهل يمكن تطبيق منهج نقدي حضاري توافرت له الدراسات الألسنية والاجتماعية في بلد المنشأ، على شعرنا المنتج في واقع متخلف لم تكد هذه الدراسات تبدأ فيه؟ وإذا أمكن ذلك فهل من الضروري تطبيق هذا المنهج حرفياً على شعرنا؟ أم أن هنالك هامشاً من (الحرية) يمكن أن يناور الباحث فيه، تحت اسم (التطوير) أو "الاجتهاد"؟. والواقع أن النتائج التي انتهى إليها الباحث لا تهمنا كثيراً، بقدر ما تهمنا منهجيته التي حاول تطبيقها على النصوص الأدبية، والمتمثلة في المنهج البنيوي التكويني الذي جمع بين الدراستين اللغوية والاجتماعية، وكسر طوق الانغلاق البنيوي الشكلي. فكان دراسة وصفية، لا معيارية، تحدّد البنيات الدالة، وتربط البنية الداخلية للنص الأدبي بالبنيات الأكثر

اتساعاً: الثقافية، والاجتماعية.

وقد جعل الباحث دراسته في ثلاثة أبواب: درس في الباب الأول (المتن الشعري المعاصر في المغرب). ودرس في الباب الثاني (مشروع اختراق البنية الثقافية) للنص. ودرس في الباب الثالث (المجال الاجتماعي والتاريخي للنص). أتراه قلباً للمنهج النقدي التقليدي الذي كان يبدأ بدراسة عصر الشاعر والظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي أثّرت في شعره. ثم دراسة حياته، والمؤثرات عليها، لينتهي إلى دراسة شعر الشاعر، وتصنيف شعره حسب موضوعاته؟ لا.. والجواب في مايلي:

في الباب الأول قرأ الباحث المتن الشعري المعاصر في المغرب (قراءة داخلية)، من خلال تجلّيات البنيتين: السطحية، والعميقة، للمتن الشعري، ذلك أن النص الإبداعي . حسب المنهج البنيوي التكويني . هو مجموعة من الجمل المترابطة وفق تركيب يوفّر لها التآلف، ويعطيها صفة التلاحم بين الأجزاء التي قد تتراءى أشتاتاً.

وإذا كان النحو التحويلي هو أول مَنْ استعمل مصطلح: (البنية السطحية)، و(البنية العميقة) فإن النقد البنيوي قد استفاد من توظيفهما، ولكن ليس في الكشف عن قوانين اللغة فحسب، بل في مجمل المظاهر الخارجية للنص الشعري. وتشمل: اقتصاد النص، وبنياته الزمانية، والمكانية، والنحوية، والبلاغية... عبر تفكيك الوحدات الدالة المركبة للنصوص داخل المتن. وهذه الوحدات الدالة تتركب بدورها من بنيات جزيئية تشكل، عند إعادة دمجها بالبنية العامة للمتن، بنيته العميقة التي لا يمكن النفاذ إليها دون المرور بالبنية السطحية.

وقد جعل الباحث محاور(البنية السطحية) تتمثل في: بنية الزمان، وبنية المكان، ومتتاليات النص، وبلاغة الغموض. فـ(بنية الزمان) تعني الإيقاع الشعري الذي تمرّد فيه النص الشعري المعاصر في المغرب على النص الشعري العمودي، بعد أن تحوّلت الأسس المادية للمجتمع عن وضعها القديم، وتجسّد الطموح إلى التغير والتحرر والابتكار، مما استوجب الخروج على تقاليد وقوانين النص الشعري التقليدي، واستحداث نص شعري مضاد، يريد لنفسه أن يستوعب شروط واقع انقطعت صلاته مع الماضي، ولذلك فإن القطيعة التي أعلنها الشعراء المعاصرون بالمغرب، متأثرين بالحركة الشعرية المعاصرة في المشرق، ولم تكن مجرد نزوة عابرة، أو مجرد غيّ يقود جماعة متمردة تحتمي بالعصيان في مقتبل عمرها، بل كانت علامة مضيئة للوعي بدواعي التغير والتحوّل في زمن لم يعد

يستسيغ القناعة والرضا. فكان الخروج على البنية التقليدية للشعر العربي.

وقد ناقش الباحث في بنية الزمان: بنية البيت الشعري، والقافية، والأوزان. ففي بنية (البيت الشعري) قنّن ثلاثة قوانين هي: الوقفة الدلالية، والوقفة العروضية، والوقفة المحددة بالبياض. وفي (القافية) وجد أيضاً ثلاثة قوانين تحكمها هي: وحدة القافية، والروي، وتزاوج وتناوب القافية، والتخلص نهائياً من القافية. وفي (الأوزان) خرج الشاعر المعاصر على النص الشعري التقليدي عندما اعتبر التفعيلة المفردة أساساً لبناء البيت الشعري. ولم يلتزم بالتساوي في التفعيلات بين الشطرين، والغرض من التحرر من تساوي الأشطر هو البحث عن سبل محدثة لكسب حرية أقدر على تلبية شروط تبدل الحساسية الشعرية، مما جعل الشعراء المعاصرين يتشبثون بوحدة التفعيلة كأساس للبناء العروضي في شعرهم.

وقد قعّد الباحثون لشعر التفعيلة قانونين: يستمدّ أولهما عناصر وجوده من اقتصار الشعراء على استعمال بحر شعري مفرد في القصيدة بكاملها، ويعتمد الشعراء في ثانيهما على المزج بين البحور المتعددة في النص الشعري الواحد.

وأما (بنية المكان) فتتجلّى في الجانب البصري الذي لم يكن النقاد يحفلون به، على الرغم من أن المكان ذو دلالة لا يمكن اعتبارها هامشية. لكن النقاد المتأخرين التفتوا إلى المكان، منذ القرنين السادس والسابع، عند الشعراء المغاربة والأندلسيين، فقد كتب القضاعي أشعاراً على شكل مربعات، وأورد الرندي صاحب (النونية) المشهورة في كتابه النقدي (الوافي في نظم القوافي) قصيدة له على شكل خاتم، وأبياتاً على شكل مربع في باب القلب تُقرأ عرضاً وطولاً. كما عُرف الشعراء المغاربة بالتشجير، حيث يأتي التشكيل المكاني للشعر على شكل شجرة.

وعلى هذا الأساس فقد عرف الشعر المغربي القديم بنيتين في تشكيل المكان هما: (التشكيل التناظري) للشعر، وهو الموروث عن القصيدة العربية القديمة، وفيه يُبنى النص على أساس التقسيم المتساوي لأجزاء القصيدة ككل، تبعاً للوقفة العروضية، و(الموشح) الذي يأخذ بنية أخرى مغايرة، يستقيها من طبيعة التوزيع النباتي للأبيات التي تتركب في مجموعات هي الأقفال والأبيات.

ولعل بنية المكان في الشعر العربي القديم قد تجلّت بوضوح لدى الخطاطين الذين كانوا يتفننون في تخطيط القصائد والدواوين. كما تجلت أيضاً في الشعر الغربي المعاصر. يقول مالارميه: "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة من

الأنجم المشرقة".

وأما **(متتاليات النص)** فهي مستوى آخر من تجليات البنية السطحية، يعكس وحدته نحوياً ودلالياً، ويُقصد بـ (المتتالية) الجملة كما هي عند شومسكي. والجملة تتوفر على ترابطات فعلية واسمية. وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله. وتتعدد المتتاليات داخل النص بتعدد الوحدات. وقد وجد الباحث في المتن الشعري المغربي المعاصر متتاليتين هما: الزمن النحوي، وبنية الضمير. فأما (بنية الزمن النحوي) فتختلف عن بنية الزمن العروضي الذي يلتصق بالكلام الشعري، كما تختلف عن بنية الزمن الفيزيائي والتاريخي، الزمن النحوي يتم من خلال العلاقات التواردية(الصرفية) والترابطية (النظمية). ولدى التدقيق تبين أن الفعل المضارع الدال على الحاضر يشكل أعلى نسبة في المتن، يليه الماضي. وبنية الزمان الحاضر/ المضارع تُعطي إمكانية لإدراك العالم المقدّم من طرف الشاعر المرتبط بمرحلته التي يحياها. وأما بنية الزمان الماضي فإنها لا تنفي الحاضر، وإنما تستعين به لتفجيره.

وأما **(بنية الضمير)** فهي أصغر الوحدات اللغوية، وترافق الأسماء والأفعال والحروف، وتتكرر بأشكال متعددة (متصلة، ومستترة، ومنفصلة). ولدى التدقيق تبين أن الشاعر المغربي المعاصر يوظف الضمير في الحضور أكثر من الغياب، وأنه يعطي الأسبقية للمفرد على الجمع، وأنه يتجه نحو استعمال ضمير المتكلم.

وأما **(بلاغة الغموض)** فناتجة عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيّدة للغة اليومية العادية، ذلك أن اللغة الأدبية تتعارض مع لغة التواصل والاستهلاك. وقد تبوأ الغموض صدارة النقاشات النقدية منذ بداية الستينات.

ويراه الباحث قادماً من الشرق العربي، بعد أن استقدمه الشرق من الشعر الأوروبي. وعلى الرغم من أن الغموض يزيد في انفصال الشاعر عن جمهوره، إلا أن الشاعر المغربي المعاصر أبى إلا أن يعمّق هذا البعد الإيحائي الذي هو معنى ثانٍ. وقد جعل الباحث للغموض أربعة أبعاد هي: البعد الدلالي، والبعد النحوي، والبعد الإيقاعي، والبعد المعرفي.

١ . فأما **(البعد الدلالي)** فيفتح النص على أفق قابل لكل كتابة جديدة، حيث يتمّم القارئ نقصه. وفيه يبحث الشاعر عن الأدلة المتنافرة ليؤلف بين تناقضاتها استعارة معقّدة تقوم على تحطيم العلاقات الدلالية داخل

اللغة، معتمداً على الغرابة الصادرة عن الربط غير الاعتيادي بين المدلولات المتعددة. وقد يستبعد الشاعر استعمال أدوات الربط بين المتتاليات، مما يوحي بتشتت الصور. وقد يلجأ إلى تشكيل قصيدته من عدة مقاطع مرقّمة أو معنونة. وكل مقطع هو مرحلة من مراحل التركيب الكامل للنص الشعري. وليس المقطع إلا تكثيفاً لطاقة شعورية أو دفقة فكرية تندمج مع المقاطع الأخرى لتشكل جميعها عالماً شعرياً متكاملاً. ولكن الشاعر قد يجمع ما تنافر من المقاطع ظاهرياً، فيلتقي القارئ مع خروج على التقليد دون سابق تحذير. وقد يدخل التركيبُ الدرامي القصيدةَ. وقد يؤدي تقسيم النص إلى مقاطع فقدان القصيدة وحدتها إذ قد لا يوجد رابط لغوي أو نحوي يربط بين هذه المقاطع.

٢ . وأما **(البعد النحوي)** فيعني به الباحث التحطيمَ المقصود للقواعد النحوية (النظمية، والصرفية)، وذلك عبر ثلاثة مظاهر هي: استعمال الضمير، وتسكين حرف الروي، واستعمال التقديم والتأخير. ففي استعمال الضمير حطم الشعراء قانون المرجع في الضمير الذي مهمته دلالة الضمير على معين، وأرادوا للضمير أن يبقى مبهماً لا يدل على مسمى، لأنه يعود على مجهول. وفي تسكين حرف الروي تابع الشعراء المغاربة المعاصرون العروضيين العرب القدماء في جعل حرف الروي ساكناً، في أغلب أشعارهم، رغبة منهم في الخضوع لواقع اللغة اليومية، التي تتميز بتسكين أواخر الكلمات.

٣ . وأما **(البعد الإيقاعي)** فبواسطته نقل الشاعر النص الشعري من مدار الاستهلاك إلى مدار مشحون بتلوينات صوتية خاضعة لنظام إيقاعي متميز. وعلى هذا فإن الشاعر يحطم القيم الموروثة، على صعيد الوقفة الإيقاعية، ويؤسس قيماً تصدم وعي القارئ الذي تجذّرت في أعماقه قوانين البيت الشعري التقليدي. وهذا ما يجعل نفوراً متبادلاً بين النص والقارئ: فالقارئ التقليدي ينفر من النص الحداثي. والنص الحداثي ينفر من الأذن التقليدية، فيحس كل منهما بغربة تجاه الآخر، وتحلّ القطيعة بينهما محل التواصل، وهذا التحطيم المقصود من طرف الشاعر للمفهوم التقليدي للبيت الشعري يؤدي حتماً إلى تصعيد بلاغة الغموض.

٤ . وأما **(البعد المعرفي)** فيتمثل في شحن النص الشعري، بمعرفة إنسانية،

عـن طريـق تعميـق اللقـاء مـع الحضـارات الإنسـانية، دون الاكتفـاء بمصـدر واحـد هـو أوروبـا. ومـزج هـذه المعرفـة (الرمـوز، والأسـاطير، والموروث الثقافي) بشعرهم، بالإضافة إلى اعتماد الثقافة المحلية أيضاً (الحكايـات، والخرافـات، والأحـداث التاريخيـة، والتـراث...). وقـد حـاول بعض الشـعراء مسـاعدة القراء علـى فكّ رمـوز الـنص الشـعري، فلجـؤوا إلى شرح رموزهم في هوامش القصائد. لكن النقد يرى في هذا قيداً على حرية التخييل عند القارئ.

وأما **(عناصر التشويش)** في بلاغة الغموض فهي الأخطاء اللا إرادية التي تقتحم على النص صفاءه، فتحول مجرى التواصل، وتبتر الإيحاء، فتزيد النص غموضاً، وتضاعف نفور القارئ من النص. وتتجلّى في ثلاثة: الخطأ المطبعي، الخطأ النحوي، والخطأ الإيقاعي.

وأما **(محـاور البنيـة العميقـة)** فقد جعلها الباحث ثلاثة هي: التجريب، والسـقوط والانتظـار، والغرابـة، فالتجريـب مـأخوذ مـن بنيـة الزمكـان، والسـقوط والانتظار مستخلص من بنية المتتاليات، والغرابة من بنية بلاغة الغموض.

ويقصد الباحث بـ(التجريب) الوضع الخاص الذي عاشته القصيدة العربية في المغرب، منذ البدايات وحتى الامتداد، حيث انتهج الشعراء سلوك التردد مرة، والقطيعة مع مكتسبات بحثهم مرة أخرى، والعودة إلى ما أهملوه مرة ثالثة، وهذا السلوك جعل قصائدهم تظهر وكأنها دون مستقر.

وقد تجلّى التجريب في الاقتصار على بعض الأوزان، وفي خروجهم على اجتهادات القدماء، وفي جزئية هذا الخروج، وفي غياب الهاجسّ المستقبلي الباعث على بحث إمكانية خلق بنية إيقاعية متميزة للقصيدة المغربية المعاصرة، وفي غياب التناسق والتجانس بين مواقفهم بصدد الخروج على بنية الإيقاع التقليدية.

وأما **(السقوط)** فيتجلى في أساليب تتمحور حول الموت، والحزن، والهزيمة، واليأس، والغربة... كما يتجلّى (الانتظار) في التمحور حول البطل/ الفرد/ المهدي(ابن تومرت، والمهدي بن بركة، وعبد الكريم الخطابي...). والبطل/ الجمع (الأطفال/ الأمل بالمستقبل...).

وأما **(الغرابة)** فتعني نزوع الشاعر نحو إدخال قيم تعبيرية في النص تبتعد عن المألوف، وتعني الخروج على الموروث وقواعده الخاصة في الشعر.

الباب الثاني جعله الباحث (مشروع اختراق البنية الثقافية) وهي قراءة خارجية للمتن الشعري في ثلاثة مجالات هي: النص الغائب، ومراحل تكوين المتن الشعري المعاصر بالمغرب، والحدود الخمسة للمجال الشعري.

فـ(النص الغائـب) هـو الـذاكرة الشـعرية التـي يلتقـي فيهـا القـديم بالحـديث، والعلمـي بـالأدبي، والـذاتي بالموضـوعي، فـي الـنص الشـعري الـذي هو عبـارة عـن شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، مما يجعل قراءة النص بعيدة عن النظرة الأحادية التي تتعامل معه بوعي ساذج لا يقدر على الكشف عن خباياه. وفي بيان نوعية قراءة الشعراء المغاربة للنص الغائب في شعرهم يستعمل الباحث ثلاثة معايير تتخذ صبغة قوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار. وإذا كان الاجترار قد ساد في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، واتخذوه نموذجاً جامداً، فإن الامتصاص مرحلة أعلى لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص الغائب، فيتعامل معه كحركة وتحول يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. وهذا يعني أن الامتصاص يعيد صياغة النص الغائب وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يحيا النص الغائب. وأما الحوار فهو أعلى مراحل قراءة النّص الغائب، لأن الشاعر لا يتأمل النص الغائب وإنما يغيره.

و(الذاكرة الشعرية) هي أهم مصدر ثقافي عمل في تركيب النص الشعري المعاصر بالمغرب، ولعل أهم أنواع المتون التي انعكست في المتن الشعري المعاصر بالمغرب هي: المتن الشعري العربي المعاصر، والمتن الشعري العربي القديم، والمتن الشعري الأوروبي، والمتن الشعري المغربي: فالمتن الشعري العربي المعاصر باعتباره الأسبق إلى الحداثة الشعرية، فقد قرأ الشعراء المغاربة شعر السيّاب وأدونيس والبياتي ودرويش وحجازي وعبد الصبور وحاوي... فتسللت نصوصهم الغائبة إلى النصوص التي كتبها الشعراء المغاربة. وهذا لا يعني استلاب النص الشعري المغربي المعاصر تجاه النص الأساسي، بل هو بعث له.

وأما المتن الشعري العربي القديم فيمارس . أيضاً . تأثيره على الشعراء المغاربة المعاصرين الذين نجد في أشعارهم صدى للشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين والأندلسيين، بنسب تختلف بين شاعر وآخر.

وأما المتن الشعري الأوروبي فتأثيره على الشعراء المغاربة المعاصرين محدود، لأنه خاضع للمصادفة، على الرغم من أن بعضهم أتقن اللغة الفرنسية أو الإسبانية أو الاثنتين معاً.

وأما المتن الشعري المغربي فيضم جملة من المتون الجزئية يرجع بعضها إلى ماقبل الإسلام، ويلتزم بعضها باللهجات المحلية. إلا أن تأثيره محدود، بسبب رغبة الشاعر المغربي المعاصر في كتابه قصيدة معاصرة بالمفهوم الأوروبي.

كذلك ينهل الشاعر المغربي المعاصر من الحضارة العربية (من القرآن الكريم، والتاريخ، والموروث القصصي والأسطوري، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية...)، ومن الحضارة المغربية (التي تتجلّى في الأحداث والبطولات التاريخية)، ومن الحضارة الأوروبية، وعلى الخصوص: الفكر الوجودي، والفكر الاشتراكي، فالأول أشاعته الترجمات التي نشرتها دار ومجلة (الآداب) في بيروت، حيث نشرت مفاهيم: القلق، والسأم، والضياع، والغربة... من خلال كتابات سارتر، وكامو، وسيمون دي بوفوار... ولم يصمت صوت الفكر الوجودي إلا بعد هزيمة ١٩٦٧، حيث حل محله الفكر الاشتراكي الذي ركز على أسباب الاستغلال، ودينامية الواقع....

وأما (مراحل تكوين بنية المتن الشعري المعاصر في المغرب) فقد حاول الباحث فيها الجمع بين القراءة التزامنية والقراءة التطورية، لإدراك مجمل الملابسات المحيطة بالمتن الشعري المغربي المعاصر. ويرى الباحث أن جميع الشعراء المغاربة المجددين قد عادوا إلى المتن العربي في المشرق: قديمه، وحديثه، ومعاصره، بدل الانضواء داخل المتن الشعري المغربي. وعملية العودة هذه مشروعة. أما اتصالهم بالغرب فكان عن طريق الشرق، حتى الذين تمكنوا من اللغات الأوروبية كعبد المجيد بن جلون بالنسبة للإنجليزية، ومحمد السرغيني وصبري أحمد بالنسبة للفرنسية، ومحمد الخمار وعبد الكريم الطبال ومحمد الميموني بالنسبة للإسبانية، فقد ظل الشرق نموذجهم الأول، ولعل هذه الوضعية هي التي جعلت الشعر المغربي، حديثه ومعاصره، يبقى مجرد ظل للتجربة الشعرية الشرقية.

ولكن الباحث يستدرك على هذا التصريح الخطير فيرى أنه لا يصدق إلا على شعر الستينات. وغياب التعريف النظري للشعر نتيجة كون الخمسينات في المغرب مرحلة تحولات ومجابهة ضد المستعمرين. وبعد أن تحقق الاستقلال بدأ الشعور بالخصوصية والتفرد.

وقد وضع الباحث خمسة حدود للمجال الشعري هي:

١ . **الظهور المتأخر للشعر المعاصر في المغرب،** حيث انبثقت حركة الشعر العربي المعاصر في أول أمرها بالمشرق بعد الحرب العالمية

الثانية، في الوقت الذي كان فيه المغرب ما يزال يقف على عتبة الحركة الرومانسية. ولم تهب رياح الشعر الحر على المغرب إلا بعد عام ١٩٥٧ على شكل تفتيت للإيقاع تبعه تغيير في قوانين البعد البصري للنص الشعري.

وهذا الظهور المتأخر للنص الشعري المغربي أنتج عقدة نقص تنص على أن كل قصيدة ترد من المشرق هي قصيدة ذات قيمة فنية عالية، وأن كل قصيدة مغربية معاصرة هي أدنى مستوى. وأخذ المغاربة على المشارقة عدم اهتمامهم بالنتاج الثقافي المغربي وتعريفهم به. والواقع أن التقصير لا نراه من المشارقة إزاء نتاج إخوانهم المغاربة، وإنما هو من القوانين الجمركية بين الحدود الإقليمية التي تعامل الكتاب كسلعة تجارية، وتمنع وصول الكتاب المغربي إلى المشرق. إضافة إلى أن المغرب قبل السبعينات كان مجرد مستهلك للنتاج الثقافي المشرقي، وكان إبداعه محدوداً. ولكن بعد السبعينات، وبعد أن ترسخت في المغرب الأجناس الأدبية، وأثمرت المثاقفة مع الغرب، أبدع المغرب نتاجاً ثقافياً أصبح فيه رائداً للمشرق ذاته؛ في الفكر (عبد الله العروي) وغيره، والفلسفة (محمد عابد الجابري) وغيره، والرواية (عز الدين التازي) وغيره، والمسرح (عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي) وغيرهما، والنقد الأدبي (محمد برادة، ونجيب العوفي وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد مفتاح)، وغيرهم، والشعر الحر (عبد الكريم الطبال) وسواه... وبهذه النهضة الثقافية القومية كاد المغرب يقود الوطن العربي ثقافياً.

٢ . **حركة الشعر المغربي المعاصر هي حركة أفراد وليست حركة مدرسة.** والسبب فيما يراه الباحث هو تلمذة المغرب للمشرق، وأن الشعر المعاصر في المشرق نفسه كان أيضاً حركة أفراد لا مدرسة، فمن المعروف أن الصراع كان دائراً بين نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب حول ريادة الشعر الحر في العراق، وأن صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي كانا منفردين في مصر، وأن أدونيس كان منفرداً في لبنان. وكذلك كانت الحال في المغرب.

٣ . **الضعف في كمّ الشعر المغربي المعاصر**، وهو أمر واضح نتيجة استقراء ثماني صحف نشرت نصوصاً شعرية خارج الدواوين. وهذا يدل على أن الشعر ما يزال هواية لدى الشعراء، وأنه لم يصبح همَّاً واحترافاً

بعد. ولعل الوضعية الصعبة بالنسبة للنشر في المغرب أسهمت أيضاً في ضعف كمّ الشعر المغربي المعاصر.

٤ . **ضعف النقد وضآلته وعدم قيامه بدوره الفاعل في تنشيط الحركة الشعرية المعاصرة في المغرب والتنظير لها.** فقد كان مجرد عرض صحفي سريع، أو تقليدي.

٥ . **التردد بين اليمين واليسار**، بسبب التبدلات الخطيرة في الوعي الاجتماعي، والتي حدثت بعد استقلال المغرب، فقد خرجت بعض القصائد على السلطة البلاغية، وتجمّع شعراؤها حول مجلة (أقلام) المغربية التي يمكن اعتبارها لعبت في الحركة الشعرية المعاصرة في المغرب دوراً شبيهاً بالدور الذي لعبته مجلة (الآداب) البيروتية بالنسبة لحركة الشعر الحر. كما نشير إلى ماكانت تنشره جريدة (العلم) في ملحقها الثقافي. وهذا من المفارقات؛ إذ أن جريدة (العلم) كانت لسان حال حزب الاستقلال الوطني الليبرالي، إلا أن المفارقة تزول عندما نعلم أن الحزب في تلك الفترة (١٩٦٤ . ١٩٧٥) كان في صف المعارضة خارج السلطة.

في الباب الثالث والأخير تحدث الباحث عن (المجال الاجتماعي والتاريخي) الذي تمّ فيه الإبداع الشعري المغربي المعاصر، فرأى أن البنيات الثلاث: البنية الشعرية، والبنية الثقافية، والبنية الاجتماعية والتاريخية متكاملة ومتفاعلة فيما بينها: فالقراءة الداخلية للمتن الشعري تقدم لنا خطوة نحو (فهم) القوانين المتحكمة في وجود هذه البنية الداخلية. وهذا الفهم يحتاج إلى (تفسير) يتعيّن التماسه في البنية الثانية/ الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً إذا لم نصل إلى البنية الثالثة/ الاجتماعية والتاريخية التي تمكننا من القبض على المفاتيح الحقيقية في تفسير العمل الأدبي.

ويرى الباحث أن ما يميز المنهج الاجتماعي التاريخي هو نقده العنيف لنظرية (الإلهام) التي تزكي التفسير الميتافيزيقي للعمل الأدبي، وارتباطه بالتحليل الموضوعي لطبيعة العمل الأدبي التي هي اجتماعية في نهاية التحليل. ومن ثم فإن من مزايا الفكر الجدلي مقولة أن المبدع للثقافة والفكر ليس فرداً وإنما هو الفئة الاجتماعية المحددة تاريخياً واجتماعياً، يقول غولدمان: "إن الفرد، هذه الوحدة الفاعلة والمنبنية التي تسمح بمعرفة ذات دلالة، لعمل ما، ليس فرداً، وإنما هو حقيقة فوق فردية، إنها فئة اجتماعية متميزة تتعارض مع فئات اجتماعية

أخرى".

وظاهرة الشعر المغربي المعاصر هي تجسيد لوعي تاريخي محايث لوعي طبقي: وعي تاريخي لأنها تمثل الوعي الأكثر تقدماً في المرحلة التاريخية التي وجدت فيها، ووعي طبقي لأنها تطرح مشاكل وحلول طبقة اجتماعية محددة تاريخياً.

وعلى هذا فإن العمل الأدبي هو كل متكامل ومتجانس، يتوفر على وعيه الخاص، وعلى فرادة رؤياه للعالم، يقول غولدمان: "كل عمل عظيم يتضمن رؤية للعالَم موحدة تنظم جملة معانيه. ومن أجل أن يكون هذا العمل عظيماً ينبغي أن نقدر على إيجاد أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة داخله، والمقهورة من شرف الرؤية التي تؤسس وحدة العمل".

والواقع أن أهم ما في كتاب بنّيس هو منهجه (البنيوي التكويني) الذي عندما يُطبّق جيداً فإنه يعطي نتائج باهرة.

*

ب ـ في تحليل الخطاب السردي:

في تحليل الخطاب السردي (على ضوء المنهج البنيوي التكويني) وجدنا أن طلائع الحديث في هذا الباب بدأت مع عبد الكبير الخطيبي الذي أصدر كتابه (الرواية المغربية) عام ١٩٧١. وبعد عشر سنوات أصدر الناقد سعيد علوش كتابه (الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي) عام ١٩٨١. واتبعنا أيضاً التسلسل التاريخي في العرض والنقد، فأصدر قاسم المقداد كتابه (هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي) عام ١٩٨٤، فنجيب العوفي في كتابه (درجة الوعي في الكتابة) عام ١٩٨٠ ثم في كتابه الثاني (مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية) عام ١٩٨٧، فيُمنى العيد التي أصدرت كتابها (في معرفة النص) عام ١٩٨٣ فكتبها التالية، فالحمداني حميد الذي أصدر كتابه الأول (الرواية المغربية) عام ١٩٨٥ ثم كتبه التالية، فمحمد نديم خشفة الذي أصدر كتابه (جدلية الإبداع الأدبي) عام ١٩٩٠ فكتابنا (فضاء النص الروائي) الذي أصدرناه عام ١٩٩٦.

وخشية الإطالة فقد اكتفينا بعرض ونقد جهود ثلاثة منهم كنماذج لنقد الخطاب السردي التكويني.

١ ـ نجيب العوفي
ودرجة الوعي ومقاربة الواقع في القصة

العـوفي (+١٩٤٨) ناقد حداثي من المغرب، إجازة في الأدب العربي من جامعة فاس عام ١٩٧٠. أستاذ في التعليم الثانوي، فالعالي. أصدر كتابه النقدي الأول (درجة الوعي في الكتابة) عام ١٩٨٠، وأصدر كتابه النقدي الثاني (جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر) عام ١٩٨٣، ثم أصدر كتابه النقدي الثالث (مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية) عام ١٩٨٧ وهو رسالة جامعية حصل بها على درجة الدكتوراه من جامعة الرباط.

في كتابه (درجة الوعي في الكتابة) أوضح أن منهجه النقدي هو (المنهج الواقعي الجدلي) (الذي أثبت وما فتئ يثبت، عبر أهم وألمع الممارسات التي تجلّى عبرها، قدرته الفائقة على احتواء النص والواقع معاً، وقدرته الطيّعة على التجدد المستمر . ص ٢٩). أكد أنه لا يستطيع الوفاء لقوانين هذا المنهج للأسباب التالية:

١ . إن الدراسات المبثوثة في هذا الكتاب متفاوتة زمنياً، وبالتالي منهجياً.

٢ . لم يكن المنهج الجدلي بالنسبة للباحث حجراً صلباً يتيمم عليه، ولم يكن استخدامه له أرثوذوكسياً.

٣ . ليس هناك تطبيق مسطري جاهز وتام لأي منهج نقدي كان، بل هناك مقاربة نسبية ومحدودة. ويعود ذلك إلى الطبيعة المراوغة للنص الإبداعي. ويبقى المنهج (دليل عمل نقدي، وليس وصية كنسية تحفظ).

وعدم إخلاص الباحث للمنهج الجدلي وحده متأتٍ من مزاحمة المنهج البنيوي للمناهج النقدية السائدة، واعتبار الناقد الذي لا يأخذ بالمناهج النقدية الحداثية متخلفاً. ولهذا حاول المزاوجة بين المنهج الجدلي والمنهج البنيوي، مقترباً بذلك من المنهج البنيوي التكويني: (وتأسيساً على ما سبق، لا يمكن إلا أن أبدي تحفظي تجاه حملة التحمس والتبشير التي قامت مؤخراً حول المنهج البنيوي، رغم تقديري لقيمة هذا المنهج وإبداعه العلمي، ورغم استعانتي النسبية واللا مباشرة ببعض مفاهيمه وقوانينه في بعض ما قمت به من قراءات. وأبدى تحفظي خاصة تجاه البنيوية الشكلانية كما تتجلى في المدرسة البارتية، مستثنياً من هذا التحفظ البنيوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة الغولدمانية . ص ٣٢ . ٣٣).

وبذلك فإنه يتبنى البنيوية التكوينية التي هي مزيج من المنهج الجدلي والمنهج البنيوي الشكلي، وهو يعترف بذلك صراحة: (إن تفاعلاً بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الواقعي الجدلي في إطار نظرية نقدية ناظمة، وهي إمكانية واردة يزكيها ويشجع عليها مشروع لوسيان غولدمان... كفيل بأن يحقق ذلك المبتغى الصعب للممارسة النقدية . ص ٣٤).

وهو يرى أن تلاقح المناهج يغني بعضها بعضاً، دون أن ينفي أحدها الآخر: فالبنيوية كمنهج في التحليل لا تنفي المنهج الجدلي. وهي إذ تنصّب على تفكيك البنيات ودراسة الأنساق والتحولات وتحليلها لا تعدو أن تكون نسقاً من أنساق الفكر وبنية منهجية ترتبط بالنسبي. وقد تألقت البنيوية في الألسنية، ويمكن للمنهج الجدلي أن يستوعب ثمراتها.

في التطبيق قارب الباحث في (الحقل الشعري) قصيدة (قراءة في مرآة النهر المتجمد) ١٩٧٢ لأحمد المجاطي، ولغة محمد السرغيني في قصيدته (مراثي إنسان لا يموت) ١٩٧١، والعقم عند الميموني في ديوانه (آخر أعوام العقم) ١٩٧٤، والزمن المغربي في ذاكرة المستقبل: قراءة في ديوان (نجوم في يدي) لمحمد الحبيب الفرقاني، و(مدخل إلى شعر الشباب) حقّب فيه الشعر المغربي الحديث في ثلاثة أجيال: جيل المرحلة الكلاسية، وجيل المرحلة التحديثية، وجيل الشباب (أو جيل ١٩٧٠) وهو الجيل الذي تفتحت عيناه على مسلسلات الضيم والرعب والإحباط. ومناقشة الباحث لتجربة جيل الشباب جاءت من منطلقين متفاعلين: منطلق إشكالية الوعي الإيديولوجي، ومنطلق إشكالية الوعي الشعري. فالشعراء الشباب ينطلقون من تصوّر مشترك لوظيفة الشعر ترتيباً على موقفهم المشترك تجاه قضايا الواقع. والحساسية الشعرية عندهم جزء لا يتجزأ من الحساسية الاجتماعية. وفي ضوء هذا الوعي تتخلص التجربة الشعرية من قبضة الذات وتتحرر من إغراءاتها وقوى جذبها اللا واعية. وفي مقالة (طموحات القصيدة وإمكانياتها) انطلق الباحث في مقاربته من ثلاث زوايا هي:

١ . الرؤيا الفكرية.

٢ . المخيلة الفكرية.

٣ . النسق اللغوي.

أما في (**الحقل السردي**) فقد سجّل الباحث ملاحظاته حول الشكل والمحتوى في رواية (زمن بين الولادة والحلم) ١٩٧٦ لأحمد المديني، تجلّت في ثلاث خصال:

١ . خصوبة السليقة اللغوية عند الروائي المديني.

٢ . الخلفية الثقافية التي ترشح بها كتابته.

٣ . حيوية المخيلة وقدرتها على التحليق في مناخات شعرية رحبةٍ.

في مقالة (**بين تداعي اللغة وتداعي الوعي**) حلّل رواية (أبراج المدينة) لـمحمد عز الدين التازي، فوجد أن التازي قد اجتهد في كسر جرانيت اللغة، وشق عصا الطاعة على أعرافها ونواميسها، ليخلق نغمة بكراً متحررة ومغسولة مما علق بها من كلس وآثار قابلة لأن تمتص الشحنات النفسية والفكرية التي تحبل بها اللحظة الروائية المتوهجة، وذلك بخلق لغة جديدة من رفات لغة قديمة، وتحطيم الرواية داخل الرواية لخلق رواية مضادة مشرعة النوافذ، وجعل الحديث الروائي موقفاً وقولاً إيديولوجياً. وهكذا يشكل الروائي قطيعة لغوية وروائية، وإيديولوجية.

وفي مقالة (**النسق المعماري**) في رواية (اليتيم) ١٩٧٨ لعبد الله العروي، يقترب الباحث من الرواية من خلال نسقين: النسق الحدائي المباشر في الرواية، والنسق الحكائي الضمني في الرواية. وهذا الانشطار يطرح قراءة مزدوجة هي عبارة عن قراءتين متراكبتين: (قراءة أفقية) تلامس البنية السطحية للنص وتواكبه وفق السياق الزمني الروائي الواقعي المنحصر في حيزه، وهو سياق زمني كرونولوجي محدد، له نقطة بداية ونقطة نهاية، رغم سلسلة التقاطعات الزمنية العمودية التي تربك سيرورته ونظامه. و(قراءة عمودية) تلامس البنية الضمنية للنص وتواكبه وفق السياق الزمني النفسي الذي يموج بالحركة الحقيقية للرواية. وهو سياق زمني متحرر ومنتشر يتجاوز نمطية الزمن الأول، ويشكل في حد ذاته زمناً روائياً ثانياً.

ثم يحلل الباحث كل نسق إلى عناصره: (فالنسق الحكائي المباشر) ينقسم إلى وحدتين هما:

١ . المحاور الشخصية (شخصيات محورية، وثانوية، ومجهرية).

٢ . الأحداث والعلاقات.

وأما (النسق الحكائي الضمني) فينقسم إلى ثلاث وحدات، هي:

١ . دلالة الأشخاص.

٢ . دلالة الأمكنة.

٣ . مستويات الذاكرة.

*

أما كتابه (مقاربة الواقع في القصة المغربية) فهو رسالة جامعية لنيل دكتوراه السلك الثالث في اللغة العربية وآدابها، تقدم بها إلى كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط عام ١٩٨٥ ونشرها عام ١٩٨٧ وبدأها بقناعته بأن القرن التاسع عشر إذا كان قرن الرواية، فإن القرن العشرين هو قرن القصة القصيرة بامتياز (وبعد أن فقدت الرواية أبهتها التقليدية، وفوجئت بفن جديد "مشاغب" وآسر). ورأى أن قراءة (دياكرونية) لمسار القصة القصيرة المغربية شرط لازم لأي قراءة (سانكرونية). ولذلك فقد اعتمد (المنهج الواقعي) ولكنه (ليس نوعاً من الدوغما المتيبس، ولا هو بالقفص الحديدي الذي يطبق على النص ويخنق منه الأنفاس. ولكنه دليل عمل . ص ١٤). وظل مخلصاً لمنهجه "الواقعي" بعد أن تجاوزه العصر والنقاد، لكنه أخذ بالمعطيات المتعلقة بنظرية السرد، والتي يقدمها التحليل البنيوي، فتناول بالتحليل أهم مفاصل ومكوّنات النصوص القصصية: الفعل (الحدث) والفاعل (الشخصية)، والزمان (السرد)، والمكان (الوصف). ومهّد لكل منها بعلاقة النص بمرجعه الذي هو الواقع الاجتماعي الذي أنبت الأدبي.

وإذا كانت المسافة بين النص القصصي ومرجعه، في المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس)، في ظل الاحتلال، واضحة إلى الحد الذي يغدو فيه النص نسخة حرفية لمرجعه، فإن هذه المسافة قد تقلّصت في المرحلة الثانية (مرحلة التجنيس) في ظل الاستقلال، حيث تطورت علاقة النص الفكرية الفنية والوجدانية بمرجعه، بتطور المرجع اجتماعياً وتاريخياً. وبدأت المسافة بين الطرفين بالتداخل والتعقد من بعد توحد، وتحوّل التناقض الذي كان صريحاً ومباشراً إلى تناقض ملغوم وغير مباشر.

وكانت أهم فاعلية في هذه المقاربة هي (تفكيك) النصوص وتشريحها، والتقصّي المجهري لأدق جزئياتها وعناصرها. وبموازاة هذا التفكيك كان يقوم بتفكيك البنى الذهنية الثاوية في طيّات البنى السردية المنتجة لها. فالعملية الأولى (تفكيك البنى السردية) مستمدة من غولدمان، وهي (الفهم) المتعلق بالتماسك الباطني للنص. وهو يفترض تناول النص حرفياً، والبحث داخله عن بيئة شاملة ذات دلالة. أما العملية الثانية (تفكيك البنى الذهنية) فهي (التفسير) الذي ليس سوى إدراج هذه البنية من حيث هي عنصر مكوّن، في بنية شاملة مباشرة.

وهكذا زاوج الباحث بين منهجه (الواقعي) والمنهج (البنيوي) الجديد، مقترباً من البنيوية التكوينية التي أسسها غولدمان (من غير ضوضاء منهجية، ومن غير "أرثوذكسية" منهجية، لأن أية ممارسة منهجية تبقى، في العمق، من الإبداع، أو

ضرباً من التخييل) حسب بارت. ولا تدّعي هذه المقاربة أنها أوفت على الغاية، كما أن العمل الأدبي يمكن أن يُعاد تفسيره إلى ما لا نهاية. وهذه المقاربة ليست سوى واحدة من الطرائق الممكنة للاقتراب من النصوص ومساءلتها.

وقد احتقب الباحث عمر القصة المغربية في مرحلتين أساسيتين: (مرحلة التأسيس)، وتشمل سنوات الأربعينات والخمسينات، وفيها كانت القصة المغربية تبحث عن هويتها. وتوقف فيها عند نصوص لكل من عبد المجيد بن جلون، وعبد الرحمن الفاسي، وعبد الكريم غلاب، وأحمد بناني، ومحمد الخضر الريسوني، وأحمد عبد السلام البقالي. و(مرحلة التجنيس) وتمتد إلى أخريات الستينات، وفيها حاولت القصة أن تثبت هويتها. وتوقف الباحث فيها عند نصوص لكل من مبارك ربيع، ومحمد إبراهيم بوعلو، ومحمد بيدي، وعبد الجبار السحيمي، وخناثة بنونة، ورفيقة الطبيعة، ومحمد برادة، ومحمد زنيبر، ومحمد زفزاف، وإدريس الخوري.

ـ ١ ـ

في التطبيق النقدي اعتمد الباحث (نظرية العوامل) المستوحاة من غريماس، والمأخوذة أصلاً من بروب، حيث صنّف (الشخصيات) في العوامل التالية:

١ . العامل الذات، ويراه في فعل الدفاع عن الهوية.

٢ . العامل المعاكس، ويراه في فعل الهجوم على الهوية.

٣ . العامل الموضوع، ويتمثّل في الهوية (الوطن مدار الصراع).

وعلى هذا الأساس استمد الباحث أمثلته من المجموعة القصصية: (وادي الدماء) لعبد المجيد بن جلون، و(عمي بوشناق) لعبد الرحمن الفاسي، و(مات قرير العين) لعبد الكريم غلاب، و(قصص من المغرب) لأحمد عبد السلام البقالي، و(فاس في سبع قصص) لأحمد بناني.

ـ ٢ ـ

ثم انتقل الباحث إلى الفصل التالي (فضاء الزمان) فحلل آلية السرد، عبر ثلاث خواص أساسية للزمن القصصي هي: الأفقية، والدياكرونية، والماضوية، (فالأفقية) تشمل التتبع الحسي الخارجي لحركة الزمان، أو هي تحسس الزمان من خلال تحسس الحدث أو الفعل القصصي، واتساع الحيز الزمني وانتشاره أفقياً بحيث يشمل سنوات ومراحل مديدة. و(الدياكرونية) هي انتظام تتابعي للسيرورة

الزمنية، وبالتالي للسيرورة القصصية، حيث يلتزم النص خطاً تصاعدياً، ويتسلسل من البداية إلى الوسط فالنهاية، ويقع التمييز بين ثلاثة أنماط من العلاقات هي:

- **النمط الأول**، ويتصل بالعلاقات الزمنية وتعاقب الأحداث في عالم الكتاب الخيالي.
- **النمط الثاني**، ويرتبط بالعلاقة المنطقية التي تجعل مبدأ السببية هو السائد.
- **النمط الثالث**، ويرتكز على نوع من العلاقة المكانية حيث تتجاور الأجزاء لرسم سطح معين.

- ٣ -

ثم انتقل الباحث إلى فصل (فضاء المكان) حيث وجد مكاناً يسوده الأمان، رامزاً بذلك إلى صفاء الفضاء الوطني واستقرار الهوية وانسجامها مع ذاتها، مكاناً وزماناً وإنساناً. كما وجد مكاناً ساكناً يشير إلى استقرار الهوية وطمأنينتها، في حين وجد في أمكنة أخرى تصدّع المكان، وطبقيته.

في الباب الثاني (إثبات الهوية: التجنيس) وظف الباحث مفردات المنهج نفسه: (الشخصيات، الزمان، المكان) واستمد أمثلته من المجموعات القصصية: (قدر العدس) لـمحمد أحمد اشماعو، و(نداء عزرائيل) لـمحمد البلغيثي، و(المتمردة) لـمحمد التازي، و(ليسقط الصمت) لخناثة بنونة، و(الممكن من المستحيل) لعبد الجبار السحيمي، و(رجل وامرأة) لرفيقة الطبيعة، و(العضّ على الحديد) لـمحمد عزيز الحبابي، و(سيدنا قدر) لمبارك ربيع، و(السقف) لـمحمد إبراهيم بوعلو، و(نقطة نظام) لمحمد الصّباغ، و(حوار في ليل متأخر) لمحمد زفزاف.

في فصل (الشخصيات/ الأفعال) اختزلها الباحث في عاملين هما:

. العامل الذات (كادحاً، ومهمّشاً، ومثقفاً، وامرأة مثقفة).

. العامل المعاكس (القهر الطبقي، والروحي، والبطريركي).

وفي فصل (فضاء الزمان) حلل الباحث آلية السرد في هذه القصص، حيث وجد فيها زمنين:

١ . زمن حسي (سرده أفقي).

٢ . زمن نفسي (سرده عمودي).

وفي (الزمن الحسي) صنّف الباحث بناه السردية الأفقية في أربع:

١ . **(البنيـة المثلثيـة)** التي تبدأ بلحظة هدوء، يتصاعد تدريجياً باتجاه التوتر. ثم تتكفئ إلى الحل والانتهاء.

٢ . **(البنيـة المستديرة)** وتخلو من عنصر التوتر والاضطراب، حيث يكون السرد فيها هادئاً لا يؤسس (عقدة).

٣ . **(البنيـة الحلزونيـة)** التي تكون بداية القصة فيها هي نهايتها، أو أن نهايتها هي بدايتها، وذلك من خلال دورة حلزونية ارتجاعية.

٤ . **(البنيـة الخطّيـة)** أو اللا بنية، وهي البنية المتحررة المنفلتة التي تستخفّ بقوانين النص.

وفي (الزمن النفسي) صنّف الباحث السرد العمودي في ثلاث:

١ . المونولوج الواعي (أو **الذاكرة الإرادية**).

٢ . المونولوج اللا واعي (أو **الذاكرة اللا إرادية**).

٣ . المونولوج الإنشائي (أو **فقدان الذاكرة**).

وهكذا جعل الباحث الباب الأول (التأسيس) من كتابه بحثاً عن الهوية، في فصول ثلاثة: الشخصيات/ العوامل. وفضاء الزمان(آلية السرد)، وفضاء المكان(آلية الوصف). كما جعل الباب الثاني(التجنيس) على الغرار نفسه. مما يؤكد انتقاله من المنهج (الواقعي الجدلي) الذي كان قد تبنّاه في مرحلته النقدية الأولى، إلى (البنيوية التكوينية) ولكن (على طريقته الخاصة) مما يجعله يمسك العصا من وسطها، فلا يوغل في الحداثة النقدية، رغبة في كسب الجيل التقليدي، ولا يتخلّف عن ركب الجديد خوفاً من أن يُقال عنه إنه متجاوز.

*

٢ ـ يُمنى العيد (حكمت صبّاغ الخطيب) ومعرفة النص، والراوي، والتقنيات.

يُمنى العيد ناقدة من لبنان، دكتوراه في الأدب العربي من السوربون، أستاذة في الجامعة اللبنانية، فازت بجائزة سلطان العويس عام (١٩٩٣ . ١٩٩٤). أكثر ما كتبت عن السرديات، زاوجت فيها بين المنهجين: الاجتماعي والبنيوي. ومن كتبها:

١ . ممارسات في النقد الأدبي . ١٩٧٥.

٢ . الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان . ١٩٧٩.

٣ . في معرفة النص . .١٩٨٣

٤ . الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي ..١٩٨٦

٥ . في القول الشعري . .١٩٨٧

٦ . تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . ١٩٩٠.

أما كتابها (في معرفة النص) فقسمان:

الأول (تنظيري) تحدثت فيه عن منهجيها النقديين الأثيرين: الواقعية، والبنيوية التكوينية، والقسم الثاني (تطبيقي) أسمته: (النقد والتجريب: دراسات نصيّة).

في (مقدمتها) رأت أن النقد ليس مسألة ذوق فحسب، وأن الناقد ليس مجرد قارئ يمتعه النص، فيصدر حكمه عليه. فإخضاع النص لسلطة الذوق يعني بقاء النص قيمة مرهونة لصاحب الذوق، وفي تلك إجهاض للعطاء الثقافي في معناه الإنساني. ولهذا تقول الباحثة (إني اخترت العمل على النص انطلاقاً من تيار البنيوية التكوينية في خطوطها العريضة، واستناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل – ص١٢). وتؤكد أن (ليس النص معزولاً عن خارج هو مرجعه. (الخارج) هو حضور في النص ينهض به عالماً مستقلاً – ص١٢).

وترى أن البنيوية تكونت أساساً، مع بدايات القرن العشرين، في مجالين: (الألسنية) مع العالم السويسري سوسير، و(الأنتولوجيا) مع العالم الفرنسي شتراوس. فقد استطاع سوسير أن يكتشف أن اللفظة اللغوية ليست معادلاً مباشراً لمجسد مادي مرئي، وإنما هي مكونة من صورة سمعية سمّاها (الدال)، ومفهوم ذهني سمّاه (المدلول). وإذن فإن العلامة Signe ليست الدال وحده، ولا المدلول وحده، وإنما هي كلاهما، أو هي العلاقة بينهما.

وقد جعلت الباحثة مفاهيم البنيوية أربعة هي:

١ –**مفهوم (النسق)**: ويتحدّد في النظرة إلى (البنية) ككل، وليس في (العناصر) التي تتكوّن منها البنية، ذلك أن البنية ليست مجموع عناصرها، وإنما هي هذه العناصر والعلاقات التي بينها.

٢ –**مفهوم (التزامن) Sychronie** وهو حركة العناصر فيما بينها في البنية. ففي مرحلة التكوّن تعاني البنية تفككاً، ثم تستعيد البنية، بعد

سقوط العنصر ومجيء غيره، توازنها، فتعمل وفق نظامها، ويظهر نسقها من جديد.

٣ –**مفهوم (التعاقب) Diachronie** ويُفهم في ضوء (التزامن)، وهو زمن تخلخل البنية، وتهدم العنصر. وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن. والباحثة ترفض تفسير التعاقب بالتطور والانتقال من بنية إلى أخرى، ومن نسق إلى آخر، ومن نظام إلى نظام. وترى أن التعاقب هو استمرار البنية نفسها التي تتعرض بسبب تهدم عنصر من عناصرها، إلى خلل، ثم لا تلبث أن تستعيد نظامها.

٤ –**مفهوم (الطابع اللاواعي للظواهر)**: وهو مفهوم تفسير الحدث. فهو بحكم وجوده في بنية أو في نسق من العلاقات له استقلاله، لكنه محكوم بعقلانيته المستقلة عن وعي الإنسان. إنه الآلية الداخلية للبنية.

وهذه المفاهيم الأربعة هي أدوات الباحثة في معالجة النص الأدبي، وهي المنطلقات المنهجية للبنيوية. وعلى ضوئها تبدأ الباحثة عملها. وأول خطوة تقوم بها هي (تحديد البنية) كموضوع مستقل، ودراسة هذه البنية تشترط عزلها عما هو خارجها. والخطوة الثانية هي (تحليل البنية) وذلك بكشف عناصرها (في الرمز، والصورة، والموسيقى، والتكرار، وأنساق التركيب، والمحاور..) في مستوييها: السطحي، والعميق. ومع دراسة هذه العناصر، وكشف أنساق العلاقات فيما بينها نصل إلى ما يحكم هذه العلاقات، وإلى ما يجعلها تتبنى في هذا النسق، ونكشف الرؤية التي تحكمها، وربما تمكن الباحث من أن يكتشف القوانين المشتركة فيما بينها، كما فعل بروب مثلاً عندما استنبط (وظائف) الحكاية في إحدى وثلاثين وظيفة. وبهذا أثبت المنهج البنيوي خصوبته، فاعتمده الباحثون في دراسة ميادين عديدة: الأساطير، والقصص، والشعر، والنقد الأدبي..

بيد أن الباحثة لا تنسى منهجها الأول الذي اعتمدته في مطلع حياتها النقدية، وهو المنهج الاجتماعي الذي تراه جديراً بالزواج مع البنيوية التي عزلت النص عما هو خارجه، فجاء المنهج الاجتماعي ليكشف مرجع النص أو الواقع الذي أنبت هذا النص واحتضنه. لهذا تقول (إن النص الأدبي، على تميّزه واستقلاله، يتكوّن أو ينبني في مجال ثقافي هو نفسه موجود في مجال اجتماعي – ص٣٨)، أو بتعبير جدلي رؤية (الخارج) من خلال (الداخل). وهكذا فهي تتبنى البنيوية التكوينية دون أن تعترف بتسميتها.

في القسم الثاني (التطبيقي) من كتابها، قامت الباحثة بدراسات نصيّة حللت

فيها قصيدة (تحت جدارية فائق حسن) لسعدي يوسف، و(رسالة) عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري، ورواية (السؤال) لغالب هلسا، ورواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح.

في تحليلها لقصيدة سعدي يوسف لم تدرس الباحثة لغة القصيدة، ولا اكتشفت بنياتها، ولم تفسرها على ضوء المنهج البنيوي التكويني (أو المنهج الاجتماعي الماركسي + البنيوي على حد زعمها). ونسيت جميع تنظيراتها في القسم الأول من كتابها، مكتفية بمفردتين هما: (بناء القصيدة) الذي رأته محكوماً بحركة نمو الواقع وصداميته، و(حركتا القصيدة) اللتان هما حركة الطيران، وحركة البنادق.

لكنها عوّضت عن هذا التقصير بتحليل مفصل لرواية (السؤال) ١٩٧٩ لغالب هلسا، وكأنما هي تفلح في تحليل الحقل السردي أكثر منها في تحليل الحقل الشعري، فقد استهدفت في قراءتها لهذه الرواية كشف البنية التي ينهض بها هذا العمل الأدبي، وإنارة الفكر الماثل في هذه البنية، والمحدّد لمنطق حركتها ونهوضها. ففي الفعل الروائي (اللغة الجنسية واللغة السياسية) تقدم الرواية عالماً غنياً بدلالاته وشخصياته المحكومة بعلاقات معينة تمارسها.

ويكمن الفعل الروائي في فعل (السؤال) الذي يجعله هلسا عنواناً لروايته، إذ يصوغ هذا الفعل لغته الجنسية التي هي لغة الحب والموت، لغة اللجوء إلى ممارسة الحب والجنس، لغة الانكفاء إلى الماضي وإلى أحضان المرأة الأم والمرأة العطف والحماية والتعويض عن القمع السلطوي، فتخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي والاضطهاد الفكري، ثم تتقاطع اللغتان. والسياسي المقصود به هنا تجربة نظام الحكم الناصري في بداية الستينات، فيروي عن (السفّاح) الذي يقتل الرجال والنساء بطعنهم في عضوهم الجنسي، بينما يعلن في الصحف أنه مصلح الشعب، فهو في نظر نفسه يحافظ على الدين والأخلاق، ويوزع المال على الفقراء، ويعتنق المبادئ الاشتراكية. وقد سجن (مصطفى) لأنه شيوعي. مصطفى الذي كان يحب (سعاد) ويمارس معها الجنس في شقته التي كان يلازمها لأنه عاطل عن العمل. وعندما يتعرّف على (تغيدة) خالة سعاد تقع في غرامه، فتطلق زوجها الذي لا يحسن ممارسة الجنس معها، وتنهي علاقتها بحامد الذي كانت تمارس الجنس معه، والذي كان شريكاً لها في تهريب المخدرات. لكنها بعد تعرفها على مصطفى تغيّر حياتها، وتقرر متابعة الدراسة، فتطلب من مصطفى مساعِدتها في تحصيل العلم. كما يعود مصطفى إلى ممارسة نشاطه السياسي متعاوناً مع وليد ونوال

اللذين ينتميان إلى منظمة يسارية، واللذين عبرا بزواجهما عن تحررهما الفعلي من عقدة الفارق الطبقي. في نهاية الرواية يلقي البوليس القبض على مصطفى الذي يودع زوجته (تفيدة) ويتركها (منتفخة البطن) كامتداد له.

وقد قسم الروائي روايته إلى أربعة أقسام سمّاها باسم شخصياته: السفاح، مصطفى، تفيدة، حامد (زوج تفيدة الأول). ويبقى (السؤال) غامضاً: أهو السؤال عن السفاح الذي شغل الصحافة وأرهب الناس؟ أهو لعبة أسلوبية؟ أم سياسية؟.

لكن التنظير الذي بدأت به تحليلها للرواية ظل وعداً، فاكتفت بتلخيص أحداث الرواية وشخصياتها. وهذا ليس من التحليل البنيوي بشيء، إضافة إلى أنها أهملت أيضاً تحليل (المرجع) الذي أنبت الرواية، وهي مهمة النقد البنيوي التكويني.

وكذلك فعلت في تحليلها لرواية الطبيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) ١٩٦٩، غير أنها أطّرتها في عنوانين: الزمن الروائي، والشخصيات الروائية. ففي الزمن الروائي ميّزت بين زمنين: (زمن القصّ) وهو زمن الحاضر الروائي الذي ينهض فيه السرد، وهو زمن حضور مصطفى في القرية بعد عودته من أوربا، وزمن حضور الراوي بعد عودته أيضاً من أوربا، حيث تمّ اللقاء بينهما في قريتهما. و(زمن الوقائع) وهو زمن ما تحكي عنه الرواية، وهو ينفتح باتجاه الماضي، فيروي أحداثاً ذاتية للشخصية الروائية.

وأما (الشخصيات الروائية) فمتعددة: (الراوي) الذي يروي عن نفسه وعن مصطفى. و(مصطفى) الذي يروي عن نفسه، و(ودّ الريس) يروي قصته، و(بنت مجذوب) التي تروي عن نفسها، و(حسنة بنت محمود) التي تروي عن نفسها. وعلى الرغم من أن مسألة تعدد الرواة نقطة جديرة بالاهتمام، لكن الباحثة لم تتوقف عندها. فـ(الراوي) يحكي عن عودته إلى أهله وبلده بعد غيبة في لندن دامت سبع سنوات، حصل فيها على شهادة الدكتوراه. يلتقي (الراوي) بمصطفى سعيد الذي يعدّه أهل القرية غريباً عنهم، فيثير فضول الراوي. الراوي يستمع إلى مصطفى. ومصطفى يوصي بأوراقه السرية –بعد موته– للراوي، ويأتمنه على زوجته وأولاده. ثم تستمر الرواية بقصة مصطفى سعيد التي يرويها الراوي معتمداً قراءة أوراق مصطفى، بحيث يصبح هو صوت مصطفى، وبحيث يصبح ضمير المتكلم في السرد، غير عائد للراوي الذي يروي بل لمصطفى.

وقصة مصطفى سعيد هي قصة تاريخ ولادته في السودان، وتعلّمه فيها، وتفوّقه في الإنجليزية، ثم حصوله على بعثة إلى إنكلترة حيث يدرس ويصبح

محاضراً مشهوراً في جامعاتها، ومؤلفاً لكتب الاقتصاد السياسي، وعاشقاً لنسائها: يعذبهن أو يقتلهن، فيُحكم عليه بالسجن. وعند عودته إلى قريته في السودان يتزوج حسنة بنت محمود، ويلتقي (الراوي) الذي يقص حكايته. هذا الذي درس هو أيضاً في بريطانيا وحصل على شهادة عالية أيضاً ولكن في التنقيب "بحياة" شاعر إنكليزي مغمور.

(–مصطفى سعيد: نحن هنا لا حاجة لنا بالشعر.

قال الراوي في سره: انظر كيف يقول (نحن) ولا يشملني بها مع العلم بأن البلد بلدي، وهو، لا أنا، الغريب.

–مصطفى: لو أنك درست علم الزراعة أو الهندسة أو الطب لكان خيراً).

إن العلوم هي التي تحدث تغييراً مادياً في المجتمع، بخلاف الآداب، وهي التي تحتاجها القرية أو الوطن أكثر من حاجته إلى الشعر.

نمطان من التفكير يتحاوران ويتمايزان: مصطفى سعيد (العملي)، والراوي (النظري): معجم مصطفى شمولي وعمومي ومستقبلي، فهو يتحدث عن (الوطن) و(العلم) و(الناس).. ومعجم الراوي محلي ضيق وماضوي، فهو يقول: (أبي)، (جدّي)، (البلد)، (دارنا)..

ميلاد مصطفى هو رمز ولادة انكسار السودان حين اجتاح كتشنر قائد القوات البريطانية السودان مستعمراً. وحين جئ لكشتنر بمحمود ودّ أحمد وهو يرسف في الأغلال، بعد أن هزمه كشتنر في موقعه (أتبرا) قال له كشتنر: (لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب؟) الدخيل هو الذي قال لصاحب الأرض.

وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً. لقد انقلبت المعادلة. لكن مصطفى سعيد حاول إعادتها إلى وضعها السوي: (لقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم – ص٩٨). ولهذا يبدو فعل مصطفى متناقضاً: فهو في محاولته تملك الوطن يعاني مسألة إعادة المعادلة المقلوبة، ومسألة مفهوم (الراوي) المستند إلى نوع آخر من الثقافة. لقد كتب مصطفى عما أسماه (اقتصاد الاستعمار) معبراً بذلك عن موقعه الإيديولوجي، لكن (الراوي) لم يكن على مستوى هذه الثقافة. لقد كشف مصطفى ألاعيب الاستعمار في عقر داره. لكن الجيل التالي الذي يمثله الراوي (جيل الاستقلال) لم يكن على هذه الإشكالية، ولم يكن بهذه الصلابة، لأنه وجد كل شيء جاهزاً، فمرحلة مقارعة الاستعمار قد انتهت، وخفق العلم الوطني على تراب الوطن. فكان (الراوي) مسالماً في وطن متخلف

يحتاج إلى البناء، غير أن مصطفى سعيد كان يخفي حقيقته عن أهل قريته، فهو معهم ليس الأستاذ الجامعي المتخصص باقتصاد الاستعمار، وليس صاحب المؤلفات المشهورة. لقد أصبح واحداً منهم، يشرف على تنظيم العمل النقابي، ويسهم في تدعيم مشاريع التنمية التي تحتاجها القرية ويختار زوجته منها.

فأين البنيوية الشكلية أو التكوينية في هذا العرض الملخّص للرواية؟ لقد حاولت الباحثة أن تستر هذا النقص فوضعت مخططاً لهيكل الرواية يتمثل في: الشرق/ المرسِل، والغرب/ المرسَل إليه، ومصطفى/ الفاعل، والهجرة/ المساعد، والثقافة/ الموضوع، والبقاء/ المعيق، فهل هذا وحده يكفي دليلاً على تطبيق المنهج البنيوي؟

لقد كان ينبغي أن تملأ الباحثة هذا المخطط بأمثلة من الرواية، وأن يكون تحليلها كله ضمن هذا الإطار الذي لم يحتل سوى سطرين من تحليلها. ومن هنا يمكن القول بأن هناك انفصالاً بين تنظيرها المنهجي، وتطبيقها التحليلي، بل إن تنظيرها نفسه يعاني من القصور أيضاً، فقد كانت تقفز بين المنهجين: الاجتماعي والبنيوي، وتحاول –أحياناً– الجمع بينهما على الطريقة الغولدمانية، ولعلها في كتبها التالية أكثر التزاماً بالمنهجية، بعد أن توضحت معالم البنيوية أكثر.

*

أما كتابها (الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي) ١٩٨٦، فقد جعلته قسمين أيضاً: الأول (تنظيري) تحدثت فيه عن القراءة، والنقد، والموقع، والكتابة والتحولات الاجتماعية، والثاني (تطبيقي) درست فيه (بنية الشكل والموقع في أوديب ملكاً)، و(اللاموقع أو قتل مفهوم البطل عند إلياس خوري)، و(بنية الموقعين في موسم الهجرة إلى الشمال)، و(تعدد المواقع في ميرامار)، و(الموقع المنفتح على المواقع الأخرى في التيه)، وهي تعني بـ(الموقع) العلاقات الاجتماعية، فهي تقول: (لا نقد بلا قراءة، ولا قراءة بلا قارئ، ولا قارئ بلا موقع، ولا موقع إلا في الاجتماعي، أو في العلاقات ذات الهوية الاجتماعية –ص١٦). ومن هذا (الموقع) الاجتماعي تكون القراءة علاقة نقدية بين كلام النص الناطق وكلام القراءة/ النقد الصامت. إذ لا تكون القراءة نقدية بالتماهي مع النص المقروء، بالغياب فيه، بل باستنطاقه. ذلك أن قيمة النص الأدبي –كما ترى الباحثة– إنما تقوم في علاقته بمراجعه التي يحيل إليها. وبهذا يبدو النص متغير الدلالات أو مولّدها وفق علاقته بالقراءة. وتكون القراءة منتجة إذا كان بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسره ويناقشه ويحاوره، ليخرج من مجرد متلقٍ سلبي

تنطبع على سطح ذاكرته حمولات النص وتتركه أسيراً لها، إلى حضور فاعل في النتاج الثقافي في المجتمع.

وتنبّه الباحثة إلى التمييز بين (الموقع) و(زاوية الرؤية) فترى أن الموقع هو الأكثر إحالة على الهوية الإيديولوجية.

كما تربط بين (الموقع) والمستوى الإيديولوجي، فترى أن اختلاف أشكال الوعي يدل على اختلاف المواقع الذي يجد سبيله إلى تنويع لغات القول.

في القسم الثاني (التطبيق النقدي) تناولت في (بنية الشكل والموقع في مسرحية أوديب ملكاً) النص المكتوب على مستوين: مستوى الحكاية، ومستوى القول. أما (مستوى الحكاية) فهو ليس موجز المسرحية، وإنما نصل إليه بعد تفكيك القول وتجريده من لعبته. والمفاصل الأساسية في الحكاية هي: لايوس وزوجته يوكاستا ملكا مدينة طيبة. يلدان ولداً ذكراً هو أوديب. ينبئ الإله أبو للون أن أوديب سيقتل أباه ويتزوج أمه. فيأمر الوالدان خادماً لهما بأن يقتل الطفل في الجبال. لكن الخادم يشفق على الطفل فيودعه راعياً ليربيه كابن له. لكن ملك كورنثيا وزوجته اللذين لا أولاد لهما يأخذان الطفل من الراعي ويتبنيانه. وحين يصبح أوديب شاباً، يعيّره أحدهم بأنه ليس ابن أمه وأبيه. فينطلق أوديب إلى المعبد، ويسأل أبو للون عن الحقيقة، فيؤكد له أبو للون النبوءة. فيترك أوديب المدينة كي لا تتحقق النبوءة. وفي طريقه يقتل شيخاً في عربة لم يوسع لها الطريق، ولم يكن يدري أنه قتل أباه، ثم يصل إلى طيبة، فيحلّ اللغز، ويحق له الزواج بالملكة التي لم تكن سوى أمه. ونتيجة لذلك يحل الطاعون بطيبة، فيعلن كريون أن سبب الطاعون هو قاتل لايوس، وأن أبو للون يأمر بتطهير طيبة. وفي النهاية يعرف أوديب الحقيقة؛ وهي أنه قتل أباه وتزوج أمه، فيفقأ عينيه تكفيراً عن إثمه الذي ارتكبه دون علمه.

إن (المنهج الشكلي) يرى أن حلقات القص تتماسك، وأن منطق بنيتها هو في تماسكها وتوالي أحداثها، كما يلي:

١-فقأ أوديب عينيه.. لأنه أراد أن يتطهر من أثمه.

٢-أراد أن يتطهر.. لأنه آثم.

٣-هو آثم.. لأنه تزوج أمه.

٤-تزوج أمه.. لأنه قتل أباه.

٥-قتل أباه.. لأنه خرج من كورنثيا.

٦-خرج من كورنثيا.. لأنه تمرد على النبوءة.

٧-تمرد على النبوءة.. لأنه لم يكن يعرف أن ملك كورنثيا ليس اباه.

٨-لم يكن يعرف أن ملك كورنثيا ليس أباه.. لأن أباه أبعده عن طيبة بعد ولادته.

٩-أبعده أبوه عن طيبة.. لأنه رغب في ألا تتحقق النبوءة.

لكن الباحثة ترفض هذا الترابط المنطقي الذي يتحكم بالبنية، وتراه (يُسقط الموقع الذي منه ينهض القول، أو يُسقط الاجتماعي الذي هو نطق الفني ولعبته الإيهامية – ص٥٧). وبهذا فهي تتخلى عن (البنيوي) من أجل (الاجتماعي)، إذ ليس (الموقع) لديها سوى (الاجتماعي) المعبّر عنه بالفني، وإذا كانت قد تبنّت (الاجتماعي) منهجاً نقدياً، فإنها لم تنطلق إلى عرض الظروف التاريخية والاجتماعية للأسطورة، ومناقشتها، وهي الخطوة الثانية في (المنهج البنيوي التكويني) الذي تتبنّاه، واكتفت بالقول إن (الموقع) هنا هو سلطة القدر.

وقد استخرجت من القص العربي المعاصر ثلاثة أنماط هي:

١-**نمط يتميز بهيمنة (موقع)** الراوي البطل الذي يحكم منطق بنيته القص. ومعظم قصصنا الحديث من هذا النمط (جبران، الريحاني، هيكل، نجيب محفوظ في ثلاثيته وفي أولاد حارتنا وغيرهما، عبد الرحمن منيف في مدن الملح..).

٢- **ونمط يتميز بالخروج على مفهوم البطل/ الراوي** الذي يروي من موقع واحد مهيمن إلى قص يصدر عن راويين بطلين لهما موقفان متصارعان. وبالصراع بينهما ينمو فعل القص.

٣-**ونمط ثالث ينزع إلى كسر حصانة البطل/ الراوي**، وتقويض هالة تفوقه المطلق. وبالتالي يقف هذا النمط ضد ما قد يخفيه نطق البطل من أهداف تعليمية ونمطية، وضد ما يحمله فعل القص المحكوم بموقع البطل، من نوازع إيديولوجية قد تتسم بالضيق والمحدودية. وكمثال على ذلك تورد الباحثة قصة (رائحة الصابون) من مجموعة (المبتدأ والخبر) ١٩٨٥ لإلياس خوري حيث يُقدّم الكاتبُ الراوي على أنه (هو)، وهو (أنا) فيبدو ملتبساً: يروي، ويُروى عنه. وبهذا الالتباس يوهمنا بأنه لا موقع له في الهيمنة.

في فصل (الموقع المنفتح على المواقع الأخرى في (تيه) ١٩٨٤ عبد

الرحمن منيف) لخصت الباحثةُ الرواية في أكثر من خمسين صفحة، ودمجت التلخيص بالمناقشة لهذه الرواية التي هي الجزء الأول من خماسية منيف (مدن الملح)، دون أن تحللها بنيوياً شكلياً، ولا بنيوياً تكوينياً. وقد بدأ الكاتب/ الراوي بوصف (وادي العيون) وحياة أهله وأصلهم وعاداتهم وقسوة الطبيعة ومرارة العيش في صحرائهم. ومع ذلك فهم راضون قانعون، حتى جاء الأجانب يبحثون عن الماء. وما كان هؤلاء الأجانب سوى (الأمريكان) (الكفار) (الشياطين) الذين جاءوا من أجل الذهب الأسود وليس من أجل الماء. فبدأت آلاتهم المجنونة تقتلع الأشجار وتقلب وجه الأرض. أما أهل الوادي فقد قابلوهم بالصمت، فبعضهم رحل، وبعضهم مات، وبعضهم ينتظر.

وقد عجز أهل الوادي عن طردهم، فرحلوا تاركين واديهم للمشروع أو للتغيير الذي يجهلون نتائجه. لقد رحلوا إلى منازلهم الجديدة في (الحدرة) لكنهم شعروا بعداء نحو هذا المكان الجديد لما فيه من قسوة.

لقد أُبيدت وادي العيون. فقدت أشجارها، وبساطة العيش، وطيبة الناس، وخضع الوادي لسلطة المشروع النفطي، فنهضت (حرّان) الواقعة على شاطئ البحر، كمدينة، وكميناء وبنيت فيها معسكرات العمال، وأقيمت الأفران والمقاهي ودكاكين بيع الحاجيات المستوردة، ونُظّمت وسائل النقل. فبعد سيارتي آكوب وراجي المضحكتين جاءت باصات محيي الدين النقيب، ومحمد السيف الفخمة، لتنقل الناس بسرعة لا تُصدّق. فمات آكوب الأرمني قهراً، وعانى راجي الحرمان. ومات مفضي الجدعان الطبيب العربي الذي كان يداوي الناس. قتلوه لأنه نافس الدكتور صبحي المحملجي. وقبل أن يقتلوه سجنوه بتهمة شتم أصحاب المصالح المستحدثة وجاءوا بشهود زور كثر. ولم يصدّق الناس أنه مات. قالوا إنه غاب لأنه رمز لضمير الناس ووعيهم.

وصمت الجميع لعجزهم أمام القوة الخفية التي طغت بفسادها على كل شيء: النقيب، ورضائي، والسيف، والمحملجي، والدباسي، وغيرهم ممن توزع مرافق استثمار البلد الجديد.

وكذلك توزع الأنذال سلطة الأمير: (جوهر) مسؤول الحراسة ومشرف الأمن، و(نعيم) مفتاح العلاقة مع الأمريكان، و(نمر) رئيس مفرزة الحرس. لقد تواطأ هؤلاء مع المستثمرين ضد مصالح العمال والفقراء من أبناء بلدهم أو أبناء البلدان المجاورة.

والأمير عاجز، مخيّب لآمال الناس لا مرجع لهم سواه باعتباره أعلى سلطة.

ولكنه سلطة دون فعل. وكان أكثر الناس حيرة وضياعاً: فهو أول مَنْ رأى بالمنظار، وسمع الراديو، وتكلم بالهاتف، وركب السيارة. ومع ذلك فهو يردد (العفاريت والمعاصي والمصائب) التي حملها الأمريكان الذين جاءوا بمعداتهم الحديدية الضخمة، والرجال الذين يعملون داخلها وكأنهم (العفاريت).

لقد تزعزع الإيمان، وتدهورت الأخلاق، وتراجع الأمير، وتقدّم الأمريكان فصارت لهم (حرّانهم) العامرة، وبيوتهم المكيّفة، ومسابحهم الجميلة، وسهراتهم الضاحكة، وموسيقاهم العالية، ونساؤهم المتحررات. لقد أقاموا عالم (حضارتهم) وسوّروه. ومن هذا العالم حاولوا مدّ الجسور مع العرب لاستغلالهم (أولاد الحرام الأمريكان ما وراهم إلا التعب ووجع الرأس. هم باللحم وجماعتنا على العظام ما تحصل – ص٢٠٨).

ولذلك تراجع الأمريكان داخل أسوار (حرّانهم) وتركوا أتباعهم العرب وسطاء بينهم وبين العمال والفقراء. أما العرب الوسطاء فقد كانوا أشد قسوة على العرب الفقراء. يقول أحدهم (هؤلاء البدو لا تنفع معهم إلى العصا – ص٢١٩)، و(حسبنا أنكم صرتم بشراً – ص٢١٩). ويقول الأمريكي سنكلر: (إنهم مثل الحيوانات يدفع بعضهم بعضاً ويتحركون بهذه الطريقة البدائية تعبيراً عن الفرح – ص٢٥٣).

لكن العمال راحوا يخترقون الحصار بقوة واقعهم الاجتماعي الذي يعيشون، وبقوة وعيهم لواقعهم، فتظاهروا، وأضربوا، وتجمّعوا، وساروا مطالبين برفع الظلم عنهم. وكانت جموع الناس تنضم إليهم في مسيرتهم. لكن النتيجة كانت طرد ثلاثة وعشرين عاملاً، وأصدار أحكام القتل والظلم من قبل الأمير الذي كان يجهل حقيقة الأمر. وقال جوهر (ذَنَب الأمريكان) عن العمال المضربين: (إذا ما كسرنا رؤوسهم، إذا ما ضعضعنا عظامهم يركبونا – ص٥٦٤)، فاطمأن فيليب إلى اليد القوية التي توفر على الشركة المواجهة المباشرة مع العمال، وحرّفت الشركة الأمر بوجود تيارات سياسية وتنظيمات تحريضية.

(قال فيليب: –الشركة لن تلبي مطالب العمال ولن تعيد تحت الضغط والتهديد الذين تركوا الخدمة – ص٥٦٤).

(وقال جوهر: –أطلقوا النار. ومنعاً لكل تردد أشهر مسدسه وبدأ بإطلاق النار – ص٥٦٩).

وأوجدت الشركة حلاً يجنبها فتح باب الحلول مرة أخرى، فقالت إن العمال عادوا إلى الشركة بناء على أمر الأمير، فضاعت المسؤولية.

وهكذا تثبت الباحثة أمرين:

١ –**الانفصال بين تنظيرها وتطبيقها النقدي**، بحيث يبدو التمايز واضحاً بينهما. فعلى حين يورد التنظير نتفاً من المنهجين البنيويين: الشكلي، والتكويني، واستفادة من لوتمان، وغولدمان، فإن التطبيق يبدو بعيداً عن هذا التنظير، إلا فيما ندر.

٢ –**تطورها في فهم البنيوية**، واستيعابها لمقولاتها ومفاهيمها، فعلى حين كانت في كتابها (في معرفة النص) في ألف باء المنهج، فإنها تعمقت المنهج أكثر في كتابها (الراوي: الموقع والشكل). ولعلها كانت بنيوية أكثر في كتابها التالي (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي) ١٩٩٠.

*

في (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي) قدّمت لكتابها هذا بأن الغاية منه تعليمية، فقد وضعت فيه تقنيات السرد الروائي موضع الوضوح المعرفي، ذلك أن مسألة صياغة منهج يهتم بـ(الشكل) وتنتظم فيه مجموعة المفاهيم التي تخص بنية العمل السردي، ولا يتدخل بمعاني النص ولا الموقع الفكري الذي يتحكم القول فيه، هي مسألة تتعلق بتملك المعارف والإفادة منها، أو قد تكون مسألة غايتها إتاحة إمكانية الإفادة من هذه المعارف. وعلى هذا فقد جعلت الباحثة كتابها ستة فصول عالجت في الفصل الأول (دراسة موضوعها الشكل) بنية العمل الأدبي لمعرفة الوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية، من خلال التحليل الذي يتناول هيكل البنية (لكشف أسرار اللعبة الفنية). ومثل هذا التحليل عندما يستعيد (المضمون) من اعتباره، فإنه يُسقط مقومات التعاطف والتحيّز مع النص أو ضده. والقراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص، تساعد القارئ على تجاوز موقفه السلبي من لعبة الكتابة الفنية، فلا يبقى أسير خفائها أو سرّيتها.

وتستمر الباحثة في الدفاع عن (الشكل)، فتؤكد أن (مسألة الشكل ليست مسألة شكلية) أي أنها ليست دون أهمية. فالمناهج المعاصرة كلها لا تهتم بغير الشكل.

وفي فصل (العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية) تحاول الباحثة التمييز بين العمل السردي من حيث هو حكاية ومن حيث هو قول: فالأول يثير حدثاً وقع ويفترض وجود أشخاص فعلوا، والحكاية هي الفعل. والثاني يندغم في

الأول (فلا وجود للحكاية إلا في القول).

ودراسة العمل السردي من حيث هو حكاية تعني عندها:

١-دراسة ترابط الأفعال من منطق خاص بها.

٢-دراسة الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات. وبمنطق الترابط بين الأفعال.

٣-دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها.

ثم تتوسّع في شرح كل خطوة منهجية من هذه الخطوات الثلاث، وتطّبقها على حكاية خرافية، حيث تبدأ الحكايات عادة بالإخبار عن خروج شخصية (البطل) نحو غاية. (وهذه هي الحلقة الأولى من حلقات السياق السردي). فيتعرض لعوائق (تشكيل الحلقة الثانية من السياق السردي أو الأزمنة). ينتصر عليها البطل ويصل إلى غايته (الحلقة الثالثة من السرد أو الحل).

وتستوحي الباحثة لوحة تودوروف للحوافز لكنها تختزلها في ثلاثة حوافز إيجابية (هي: الرغبة، والتواصل، والمشاركة)، وثلاثة سلبية (هي: الكراهية، والجهر، والإعاقة). وهكذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلاً وموضوعاً في آن، ويصبح الفعل عملاً يلتقي فيه نشاط الحافز وسكونه.

كما تستوحي لوحة (العوامل) عند غريماس فتطبق مقولاتها على قصة قصيرة لجبران خليل جبران. ومن المعروف أن (عوامل) غريماس هي:

١-المرسِل.

٢-المرسَل إليه.

٣-الموضوع.

٤-الفاعل.

٥-المساعد.

٦-المعيق.

-١-

وفي فصل (العمل السردي الروائي من حيث هو قول) تفسّر الباحثة القول بأنه الصياغة، وتعتمد مقولات جيرار جينيت في كتابه (أشكال ٣) وهي:

١-زمن القصّ.

٢-هيئة القصّ.

٣-نمط القصّ.

فـ (زمن القصّ) زمنان: زمن القصّ، وزمن الشيء الذي يقصّ. وهنا تستفيد من تودوروف في شرحه لمفهوم زمن القص (تواصلات ع٨/١٩٦٦) حيث جرى درس زمن القص عبر علاقات زمن الوقائع، وزمن القول. وتخصّ هذه العلاقات ثلاثة أمور، هي: الترتيب، والمدة، والتواتر.

(فالترتيب) هو السرد المتواصل الخيطي. ولكن الكاتب قد يروي حادثة حديثة، ثم يقطع سرده ليروي حادثة قديمة وقعت في زمن ماض. وقد يداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصّه، وليحقق غايات فنية منها: التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقي. وبفضل هذا اللعب الفني يوهم القص بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى خطيّة تتقدم إلى الأمام. وهكذا يميّز هذا اللعب الفني بين ترتيبين للأحداث: الأول ينهض على مستوى الوقائع، والثاني يرتئيه الراوي أو الكاتب.

ثم تطبق الباحثة هذه المقولة على قصة (أوديب) لسوفوكليس، فترتب الأحداث على مستوى الوقائع: (الولادة، الطفل، الخادم، الحفلة، النبوءة، لقاء العربة، الزواج، الطاعون، الحقيقة)، وعلى مستوى القول (الطاعون، الحفلة، النبوءة، لقاء العربة، الخادم، الطفل، الولادة، الزواج، الحقيقة).

ومن الواضح أن هذا الترتيب القولي يكسر التوالي الزمني السابق، لاعتبارات فنية.

وأما (المدة) فهي سرعة القص بين مدة الوقائع، وطول النص القائم على مستوى القول، فقد يقص الراوي في مائتي صفحة ما جرى في سنة أو شهر أو يوم. وقد يقول بضع كلمات في عدة سنوات. وهنا أيضاً تعتمد الباحثة مقولة تودوروف (تواصلات ٨) في تحديده لأربع نزعات:

١ -**القفز**: حيث يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات مرّت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجز أو أنه يقارب الصفر. ومثاله: (مرّت خمسة أعوام..).

٢ -**الاستراحة**: وهي نقيض القفز. وتتجلى عندما يكون القص وصفاً، عند ذلك يصبح الزمن على مستوى القول أطول من الزمن على مستوى الوقائع.

٣ –**المشـهد:** وهو يخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين. وفي هذه الحال تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول.

٤ –**الإيجاز:** وهو حركة متغيرة السرعة، تجعل من زمن القص زمناً أقصر من زمن الوقائع.

وأما (التواتر) فتستمد الباحثة فيه أيضاً من جيرار جينيت (أشكال ٣)، وتحدده بما يتكرر وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة، وعلى مستوى القول من جهة ثانية. واستناداً إلى رصد هذه العلاقة يمكن تحديد أربع حالات هي:

١ –الروي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع. مثال: أمس نمت باكراً.

٢ –الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه عدة مرات. مثال: الاثنين نمت باكراً. الثلاثاء نمت باكراً.. إلخ.

٣ –الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه مرة واحدة. مثال: أمس نمت باكراً، أمس أويت إلى فراشي باكراً، أمس استسلمت للنوم باكراً.

٤ –الراوي يقص مرة واحدة ما جرى وقوعه عدة مرات. مثال: كنت كل مساء أنام باكراً. كنت طوال الأسبوع أنام باكراً.

–٢–

وأما (**هيئة القصّ**) فتبين الراوي، وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم. وهو بحث يتجاوز موقفاً كان يرى أن القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه، وبذلك كانت تتحوّل دراسة القصة إلى دراسة كاتبها، فيُهمل البحث في الشخصيات، من حيث استقلالها وتمايزها.. ولكن مع تطور الكتابة الروائية والنظرة النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب خارج نصّه، وبالتالي عدم المماثلة بين الكاتب وشخصياته الروائية. فالقص ليس بالضرورة قصاً عن الذات، أو تعبيراً عن الكاتب. وعلى هذا فإن الكاتب لا يمثّل أيّاً من أشخاص قصه أو على الأقل لا يمثل تماماً أيّاً من أشخاص روايته.

ومع جويس وسارتر أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية. وهكذا برز مفهوم (الراوي/الشاهد) الذي يعتبر آلان روب غرييه من أبرز الروائيين

الممارسين لـه. واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب. فـ(الراوي) وسيلة أو أداة تقنيـة يسـتخدمها الكاتـب ليكشـف بهـا عـالم قصّـه، أو ليبـثّ القصـة التـي يروي. و(الكاتب) يختبئ خلف الراوي، ويحيّد نفسه، فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، وعلـى هذا تسقط مسؤولية الأديب، وتنتقل الكتابة إلى موقـع اللامسؤولية، فتتحدّد في كونها (شهادة) على زمنها وواقعها الثقافي فحسب.

لكن الكتّاب تقننوا في استخدام مفهوم (الراوي). وارتبط هذا التقنن بعلاقتهم بما يروون. فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم سياق السرد. ولجأوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) مكانه، في مفصل من مفاصل الرواية للراوي (الشاهد) الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط.

كما تستعين الباحثة بجينيت (أشكال ٣) الذي حدّد أنواع الرواة في اثنين:

١-راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: البطل يروي قصته بضمير (الأنا) فهو راوٍ حاضر. وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كليّ المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

٢-راوٍ يراقب الأحداث من خارج. وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

وفي تمييز أنواع الرواية تستعين الباحثة بتودوروف الذي ميّز أربعة أنواع من الرواة، هي:

١-الراوي بضمير المتكلم، وهو عادة بطل يروي قصته، لكنه ليس تماماً البطل، ذلك أن الراوي هو مَنْ يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي. وقد وقعت أفعاله في زمن مضى. أي لئن كان الروي هو البطل فإن ثمة مسافة زمنية بين مكانه وما أصبحه، أي بين البطل الشخصية في الزمن الماضي والراوي في الزمن الحاضر. وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) وليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور. ومثاله من رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث يقول: (عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة. سبعة أعوام على وجه التحديد. كنت أتعلم في أوربا. تعلّمت الكثير وغاب عني الكثير). في هذه البداية يقيم الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) المسافة الزمنية التي تخوّله الرواية عن نفسه. هذه

المسافة هي مسافة التحوّل والانتقال لشخصه، وهي مسافة محددة بمدة من الزمن، وبأحداث جرت، ولولا ذلك لما كان من سبب يدفع الراوي لأن يروي عن نفسه. وهكذا تحكي الشخصية عن نفسها، وتصير راوية، وهي ترى معاناة التحوّل.

٢-الكاتب الذي يعرف كل شيء، فيُظهر الراوي هنا بأنه هو الروائي، فيروي بضمير الغائب (هو). وهذا يعني أنه راوٍ غير حاضر. لكن الروائي يتدخل في سرده، عن طريق الشخصيات الأخرى لئلا ينكشف تدخله المباشر. وهذه المسافة بين الكاتب وشخصياته تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها لا بصوت الكاتب. وبغياب الراوي، الظل الفني للكاتب، وبتقدم الكاتب بضمير (الهو) أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها حتى في واقعيته.

٣-الراوي الشاهد، وهو راوٍ حاضر، لكنه لا يتدخل. إنه يروي من خارج، على مسافة بينه وبين مَنْ يروي عنه. إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح به السمع. إنه تقنية آلية يقوم بعملية (المونتاج) أو تركيب الصور. ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي، لأنه غائب في بنية الشكل، كالمخرج الذي لا نراه إلا في أثره، وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي، وإلا سقط في شكلية سطحية. ومثاله: (على الرصيف المقابل يمشين كما لو كن آخر القافلة..).

٤-الكاتب الذي يروي من خارج، فهو غير حاضر، ولا كلّي المعرفة. ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوّله رواية ما يروي، دون تدخل منه. والروائي هنا يروي على مسافة بما يروي، فيبقى خارج ما يروي، إذ أن ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، فهو ليس شاهداً على ما يروي، وإنما هو يروي ما يرويه الآخرون وما سمعه منهم. وهو يتحاشى تحليل ظاهرات التعبير النفسية التي تبديها بعض الشخصيات، أو التي ترتسم على الوجه، أو تظهر في السلوك، فلا يدّعي النفاذ إلى دواخل النفوس ومثاله (قال الكثيرون إنها كانت تهزج وتمرح، وكانت الدموع تتساقط في عينيها).

وأما **(نمط القصّ)** فهو الكيفية التي بها يسرد عالم قصّه ليصير مرئياً. وعلى

هذا فإن الكلام على نمط القصّ يتحدد على مستوى الصياغة، فقد يتوسل أسلوباً مباشراً فيترك للشخصية أن تنطلق، ويبدو هو محايداً. وقد تتعدد الأصوات أو تتداخل. فيأتي الكلام بأسلوب فيه من التصرف ما يحملنا على وصفه بالحر. وهذه الأنماط مستمدة من باختين الذي شرحها بالتفصيل في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة). بالإضافة إلى أنها استمدت، في مجموع كتابها، من تحليل بروب للحكاية، وتحليل جينيت وتودوروف، مما جعل كتابها (معرضاً) انتقائياً لعدد من نظريات السرد الغربية المعاصرة. وبهذا فقد أرادت الباحثة أن تكون (بنيوية)، فكانت (بنيوية شكلية) متخلية بذلك عن (بنيويتها التكوينية). وهكذا راوحت، في كتبها النقدية الثلاثة، بين المنهج الاجتماعي والبنيوية التكوينية، فالبنيوية الشكلية، مؤكدة عدم استقرارها على منهج واحد، تجده جديراً بتحليل النص الأدبي.

*

٣- حميد لحمداني والرواية المغربية

حميد لحمداني: ناقد حداثي من المغرب بدأ النقد في مطلع الثمانينات. عُني بالسرديات، فوضع فيها:

١-من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية .١٩٨٤

٢-الرواية المغربية ورؤية الواقع: دراسة بنيوية تكوينية .١٩٨٥

٣-في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية .١٩٨٦

٤-أسلوبية الرواية: مدخل نظري .١٩٨٩

٥-سحر الموضوع: دراسة نقدية .١٩٩٠

٦-النقد الروائي والإيديولوجيا .١٩٩٠

٧-بنية النص السردي ١٩٩١.

وقد تبنى (المنهج البنيوي التكويني) منذ كتابته الأولى (من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية: رواية المعلم علي نموذجاً) ١٩٨٤ ثم اعتمده أيضاً في كتابه الثاني (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) ١٩٨٥ حيث أعلن عنوانه الفرعي (دراسة بنيوية تكوينية) وهو في الأصل رسالة جامعية حدد زمانها منذ بداية استقلال المغرب عام ١٩٥٦ وحتى ١٩٧٨، وحدّد موضوعها: ثماني عشرة رواية لعشرة روائيين. مهّد فيه لمنهجه باتباعه المنهج السوسيولوجي منذ (بليخانوف) وحتى (غولدمان) مروراً بلوكاش الذي اكتسب المنهج النقدي الجدلي

على يديه صورة أكثر عمقاً وانسجاماً، وأقام دعائم سوسيولوجيا الرواية استناداً إلى النظرية الجدلية التي تفسر الفن بأنه تعبير غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في المجتمع. وجمع بين الإيديولوجي والفني من أجل الوصول إلى تقييم صحيح للإبداع الأدبي.

ثم جاء غولدمان L.Goldmann فصاغ المنهج (البنيوي التكويني) اعتماداً على ما كتبه لوكاش في (نظرية الرواية)، وعلى ما كتبه رونيه جينيت في كتابه (كذب رومانسي وحقيقة روائية). وتتجلى صياغة غولدمان لأسس المنهج البنيوي التكويني في:

١-إن النتاج الأدبي ليس انعكاساً بسيطاً للوعي الجماعي الواقعي، ولكنه تعبير عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها. وهذا لا يعني ربط العلاقة بين الإنتاج الأدبي والوعي الجماعي (الكائن) ولكن ربطه بالوعي الجماعي (الممكن).

٢-إن العلاقة الموجودة بين الوعي الجماعي والأعمال الإبداعية الفردية لا تكمن في شكل تطابق تام في المحتوى، ولكنها تتجلّى في نوع من التطابق على مستوى البنيات. وهذا ما يُعطي للعمل الفني نوعاً من الاستقلالية النسبية. فمضمونه السطحي ليس مطابقاً بالضرورة لمضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها. ولكنه يتخذ صياغة تبدو متميزة عما يجري في الواقع. ذلك أن المبدع يصوغ عالماً من العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخيالي. وتحليل هذا العالم يكشف أن له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع. وهذا ما يفسر أهمية التحليل البنيوي للأعمال الأدبية، إذ بدون هذا التحليل لا يمكن التوصل إلى المضمون العميق، لأن هذا المضمون هو وحده الذي يمكن مقارنته بالفكر الجماعي الموازي له.

٣-إن المناخ الإبداعي الذي يقابل بنية فكرية لجماعة ما يمكن أن يكون من إبداع فرد ليست له إلا علاقة طفيفة مع هذه الجماعة. ومع ذلك فالخاصية الاجتماعية لهذا لمؤلف تكمن في أن الفرد ليس بمقدوره أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يُدعى بـ(رؤية العالم). فمثل هذه البنية لا يمكنها أن تكون إلا من إبداع الجماعة.

٤-إن الوعي الجماعي ليس حقيقة أولية، ولا هو حقيقة مستقلة. إنه وعي يتكوّن ضمنياً من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة

الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

والواقع إن المنهج البنيوي في مطلع الثمانينات كان ما يزال في تجاربه الأولى عندنا. وهو يعتبر النص الروائي بنية فنية ذات استقلال وتميز عن باقي البنيات الأخرى للأشكال الأدبية، باعتبار هذه البنية دالة بذاتها على ذاتها، فالتحليل البنيوي الشكلي يكتفي بما يكشف من أنساق ومستويات وعلاقات داخلية تفسّر الانسجام والتكامل والتناظر. ولكنه يضعنا أمام الباب المسدود، حين يعزل النص عن واقعه وعن مبدعه. لذلك كان لا بد من ازدواج التحليل البنيوي بالتحليل الأعمق للبنية الفكرية والاجتماعية. وقد جاء المنهج التكويني (أو التحليل السوسيوبنيوي) ليحقق التوازن بين المنهج اللغوي والمنهج الاجتماعي..

غير أنه إذا كان بمقدور الروائي أن يبدع صياغته، فإنه ليس بمقدوره إبداع رؤية العالم، أو إبداع نسق من العلاقات من غير أن يكون مرجعه في ذلك هو مجتمعه أو طبقته الاجتماعية. وهكذا يتكامل الفن والوعي، في العمل الروائي، بين الذات والموضوع الخارجي، بين البنية (الشكلية) الظاهرة، والبنية (الموضوعية) العميقة، بين اللحظة الإبداعية واللحظة التاريخية والاجتماعية.

إن دراسة الباحث للرواية المغربية ولما عكسته من مواقف متباينة بالنسبة للواقع الاجتماعي جعلته يتبنى بعض المنطلقات التي كانت عبارة عن فرضيات، حيث صنّفت الأعمال الروائية المغربية في صنفين:

١-روايات تعكس موقفاً متصالحاً مع الواقع.

٢-روايات تعكس موقفاً انتقادياً للواقع.

ومن البّين أن روايات الصنف الأول تتعامل مع الواقع بمنظار لا يأخذ بعين الاعتبار حتمية التطور التاريخي، ولذلك فهي تنظر إلى المجتمع كواقع سكوني، أو أنها ترصد مرحلة من مراحل التطور السابقة للمجتمع، وهذا ما نجده في روايات عبد الكريم غلاب الذي لم تتجاوز رؤيته مرحلة الحصول على الاستقلال، ولا يمكن لفكره أن يعكس تطابقاً كاملاً من (الوعي القائم) للفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو يعبّر عنها. بيد أن روايات غلاب إذا كانت قد عبّرت فقط عن (الوعي الممكن) عند بعض فصائل البورجوازية الوطنية فذلك يعني أنها لم تأخذ بعين الاعتبار أصناف الوعي الممكن للفئات الاجتماعية الأخرى، وخاصة تلك التي كانت تنتقد الواقع وتطمح إلى ما هو أفضل. ولهذا ظلت روايات غلاب تدور في نطاق التصالح مع الواقع الكائن، لأنها لسان حال البورجوازية السائدة التي استلمت مواقع الاستعمار.

كذلك كانت روايات مبارك ربيع تراوح عند موقف المصالحة، فهي عندما تتناول بعض الأحداث التاريخية المرتبطة بفترة الاستعمار، تتعامل معها كذكرى حافلة بالنضال. ثم تقف عند النقطة السعيدة لتعبر عن البورجوازية الصغيرة وفكرها الطامح إلى الحلول محل البورجوازية الكبيرة. ولهذا نجد روايات مبارك ربيع تتذبذب في مضامينها الفكرية، فتارة متصالحة مع الواقع لأنها تعبر عن فكر البورجوازية السائدة (رفقة السلاح والقمر، الريح الشتوية)، وتارة تنتقد الواقع لأنها تعبر عن فكر البورجوازية الصغيرة (الطيّبون).

وأما النوع الثاني من الروايات فهي تعكس موقفاً انتقادياً من الواقع كمظهر سطحي، ولكنها في العمق تحيل إلى موقف المصالحة مع الواقع، فبعد أن تُجلّي في كشف عيوب الواقع وتظهر عوراته وتناقضاته، تميل في النهاية إلى تبرير تلك العيوب واعتبارها قدراً لا سبيل إلى تغييره! كما نجد في (جيل الظمأ) و(إكسير الحياة) لمحمد عزيز الحبابي، و(المغتربون) لمحمد الأحايني.

أما روايات نقد الواقع فإنها تعبر عن وعي ضمني بضرورة تغيير القيم السائدة في المجتمع. وهذا ما يجعلها تشكل موقفاً إيجابياً إذا ما قيست بالروايات التي تتصالح مع القيم السائدة.

وكما أن الرواية الواقعية النقدية الأوربية التي يمثّلها بلزاك لم تستطع أن تقدم صورة لإمكانية التحول الاجتماعي في الواقع الأوربي، واكتفت بانتقاد الواقع وإبراز عيوبه العميقة المتصلة بطبيعة الصراع بين الطبقات الاجتماعية، دون أن تتمكن من إدراك صورة مستقبل العلاقات الإنسانية في ظل المجتمع الأوربي، حتى جاءت الواقعية الاشتراكية فأنجزت ما عجزت عنه الواقعية النقدية، كذلك يمكن تطبيق هذه المقولة على الرواية العربية، ومنها المغربية. غير أن هذه المقولة سقطت حين تبيّن أن بلزاك كان على حق حين اكتفى برصد الصراع الاجتماعي، وبإظهار العيوب التي تأصلت في الواقع الأوربي، لأنه لم يجد في الواقع الذي رصده أي مبرر للتفاؤل "الزائف" بإمكانيات التحول الاجتماعي، أو التبشير بمجتمع قريب التشكل تسود فيه العدالة الاجتماعية. فهل في المجتمعات العربية ما يسوّغ هذه المقولة؟

إن مطالبة الروائي بتجديد تصوراته المستقبلية تعتبر دفعاً صريحاً له بأن يتخذ موقفاً إيديولوجياً مباشراً. ومثل هذا الموقف المباشر سيكون على حساب فنية الرواية.

وقد جعل الباحث كتابه في بابين:

-الباب الأول: (الرواية المغربية وموقف المصالحة مع الواقع)، وجعله في فصلين:

الأول: موقف المصالحة واللحظة السعيدة. وفيه درس روايات عبد الكريم غلاّب: (سبعة أبواب، ودفنّا الماضي، والمعلم علي). والثاني: موقف المصالحة بين التبرير والانهزام والتسجيل: درس فيه (جيل الظمأ) و(إكسير الحياة) لمحمد عزيز الحبابي، و(رفقة السلاح والقمر)، و(الريح الشتوية) لمبارك ربيع، و(المغتربون) لمحمد الإحسايني.

أما الباب الثاني (الرواية المغربية وموقف الانتقاد للمجتمع) فجعله في ثلاثة فصول:

الأول: (انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب) عرض فيه (الغربة)، و(اليتيم) لعبد الله العروي. و(في الطفولة) لعبد المجيد بن جلّون، و(المرأة والوردة) لمحمد زفزاف. وفي الفصل الثاني: (انتقاد الواقع والطريق المسدود) عرض (أرصفة وجدران) لمحمد زفزاف، و(حاجز الثلج) لسعيد علوش، و(زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني، (أبراج المدينة) لمحمد عز الدين التازي. وفي الفصل الثالث (انتقاد الواقع وهاجس الصراع) عرض فيه: (الطيبون) لمبارك ربيع، و(قبور في الماء) لمحمد زفزاف.

لكن الباحث لم يلتزم بالمنهج البنيوي التكويني الذي أعلن عنه في عنوان دراسته وفي مطلعها. فقد اكتفى بضم الروايات ذات المضمون الواحد تجاه الواقع إلى بعضها بعضاً. واتخذ مصطلح (الانتقاد) بدلاً من موقف (المعارضة) التي تنتقد السلطة لا المجتمع. ولقد ميّع القضية حين حوّلها من (معارضة) إلى (انتقاد)، ومن مواجهة (السلطة) إلى مواجهة (المجتمع). ويبدو أن حذره البالغ وتحفظه أراداه على ألا يُدخل يده في النار، فآثر السلامة، عن طريق ليّ عنق الحقيقة، محققاً بذلك نصراً شخصياً له، لا للحقيقة التاريخية التي لا يجرؤ على تبنيّها إلا مَنْ اختارهم القدر لـ (رسالة الأنبياء). وقد جعل أحد فصول دراسته (روايات وقفت أمام الباب المسدود) بدل أن يصنّفها في باب (المعارضة) فنعتها بما يُحبط الأمل ويُثير اليأس في النفوس.

كذلك لم يطبق الباحث شيئاً من المنهج البنيوي التكويني الذي وعد به في مفتتح دراسته، وإنما اكتفى بإضاءة الوضع السوسيولوجي للمغرب في فترة المخاض (الاستعماري/ الاستقلالي) ثم عرض (مضمون كل رواية على حدة، دون أن يُعنى بالوحدات البنيوية، والعلاقات، والأنساق، والشخصيات الفواعل،

والعوامل، وفضاءات الأزمنة والأمكنة، ورؤية العالم عند كل كاتب. بل وحتى لم يُعرف بهذا المنهج: خطواته، وتاريخه..).

والواقع إن حميد لحمداني لم يكن بنيوياً، وإنما كان تقليدياً، بدليل أنه لم يوظف مصطلحاً واحداً من مصطلحات البنيوية أو مقولاتها، بل خصص في خاتمة بحثه فصلاً لـ(قضية الشكل الفني في الرواية المغربية) صنّف فيه (أشكال) الرواية المغربية في ثلاثة أنماط، هي:

١-الشكل التقليدي.

٢-الشكل الواقعي.

٣-الشكل الرومانسي.

وهي تصنيفات كان يعتمدها المنهج النقدي التقليدي لا البنيوي الذي لا يعترف بالفصل بين (الشكل) و(المضمون) إذ يراهما وحدة واحدة. وهكذا نجده وقد رغب في أن يسِم دراسته بميسم (البنيوية التكوينية) التي كانت رائجة في منتصف الثمانينات فأراد أن يطعّم بها دراسته، دون أن يبذل جهداً في التعريف بهذا المنهج النقدي الجديد: مصطلحاته، مفاهيمه، أعلامه، تاريخه.. إلخ.

*

ولعل لحمداني شعر بتقصيره في التنظير للمنهج البنيوي التكويني الذي رغب فيه، فحاول تعويض هذا النقص في كتابه (النقد الروائي والإيديولوجيا) ١٩٩٠ الذي خصصه للمنهج البنيوي التكويني: مفاهيمه، وتاريخه، وأعلامه.. وجعله ثلاثة أقسام: بحث في القسم الأول (الإيديولوجيا في الرواية) عند باختين ولوكاش وغولدمان وزيما. وبحث في القسم الثاني (النقد الروائي الاجتماعي العربي). وعرض في القسم الثالث تطبيقاً لما ذهب إليه من تنظير، وذلك بمناقشة كتابي (البطل المعاصر في الرواية المصرية)، و(الرواية والواقع).

في تعريفه (للإيديولوجيا) اعتمد تعريف العروي للإيديولوجيا بأنها قناع (أو نمط سياسي)، ونظرة كونية (أو نمط اجتماعي)، وعلم الظواهر (أو نمط معرفي). وبعد أن ناقش هذا التعريف وصل إلى الإيديولوجيا في الرواية؛ فعرض آراء بيير ماشيري في كتابه (من أجل نظرية للإنتاج الأدبي) استمدها من آراء لينين في أعمال تولستوي. ثم عرض آراء باختين أشهر مَنْ تحدّث عن المكونات الإيديولوجية في النص الروائي، والذي ظلّت أبحاثه غير معروفة نظراً لما لاقاه من اضطهاد في الاتحاد السوفييتي بسبب أفكاره المخالفة للماركسية، والذي

توصل إلى تعدد الأصوات والحوار بين أنماط الوعي المتعارضة في الرواية. وهو يعتبر الدليل اللساني محمّلاً بشحنة إيديولوجية تجسّد الصراع الاجتماعي السائد. ولا حاجة إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني. كما لا حاجة إلى مناقشة الكاتب لأن الرواية ليست تعبيراً مباشراً عن صوت الكاتب، فكل شخصية في الرواية لها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وإيديولوجيتها الخاصة أيضاً.

ثم ينتقل الباحث إلى عرض (إيديولوجيا الرواية بين باختين وغولدمان) فيرى أن غاية غولدمان من وراء تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي هي الوصول إلى تحديد البنية الدالة التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص. وبهذا فهو لا يلتفت إلى تعدد المعاني والتعارضات التي يحملها النص أو يُغفلها، من أجل اكتشاف عمق النص الذي هو (البنية الدالة) المقصودة بالتحليل.

ثم ينتقل غولدمان، بعد اكتشاف (البنية الدالة) إلى مجال (المقارنة)، فيربط هذه البنية ببنية أوسع مناظرة لها يتلّمس وجودها في الحقل الثقافي أو الإيديولوجي، بخلاف باختين الذي لا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والإيديولوجية، إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته، وملتحمة في المظهر اللساني فيه، فعندما نحلل رواية باعتبارها (تركيبة من الدلائل) فنحن نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، ولا حاجة لإقامة تناظر بين عالم الرواية والواقع لأن الرواية هي الواقع.

و(الحوارية) هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية عند باختين. وهي ما كان ينقص المنهج البنيوي التكويني الذي بلوره غولدمان، لأنها الأداة الفعالة في التحليل البنيوي للرواية، ولأن باختين يقول بالعلاقة بين الأدب والمجتمع، ولكن على الطريقة التي ترضي الاتجاه الشكلاني وليس الاتجاه الجدلي. ومن هنا اهتمام تودوروف، وهو من النقاد البنيويين، بأبحاث باختين، واهتمام جوليا كريستيفا، وهي ناقدة بنيوية وسيميولوجية أيضاً، به. والواقع إن الحوارية (أو تعدد الأصوات) عند باختين هي التي جعلت باختين مقدساً عند النقاد البنيويين الفرنسيين، بالإضافة إلى قوله بحياد الكاتب الذي يلغي ضرورة تفسير الأدب، ويلغي الاستقلال النسبي للأدب عن الواقع الاجتماعي والثقافي، والذي يرى أن البطل الروائي لا يمثل بالضرورة آراء الكاتب، ولكنه يمثل نفسه. وأن الناقد يجب أن يتعامل مع الشخصيات الروائية بحياد تام، فيوجه اهتمامه إلى المقابلة بين الشخصيات بدل أن يوجّه اهتمامه إلى أفكار الشخصية بعينها.

وعلى الرغم من كل الإنجازات التي قام بها (باختين) في مجال تحليل البنية الروائية، فإن لفكره أهمية محدودة لأن آراءه كلها تستند إلى نموذج أساسي واحد هو مؤلفات دستويفسكي، وهي مؤلفات لا تعكس إلا شكلاً واحداً من أشكال الرواية هو (الرواية الديالوجية) في ميدان (الرواية المونولوجية) التي تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، على الرغم من أن (الرواية الديالوجية) لا تُلغي صوت الكاتب، ولكنها فقط تواريه باتخاذ مظهر حيادي. وإن صوت الكاتب يصبح في هذه الحالة ضمنياً، ولا يمكن التعرف عليه إلا عند إتمام التحليل الروائي ومناقشة الرواية من حيث حواريتها أو تعددية الأصوات فيها. ولا بد أن تتكشف لنا هذه الحوارية الحيادية عن موقف عميق هو موقف صاحب الإرسالية (الكاتب).

وإذا كان غولدمان يُبقي على البنية، فهو إبقاء مرحلي ينتقل بعده إلى ربط البنية بالإيديولوجي. أما باختين فيجعل الإيديولوجي حالاً في البنية الروائية، ولذلك فهو يُعفي نفسه من إعادة ربط البنية في دلالتها العامة بالبنية الثقافية والإيديولوجية، ولهذا نجد أن مفهوم (الحوارية) الباختيني يكمل مرحلة الفهم عند غولدمان، ويضفي على البنيوية التكوينية طابعاً علمياً في التحليل. وقد استفاد من هذه المزاوجة كل من بيير زيما في كتابه (الازدواجية الروائية) ١٩٨٠ وميشيل زيرافا في كتابه (الرواية والمجتمع) ١٩٧٦، حيث جمعا بين (الحوارية) الباختينية و(رؤية العالم) عند غولدمان. وهو جمع يبلور اتجاهاً نقدياً لا ينحصر في نطاق البنيوية التكوينية ذات الطابع الجدلي، ولا يقتصر على الدراسة المحايثة التي تقترحها سوسيولوجيا النص عند باختين، وإنما هو اتجاه جديد يمكن تسميته بـ(النقد السوسيولوجي النصّي الجدلي) الذي ينتهي عادة بتأويل النص الروائي استناداً إلى معطيات الحقبة التي ينتمي إليها.

وهكذا جعل (باختين) اللسانيات مدخلاً ونموذجاً لتأسيس سيميوطيقا عامة يمكن اعتبارها بمثابة علم عام للإيديولوجيات. وهنا تمكن ملاحظة التشابه بين فكر باختين والمبادئ البنيوية التكوينية الغولدمانية، وخاصة عندما تعتبر رؤية العالم ليست من إبداع فردي، ولكن الجماعة هي التي تكوّن هذا التصوّر، بسبب العلاقات الداخلية الموجودة فيها، وبسبب صراعها مع الجماعات الأخرى أو مع قوى الطبيعة، فيتبنى أفرادها هذا التصور. كما يقترب المنهج الباختيني من المنهج البنيوي التكويني أيضاً في أنه يتخذ النموذج اللساني معياره الأول في دراسة الفن الروائي، فهي يعتبر اللغة مجسّدة للصراعات الإيديولوجية في الواقع. وعلى هذا الأساس ينتقد باختين ألسنية سوسير.

وهكذا يحّقب (النقد الروائي الاجتماعي) في ثلاث مراحل، هي:

١-النقد الجدلي.

٢-البنيوية التكوينية عند لوكاش وغولدمان.

٣-سوسيولوجية النص الروائي.

وما يجعل هذه الأشكال الثلاثة تنتمي إلى المنهج الاجتماعي هو أنها تنطلق كلها من فكرة أساسية هي أن النص الروائي له علاقة ما بالواقع الاجتماعي.. أما (النقد الجدلي الروائي) فقد ارتبط بالمادية التاريخية، وأخذ منها ركائزه الأساسية، وأهمها أن النتاج الأدبي هو شكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. وما دام المجتمع يشهد صراعاً بين طبقاته حول المصالح المادية، فهذا يعني أيضاً أن الصراع موجود على مستوى الفكر. ومن هنا تدخل الرواية، باعتبارها أدباً، أي شكلاً من أشكال الفكر، في خضم الصراع الفكري الاجتماعي. وهذا التصوّر يقضي بأن الرواية لا يمكن أن يكون لها شكل واحد في مجتمع ما. فكل طبقة أو فئة اجتماعية لها فنها الخاص، ولها تصوّرها المتميز لما ينبغي أن تكون عليه أشكال تعبيرها الأدبي. وهكذا ينعكس الصراع الاجتماعي حول المصالح المادية على المستوى الفكري، وتُسهم الرواية في التعبير عن هذا الصراع بطرقها الفنية الخاصة.

وكان من الطبيعي أن يهتم النقاد بمضامين الفن الروائي بالدرجة الأولى، من أجل تحديد موقف المبدع من الصراع الاجتماعي، فكان الطابع الغالب على النقد الجدلي هو الوصول إلى المدلول الاجتماعي والإيديولوجي للأعمال الروائية. لذلك اتخذ هذا النقد طابعاً إيديولوجياً صريحاً، لا سيما وأن الذين مارسوا النقد الروائي الجدلي في صورته الأولى لم يكونوا نقاداً أو أدباء بالدرجة الأولى، وإنما كانوا سياسيين. ولهذا لم يلتفتوا كثيراً إلى الجانب الجمالي ودوره في تحديد الدلالة الاجتماعية والإيديولوجية في الرواية. ولهذا تعذّر -في المرحلة الأولى من تطور المنهج الاجتماعي- قيام نظرية نقدية للرواية.

لقد نظر النقد الجدلي، في صورته الأولى، إلى الرواية كإيديولوجيا، مثلها في ذلك مثل أشكال الإيديولوجيا الأخرى: الدين، والفلسفة، والخطب السياسية.. لكنه لم يكن يعطي بناءها الجمالي أهمية أساسية. وهذا ما نجده في أعمال جورج بليخانوف في كتابه (الفن والتصوّر المادي للتاريخ) مثلاً، حيث نجد تركيزاً على المضمون الاجتماعي والإيديولوجي وحده، وتسرّب الأحكام القيمية، والمقابلة المباشرة بين مضمون الرواية والواقع، وغياب الحديث عن جماليات البناء الروائي،

واعتبار الرواية خطاباً إيديولوجياً مباشراً. كما نجد هذا الاتجاه لدى لينين في كتابه (في الأدب والفن) وعلى الخصوص في آرائه حول تولستوي.

إن (بليخانوف) يرى أن اكتشاف الرؤية الإيديولوجية للكاتب هي أول شيء ينبغي أن يقوم به الناقد. وتبقى المهمة الثانية هي تقييم الجانب الجمالي. ولكن بليخانوف ينسى –في التطبيق– المبدأ الثاني، فيحصر همّه في المبدأ الأولى وحده (اكتشاف الرؤية الإيديولوجية للكاتب). هكذا فعل في مناقشته لرواية (ما العمل؟) لتشيرنيشيفسكي، إذ ألحّ فيها على التوجه الإيديولوجي الذي تنتمي إليه الرواية، والذي تشكّل في إطار الصراع الإيديولوجي الذي كان محتدماً في تلك الفترة من حياة المجتمع الروسي، وحوّل مناقشة الرواية إلى مواجهة عنيفة ضد مَنْ سمّاهم دعاة التجهيل، ثم جعل أفكار الكاتب شديدة الارتباط بالدعوة الاشتراكية المثالية التي رفع لواءها (شارل فوريه) منذ عام ١٨٤٠.

وقد اعتبر الباحثُ (المنهج البنيوي التكويني) هو الخطوة الثانية بعد بليخانوف، والمحاولة الفعالة في بناء تصوّر أكثر نضجاً لسوسيولوجيا الرواية في إطار النظرية الجدلية. وقد قام بهذه الخطوة الناقد المجري (جورج لوكاش) الذي كان –على الرغم من اهتماماته السياسية بالدرجة الأولى– قد أولى الرواية عناية خاصة، مما جعل كتابه (نظرية الرواية) ١٩٢٠ معلماً من معالم تطور هذا المنهج، بالإضافة إلى كتبه: (بلزاك والواقعية الفرنسية) ١٩٥١ و(الرواية كملحمة بورجوازية) ١٩٣٥، و(الرواية التاريخية). وقد تميزت كتبه كلها بارتباطها بالمادية التاريخية وهو الذي بلور فكرة (رؤية العالم) التي تبنّاها، من بعده تلميذه غولدمان، كما أسهم في تحليل الخلفيات الفكرية والإيديولوجية التي كانت وراء إبداع بلزاك لرواياته، فوجد عنده إيماناً بالمبادئ الأرستقراطية، وفي الوقت نفسه ميلاً نحو مناقضة هذا الفكر الأرستقراطي. فأثار بذلك قضية هامة هي:

التفاوت الموجود أحياناً بين الانتماء الاجتماعي والانتماء الفكري للكاتب. فكان لوكاش –بذلك– أول مَنْ نبّه إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتماداً على انتماءاتهم الاجتماعية أو معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر. ففي الإبداع الروائي قد يحدث تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب، وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو في بعض أعماله، ذلك لأن الإبداع يحرر المبدع أحياناً حتى من أفكاره الراسخة. وهذا يعني أن العناصر اللاواعية أصبحت تتدخل في طبيعة الإبداع، وأن التصريحات التي يعلن عنها الكاتب في صحوته قد

تخالف رؤيته الإبداعية. ولم تعد الرواية مجرد فكر إيديولوجي، بل أصبحت –عند لوكاش– صياغة جمالية أيضاً، ربما تتجاوز الذات المبدعة أحياناً، لتفصح عن صوت آخر قد يكون معارضاً لهذه الذات نفسها.

في دراسته لروايات (والتر سكوت) يقوم (لوكاش) بتحليل الظروف الاجتماعية والتاريخية التي عاش فيها الكاتب والتر سكوت، ثم ينتقل إلى الخلفية الفلسفية التي كانت وراء أعماله، فيجدها ممثلة في الفلسفة المثالية لهيغل.

ويميز (لوكاش) بين الملحمة والرواية. وهو تمييز سبقه إليه هيغل. ثم جاء لوكاش فتبنّى النظرية الهيغلية عن الرواية.. ولكنه لم يأخذ بجميع التفسيرات الهيغلية، وعلى الخصوص تفسير الشعر الملحمي الذي رأى فيه لوكاش تعبيراً عن وحدة الكتلة التاريخية وتماسكها نظراً لانعدام الصراع الطبقي. كما أن هيغل – حسب لوكاش– لم يفهم حقيقة الرواية كتعبير عن التناقضات الاجتماعية بسبب الصراع حول المصالح.

أما الشيء الهام في نظرية (لوكاش) فهو أنه لم يفصل بين (مضمون) الرواية و(شكلها). فالتناقضات الاجتماعية هي التي تحدد مضمون الرواية وشكلها. والصراع والمواجهة بين الأبطال كلها من نتائج التصدّع الذي حصل في المجتمع الرأسمالي الجديد.

غير أن (لوكاش) حصر نظريته الروائية في حدود ضيقة، سببها تشبّثه المطلق بتحليلات المادية التاريخية التي تعطي الدور الأساسي للطبقة العاملة في بناء المجتمع الاشتراكي. ولهذا فقد كان يرى أن الرواية البورجوازية ستؤول حتماً إلى البروليتاريا التي ستحقق الحلقة الخامسة من حلقات تطور الرواية في العصر الحديث، وهي حلقة الواقعية الاشتراكية.

وأما (لوسيان غولدمان) فنجد له صيغاً متكاملة المعالم لخطوات نقد سوسيولوجي، يستند إلى أفكار لوكاش، مع تأسيس عدد من المفاهيم الجديدة وبلورتها، من مثل مفهوم (الفهم) و(التفسير) و(البنية الدالة)، و(رؤية العالم)..

وقد انطلق (غولدمان) من المنطلقات التالية:

١–إن (الرؤية) هي تعبير عن (رؤية العالم) وهي تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى.

٢–إن دور المبدع هو (إبراز هذه الرؤية) وبلورتها في أفضل صورة ممكنة، إذ أنه يعبّر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي

إليها، أو يعبر عن أفكارها. وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي، وإنما هو مبرزها فقط.

٣-إن (الدور الفردي يتجلّى في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي) وليس في بناء الرؤية العامة التي تنتظم هذه الصياغة، لهذا يُضفي على الإيديولوجيا إهاباً تمويهياً يحوّلها إلى فن.

٤-إن البناء الجمالي للعمل الروائي يتميز باستقلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها. لذلك فالنص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري.

وهكذا يرى (غولدمان) إن الرواية كأدب تتجاوز الإيديولوجيا، لأنها تصوغ (رؤية) العالم في شكل فني. وهو ينصح النقاد بعدم إيلاء أهمية خاصة في فهم العمل الأدبي للنيّات الواعية للأفراد وللكتّاب، فالوعي لا يشكل سوى عنصر جزئي للسلوك البشري. وهو غالباً ما يمتلك مضموناً غير مطابق للطبيعة الموضوعية لهذا السلوك. وهكذا يمكن استخلاص النتائج المنهجية عند غولدمان في نقطتين:

١-إن تحليل الرواية ينبغي أن يتجه إلى بنية العمل الداخلية. وهو ما يطلق عليه اسم (الفهم). ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية (التفسير) الذي يؤكد انتماء منهجه إلى سوسيولوجيا الأدب. ومنها يتم الربط بين البنية الدالة وبين إحدى البنيات الفكرية المتصارعة في الواقع الثقافي للمجتمع. ومفهوم (البنية) ومفهوم (التكوين) هما الأساس الذي تقوم عليه (البنيوية التكوينية) حيث تدرس المرحلة الأولى وتفهمها، وتفسر المرحلة الثانية ربط العمل الفني بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، وتدرك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي.

٢-وهذا المنهج لا ينفي تدخل (اللاوعي) في العملية الإبداعية، ولذلك فإن البنيوية التكوينية إذ تمدّ جسراً بين علم الاجتماع والبنيوية عندما تقول بضرورة تحليل بنية العمل الروائي الداخلية، فإنها تمدّ جسراً آخر بين علم الاجتماع وعلم النفس عندما لا تنفي تدخل عامل اللاوعي الفردي في بناء العالم الروائي والإبداعي، على الرغم من أن (غولدمان) انتقد المنهج البنيوي الشكلي، والتحليل السيكولوجي الفرويدي، لأن الأول يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ولأن الثاني يقف عند حدود التفسير الفردي.

ويميّز (غولدمان) بين مستويين من الوعي الاجتماعي، هما: الوعي الواقع، والوعي الممكن. (فالوعي الواقع) هو مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أو في علاقتها مع الجماعات الأخرى. وأما (الوعي الممكن) فهو الذي يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة. وهناك علاقة وثقى بين الوعي والوعي الممكن، غير أن الوعي الممكن هو المحرك الفعّال لفكر الجماعة، وهو الذي يرسم مستقبلها، وعادة ما يكون في غير متناول الناس العاديين الذي يندمجون في الجماعة. ولكنه فقط في متناول الأشخاص المميزين ذوي الثقافة العالية كالفلاسفة والأدباء.

ويربط (غولدمان) الرواية بالوعي الممكن للجماعة المعبرة عن نفسها بواسطة المبدع. وهذا يعني أن كل تحليل نقدي يربط بين مضمون الرواية وبين الوعي الواقع لجماعة ما إنما هو تحليل نقدي يقود في طريق الخطأ، لأن الأدب يرتبط بحاجات الجماعة، أي بالقيم المفتقدة في الواقع. ولهذا فإن مضمون أية رواية لا بد أن يعكس مكونات الوعي الممكن لجماعة بشرية محددة.

وقد كان غولدمان يعتقد أن تشيؤ العلاقات الاجتماعية وسيادة الإنتاج من أجل السوق أثّر بشكل مباشر، في وعي جماعة ما، وفي النتاج الأدبي الذي لم يعد يُدافع عن قيم مأمولة، وإنما أصبح هو الآخر يخضع للإنتاج من أجل السوق، وفي الوقت نفسه يمثل نزعة فردية وذاتية متطرفة تمثّلت في أعمال كثير من الروائيين المعاصرين ابتداء من كافكا.

*

ثم جاء أنصار (موسيولوجيا النص الروائي) الذين لم يظهر اتجاههم إلا في وقت متأخر من القرن العشرين، وخاصة من خلال الدراسات التي نشرها الناقد التشكوسلوفاكي الأصل (بيير زيما) P.Zima الذي كان من تلامذة غولدمان. فعالج هذا المنهج في كتبه: (من أجل علم اجتماع النص الأدبي) ١٩٧٨، و(رغبة الأسطورة: قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست) ١٩٧٣، و(الازدواجية الروائية: بروست، كافكا، موزيل) ١٩٨٠.

والواقع إن زيما لم يكن مؤسساً لاتجاه سوسيولوجيا النص الروائي، ولكنه فقط مبرز لبعض معالمه التي كانت موجودة قبله في أعمال غولدمان ولوكاش وباختين. غير أنه أشار إلى بعض الرواد من النقاد الألمان الذين درسوا العلاقة بين الأدب والمجتمع.

والفرق بين (سوسيولوجيا الرواية) و(سوسيولوجيا النص الروائي) هو أن

الأولى تدل على منهج نقدي في الرواية يحصر اهتمامه في البحث عن سببية الظاهرة الروائية، ويركز على الجوانب المفسرة لحدوث النص الروائي، مما يجعل الحديث عن العناصر الخارجة بالنسبة للنص يحتل مكان الصدارة في التحليل. بينما تعتقد (سوسيولوجيا النص الأدبي) أنها تمتلك الوسائل والتقنيات لتحليل الأعمال الأدبية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبي، والكشف من خلاله عن العلاقات الاجتماعية، في محاولة لإثبات التماثل الموجود بين البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، والبنية اللسانية المتحققة في النص الروائي المدروس من جهة ثانية.

ويميز (زيما) بين الأدب والإيديولوجيا فيرى أنه ليس من الممكن وضع قضية المعنى الاجتماعي في الأدب في الإطار نفسه الذي يضع فيه السوسيولوجيون التنظيمات السياسية والمؤسسات الثقافية، ذلك أن تفسير النصوص الأدبية وفق الأسلوب الذي اتبعه لوكاش، أي عن طريق مقابلتها مباشرة مع إيديولوجيات مناظرة لها لا يُمثّل إلا واحداً من التغييرات الممكنة للنص. كما ينتقد زيما (علم الاجتماع التجريبي الأدبي) لكونه ينحّي جانباً المضمون التاريخي للأدب بحصر اهتمامه فقط في العناصر الخارجية عن الأدب كالجمهور، والكاتب، والطبعة، مدّعياً أنه بهذا يتجنّب كل تفسير تعسفي للأدب. كما ينتقد (سوسيولوجيا المضامين) التي لا يهمّها من العمل الأدبي سوى المحتويات التي تحيل على الأحداث والوقائع التي جرت أو تجري في الواقع العياني. فهذه السوسيولوجيا تتعامل مع الأدب كما يتعامل المؤرخ مع الوثائق التاريخية. كما يعارض زيما مفهوم (البنية الدالة) عند غولدمان، باعتباره لا يحيلنا على أية نظرية دلالية يمكننا في إطارها أن نضبط الدلالة.

وهكذا يحاول زيما بناء تصور لسوسيولوجيا نصيّة قادرة على تجاوز الصراع الذي ظل محتدماً بين الاتجاهات الاجتماعية والشكلانية الروسية. وهو صراع اتخذ صبغة تناقض بين الشّكل والمضمون. ولذلك فهو لا يرى أهمية في معارضة الشكل بالمضمون، وإنما ينبغي أن نعرف دائماً أن النسق اللغوي هو مجال تلتقي فيه المصالح الاجتماعية أيضاً. ويعتقد أن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها أن تقدّم في النصّ الأدبي على شكل قضايا لسانية تتجسد من خلال طابعه التناصّي. وهو هنا يتجاوز أطروحات باختين التي تؤكد على حياد المؤلف، إلى اعتبار النص في كليّته صوتاً إيديولوجياً له موقف حتى من تلك الأصوات التي يتألف منها نسيجه الحواري الخاص.

ويتخطّى زيما السوسيولوجيا النصية التي تقول بالحياد المطلق للنص في بنيته العامة، أي بحياد كاتبه، أو على الأصح الفاعل الذي يكمن وراءه (الجماعة الاجتماعية مثلاً) ليرى أن النص ليس محايداً أبداً، لأنه يسهم في الوضعية السوسيولسانية ويتخذ موقفاً مع أو ضد بعض السوسيولهجات.

وهناك محاولات أخرى في سوسيولوجيا النص الروائي نجدها عند جوليا كريستيفا التي وضعت كتاب (النص الروائي: مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية تحويلية) عام ١٩٧٦ استخدمت فيه تحليلاً سيميولوجياً تحويلياً، بمعنى أنها انطلقت، في تحليل الخطاب الروائي، من تجزيئه إلى وحدات مدلولية رمزية، وتعاملت مع هذه الوحدات كدوال تدخل في علاقة مع بعضها بعضاً، لتكوّن كلية النص، وذلك بواسطة دراسة هذه العلاقة وفق نظرة تحويلية تساعد على فهم تطور النص. ويقضي المنهج التحويلي بعدم النظر إلى النص الروائي كوحدات يمكن قراءتها فقط بطريقة تتابعية، ولكن أيضاً كوحدات تدخل في علاقة مع بضعها بعضاً، بحيث لا يمكن دراسة وحدة إلا في علاقتها مع مجموع النص. وهذا التناول يقضي أيضاً بعدم الأخذ بالدلالة الواحدة، إذ أن تناول النص في مظهره التوليدي يعطي إمكانيات كثيرة ولا محدودة لتشكل العلاقات البنائية والدلالية فيه.

ومن الواضح أن (كريستيفا) تستفيد هنا من اللسانيات التوليدية في ما يتعلق بالجانب الداخلي لتحليل الرواية. أما الجانب السوسيولوجي في منهجها فهو يتعلق بإشارتها إلى ضرورة ربط الرواية بـ(إيديولوجيم) العصر.

كما أن إنجازات الناقد (ميشيل زيرافا) M.Zeraffa باعتباره واحداً من سوسيولوجي النص الروائي، يخرج من الدائرة الضيّقة لمفهوم الحوارية الباختيني ليجعل النص الروائي قابلاً لأن يعكس موقفاً محدداً من مجموع الثقافات والإيديولوجيات التي تدخل في تركيبه. وأكّد على استقلالية تاريخ الأشكال الروائية عن تاريخ المجتمعات. ورأى أن الروائيين الذين لا يصورون الواقع الاجتماعي بشكل مباشر هم أيضاً يعبّرون عن موقف من الواقع.

*

وعندما ينتقل الباحث إلى القسم الثاني من كتابه، والذي خصصه لـ(النقد الاجتماعي في الوطن العربي) يجده كثيراً ومتعدداً، ومن ثم يحاول تصنيفه في ثلاثة أنماط، هي:

١-نمط له طابع سياسي وإيديولوجي مباشر.

٢-نمط له طابع اجتماعي يتخذ شكلاً "موضوعياً".

٣-نمط يتبنّى مفهوم (الرؤية).

أما (النمط الأول) ذو الطابع السياسي والإيديولوجي المباشر فيعلن منذ البداية أنه يتحدث من موقع إيديولوجي معين، وهو يريد للروايات المدروسة أن توافق الرؤية الإيديولوجية التي يتبنّاها. ومثاله: محمد كامل الخطيب، وأحمد محمد عطية، وشكري عزيز ماضي.. فمحمد كامل الخطيب يرى في كتابه (المغامرة المعقدة) ١٩٧٦ أن العلاقة بين العالم الثالث والإمبريالية الغربية تستدعي تحرره، حيث يخوض صراعاً مزدوجاً: ضد الإمبريالية، وضد "الرجعية"المحلية. وهذا الصراع لا يمكن أن يقوم إلا إذا تسلّح بالفكر الاشتراكي العلمي. وهذا التبنّي المباشر للفكر الاشتراكي العلمي هو الوسيلة لخلاص العالم الثالث. والرواية فن أدبي ينبغي أن يسير في ركاب هذه الإيديولوجية ليحقق دوره "التقدمي والطليعي".

وأما أحمد محمد عطية فيعلن في كتابه (البطل الثوري في الرواية العربية) ١٩٧٧ أن المجتمع العربي لا يمكنه أن يعوض عصور الانحطاط ويلحق بركب الحضارة الإنسانية والحرية والعدالة الاجتماعية إلا إذا أقام مجتمعاً اشتراكياً موحداً. ذلك أنه يعتبر الأدب عملاً سياسياً ووسيلة تبشير: (لا أتصور أنه يمكن فصل الأدب عن السياسة، فإن الفصل -إذا تحقق- هو أول الطريق لعزل الأدب عن جماهيره، ومجتمعه، ومحو فعاليته. فالأدب وسيلة تعبير وتبشير وعمل سياسي واجتماعي -ص٨-٩).

كذلك تابع أحمد محمد عطية في كتابه الآخر (الرواية السياسية) ١٩٨١ تأكيد الصلة الوثيقة بين الأدب والسياسة، وإبراز الأدب كأداة من أدوات التغيير السياسي والاجتماعي -ص١٢.

وأما شكري عزيز ماضي فيظهر في كتابه (انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية) ١٩٧٨ انحيازه لتيار ما أسماه (الرواية الثورية وطريق الخلاص). وقد وجّه منهجه لدراسة المضامين الروائية، دون أن ينسى الجوانب الجمالية، على خلاف سابقيْه.

وأما (النمط الثاني) الاجتماعي الذي يتخذ شكلاً "موضوعياً" ففيه يتخلص النقاد من المنطلق الإيديولوجي المباشر، ولكنهم يحتفظون بالرؤية المنهجية ذات الأصول المادية. لذلك تتخذ دراساتهم شكل تحليل "موضوعي" يستخدم مقاييس علمية مستمدة من علم الاجتماع المادي، ويمثّلهم محمود شريف، والسيد ياسين. فمحمود شريف تحدث في كتابه (أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية)

١٩٧٦ عـن علاقـة الأدب بـالواقع، ورأى أن الفـن لـيس مجـرد انطبـاع شخصـي مباشـر للحيـاة، ولكنـه انعكـاس لتفاعـل الإنسـان مـع الواقـع لأن الخبـرة الشخصـية وحدها لا يمكن أن تخلق رواية.

وأما السيد ياسين فقد وضـع كتابـه (التحليـل الاجتمـاعي لـلأدب) كـذلك وضـع أحمد إبراهيم الهواري كتابـه (البطـل المعاصـر فـي الروايـة المصـرية) ١٩٧٩ استند فيـه إلـى حقيقتين أساسيتين تتمثـل الأولـى فـي العلاقـة القائمـة بين الفرد والمجتمـع. وتتجلّـى الثانيـة فـي أن ظـهور البطـل فـي الروايـة متصـل بظـهور البورجوازيـة، وأن البطل هو انعكاس للواقع الاجتماعي.

وأما (النمط الثالث) الذي تبنّى مفهوم (الرؤية) الفردية المرتبطة برؤية الوسط الاجتماعي الـذي ينتمـي إليه المبـدع، فقد جاء هذا المفهوم بشكل ضـمني. وأغلـب الدراسات النقدية الروائية التي انطلقت من المنهج الاجتماعي استخدمت ما يقارب مفهوم (الرؤية) باعتباره وسيطاً بين المبدع والعالم المادي الواقعي، أي أن المبـدع لا يتأمـل الوسـط الـواقعي بشـكل مباشـر، ولكنـه يكـوّن عنـه صـورة تسـاهم فيهـا العناصـر الذاتيـة والموضـوعية، ولـيس مـن الضـروري أن تتطـابق هـذه الصـورة مـع الواقـع نفسـه. يتجلّـى هذا عند عبد المحسن طـه بـدر فـي كتابـه (الروائـي والأرض) ١٩٧١ حيث قدّم لـه كاتبـه بـأن الإبداع الأدبـي وليد الرؤيـة الذاتية، وأن هذه الرؤيـة مستمدة من قيم المجتمـع، وبالتالي فـإن الإبداع يصبح وليد هـذه القيم الاجتماعيـة. وهذا يقترب من المنـهج البنيوي التكويني كما صـاغه غولـدمان. لكن أغلب القائلين بمفهـوم (الرؤيـة) يتخلصـون مـن تبنّـي موقـف إيـديولوجي أو سياسـي مباشـر ويستبدلون ذلـك بالـدعوة الإنسـانية العامـة. فالمبـدع عنـدهم لا يكـون صـاحب فـن رفيع إلا إذا كانت رواياته ذات نزعة إنسانية.

وفـي كتابـه (صـورة المـرأة فـي الروايـة المعاصـرة) ١٩٧٣ وضـع طـه وادي بعض المحددات المنهجية التي يمكن حصرها في أن الرواية وثيقة الصلة بالواقع، وأن التحليـل "الـواقعي" للروايـة يقتضـي إبـراز المضـمون الإيـديولوجي والموقـف الفكـري للكاتـب. وأن الناقـد ينبغـي أن يكـون ذا نزعـة إنسـانية، وأن يمتلـك رؤيـة شمولية، ويناصر القيم الجديدة والطبقات الصاعدة التي تبشر بالمستقبل.

كمـا وضـع إلياس خـوري كتابـه (تجربـة البحـث عـن أفـق) ١٩٧٤ وقـد عنـون قسماً منـه بـ(الرؤية الثوريـة والحـدود الواقعيـة). ومـع أن بعض آرائه تقرّبـه مـن اتجـاه سوسيولوجيا النص، إلا أنه لم يقدم دلائل كافية علـى هذا التوجه، فقد اكتفى بالقول إن الإبـداع الأدبـي يتفاعـل أساسـاً مـع اللغة، وإن المـادة الأدبيـة الأساسـية فيـه هـي

اللغة.

كذلك أكدّ قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري في كتابهما (الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث) ١٩٦٩ العلاقة القائمة بين معطيات الواقع والإبداع الروائي. وقدّما مفهوم (الرؤية) باعتباره الأداة التي تمكّن المبدع من التعامل مع الواقع.

كما تتوضح (الرؤية) في كتاب سعيد علوش (الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي) ١٩٨١ حيث أعلن في مقدمة كتابه عن منهجه البنيوي التكويني كما هو عند غولدمان ولوكاش.

وملاحظتنا على تقديم الباحث لهؤلاء النقاد هو تلخيصه إياهم بسرعة، واكتفاؤه في تلخيص كتبهم بجمل معدودة، على الرغم من أن كل كتاب من كتبهم هذه قد حلّل عدداً من الروايات، وكان مجال القول فيها واسعاً. ولكن يبدو أن صدر كتابه هذا لم يتسع للتفصيل إلا لعدد محدود من الكتب، فدرس بالتفصيل كتابين هما: (البطل المعاصر في الرواية المصرية) ١٩٧٩ لأحمد إبراهيم الهواري نموذجاً للمنهج الاجتماعي الذي ينتمي إلى النمط الثاني، وكتاب (الرواية والواقع) ١٩٨١ لمحمد كامل الخطيب نموذجاً للمنهج الاجتماعي الذي ينتمي إلى النمط الثالث.

وهكذا نجد لحمداني قد تتبع تطور المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي منذ بليخانوف، فلوكاش، فباختين، فغولدمان، فزيما.. إلخ. قاصراً عرضه (البانورامي) على مقتطفات من كل ناقد، دون أن يتعمق موقف كل ناقد ورؤاه. ولعل ما يشفع له هو أنه يريد أن يعطي صورة مجملة عن أعلام هذا المنهج، دون الدخول في تفصيلات، على الرغم من أن مجال القول في هذا المنهج يبدو متسعاً، لا سيما وأنه ظل سائداً في الساحة النقدية العربية أكثر من أربعة عقود، حيث بدأ في الخمسينات، واستمر حتى الثمانينات حين تغلبت عليه المناهج النقدية الحداثية، ولا سيما البنيوية، والبنيوية التكوينية التي اعتبرها بعضهم استمراراً للمنهج الاجتماعي، ولكن بشكل جديد.

*

ويبدو أن الباحث شعر بأن كتابه النقدي السابق قد قصّر عن التعريف بمساهمات النقد الروائي وإنجازاته، عند الغربيين، والنقاد العرب المعاصرين، فتلافى هذا التقصير في كتابه (بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي) ١٩٩١ الذي جعله ثلاثة أقسام: خصّص القسم الأول (لتحليل بنية النص

السـردي) مـن حـوافز، ووظـائف، وعوامـل. وخصـص القسـم الثـاني (لمكوّنـات الخطـاب السـردي) من سـرد، وزاويـة النظـر، وشخصـية، وفضـاء، وزمـان، ووصـف. وخصـص القسـم الثالـث لمناقشـة أعمـال بعـض النقـاد العـرب المعاصـرين الـذين أسـهموا فـي التحليل السـردي، مثل: نبيل راغب، ومحمود أمين العالم، وموريس أبو ناضر، ونبيلة إبراهيم، وسعيد يقطين، وسيزا قاسم.

١-بنية النص السردي:

وفيها عرض: الحوافز، والوظائف، والعوامل.

ففـي (الحـوافز) اسـتمد الباحـث مـن الشـكلانيين الـروس مصـطلح (الحـوافز) Motifs حيث يميز الشكلاني توماشفسـكي بين أغراض ذات مبنـى وأغـراض لا مبنـى لهـا. فمـن النـوع الأول: الروايـة باعتبارهـا غرضـاً، وكـل غـرض يتـألف مـن وحدات كبرى وصـغرى، بحيث تكون غير قابلـة للتجزئـة. والوحـدات الصـغيرة هـي الجمل التي يتألف منها الحكي وتسمى (الحوافز). فالحافز هو كل جملة تتضـمن حافزاً خاصاً بها. والحوافز نوعان: (حوافز مشتركة) وهـي أساسية إذا سقطت من الحكـي اختلّـت القصـة. و(حـوافز حـرة): إذا سـقطت تبقـى القصـة محتفظـة بانسـجامها. ممـا يعطـي توماشفسـكي للحـوافز تقسـيماً آخـر هـو: (الحـوافز الديناميكية) التي تكون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي، و(الحوافز القارّة) التـي لا تغيّر الوضـعية، وإنمـا يقتصـر دورها علـى التمهيـد لتغيير الوضـعية. مـثلاً: حافز ظهور المسدس بالنسبة لحافز عملية القتل. وجميع الحوافز الحرة هي حوافز قارّة. لكن الحوافز القارة ليست حوافز حرة.

وأمـا (التحفيـز) Motivation فهـو عنـد توماشفسكي التهيـؤ الـذي يعمـد إليـه الكاتب لإظهـار حـافز جديد. وهـو علـى ثلاثـة أنـواع: (تحفيـز تـأليفي) وهـو أن كـل حـافز فـي القصـة لا ينبغـي أن يـرد بشـكل اعتبـاطي، ولا بـد أن تكـون لـه وظيفـة أو علاقة بما يأتي من القصة. فإذا ما قيل لنا في بداية القصة بأن هناك مسماراً في الجدار، فعلـى الكاتـب أن يجعـل لـه وظيفـة. و(التحفيـز الـواقعي) متعلـق بضـرورة توفر العمل الحكائي علـى درجـة معقولـة مـن الإيهـام بـأن الحـدث محتمـل الوقـوع. و(التحفيز الجمالي) يراعي مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فإقحام الأشياء لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني.

وأمـا (الوظـائف) Fonction فيعـود الفضـل فـي تفصـيل الكـلام عنهـا إلـى الشكلانيين الـروس أيضـاً، وعلـى الخصـوص (فلاديمير بروب) V. Propp فـي كتابـه (مورفولوجيا الحكاية). وفيـه ينطلـق مـن ضـرورة دراسـة الحكايـة اعتمـاداً علـى

بنائها الداخلي، لا على التصنيف الخارجي، أو الموضوعاتي اللذين قام بهما سابقوه. وقد قدّم بروب نموذجه الوظيفي المقترح الذي يختلف عن نموذج الحوافز، وهو يحتوي على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة: فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم أو الوظائف التي يقومون بها. (فالوظيفة) هي عمل شخصية ما. وقد درس بروب مائة حكاية روسية، واستنبط منها إحدى وثلاثين وظيفة أصبحت –بعده– منهجاً للدارسين.

وأما الوظائف عند (رولان بارت) R.Barthes فهي (الوحدات) التي تكوّن كل أشكال الحكي. وهو لا يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نُظر إليها في سياقها الخاص، فمثلاً كلمة (الأربع) تدل على المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل في جملة مثل: رفع إحدى سماعات الهاتف الأربع.

ويلح بارت على علاقة كل وظيفة مع مجموع العمل، وموقعها في الحكي هو الذي يحدّد دورها فيه. وإذا لم تقم الوظيفة بدور ما داخل الحكي فهذا يعني أن هناك خللاً ما في التأليف. والفن –عند بارت– نسق خالص ليس فيه أبداً وحدة ضائعة.

ويميز بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية: الوحدات التوزيعية، والوحدات الإدماجية. (فالوحدات التوزيعية) تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها بروب. وهي نفسها وظائف التحفيز عند توماشفسكي إذ تتطلب علاقات بين بعضها بعضاً. فإذا ذكر المسدس في موضع، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي، وهذه الوحدات التوزيعية هي (الوظائف) عن بارت، وهي تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة، كالحكايات الشعبية. بينما تطغى الوحدات الإدماجية (العلاقات) في أنماط الحكي الأكثر تعقيداً كالروايات السيكولوجية.

وأما (الوحدات الإدماجية) فهي لا تتطلب علاقات فيما بينها، إذ كل وحدة تقوم بدور العلامة Index ولا تحيل إلى فعل لاحق، ولكنها تحيل إلى ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث. ويرى بارت أنه لمعرفة الدور الذي تقوم به الوحدات الإدماجية لا بد من الانتقال إلى مستوى أعلى من مستويات الدلالة هو أفعال الأبطال: فالقدرة الفائقة والوظيفة الاجتماعية التي يتمتع بها بوند مثلاً يُشار إليهما فقط من خلال عدد سماعات الهاتف على طاولته. وهذه الإشارة هي وحدة

إدماجية لأنها لا تحتاج في إدراك دورها إلى حصول فعل لاحق، فهي تُفهم في سياق سلوك البطل بوند الذي يبدي ثقة كبيرة بدوره وبمركزه.

وأما (العوامل) Actants فقد وزّع (بروب) الوظائف على سبع شخصيات أساسية هي:

١-المعتدي أو الشرير.

٢-المانح أو الواهب.

٣-المساعد.

٤-الأميرة أو المهمة الصعبة.

٥-الطالب أو إرسال البطل.

٦-عمل البطل أو الرحيل من أجل البحث.

٧-عمل البطل المزيف.

وأما (غريماس) Greimas فقد اعتبر هذه الشخصيات بمثابة (عوامل). واستخلص عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، ووضعهما في شكل متعارض:

الذات # الموضوع.

المرسِل # المرسَل إليه.

كما استفاد غريماس من (العوامل) في المسرح كما تحدّث عنها سوريو Souriau فوضع نموذجاً للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات هي:

١-**علاقة الرغبة:** وتجمع بين مَنْ يرغب (الذات)، وما هو مرغوب فيه (الموضوع).

٢-**علاقة التواصل:** وتفترض أن كل رغبة لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس (مرسِلاً).

كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة، ولكنه موجه إلى عامل آخر يسمى (مرسَلاً إليه).

وعلاقة التواصل بين المرسِل والمرسَل إليه تمر عبر علاقة الرغبة أو علاقة الذات بالموضوع.

٣-**علاقة الصراع:** وينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين، وإما

العمل على تحقيقهما. وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان: المُساعد الذي يقف إلى جانب الذات، والمُعارض الذي يعمل على عرقلة جهود الذات.

وأما (منطق الحكي) فقد وضع فيه (كلود بريمون) C.Bremond كتابه (منطق الحكي) عام ١٩٧٠ حدّد فيه المنطلقات الأساسية التي وجهت جهوده في مضمار دراسة الحكي. وقد تناول القسم الأول من كتابه أعمال بروب وكتابه (مورفولوجيا الرواية). وتناول القسم الثاني دراسة (الأدوار السردية الرئيسية) معتبراً إياها بمثابة حبكة الأحداث في الحكي. وقد حاول بريمون الخروج من التصور التبسيطي الذي أخذ به بروب، معتبراً بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكوّنها. وهذا ما سمح له بأن يعمّم دراسته (منطق الحكي) على أنواع أكثر تعقيداً من الحكايات العجيبة كالرواية مثلاً.

ويوضح بريمون اقتراحه انطلاقاً من تقديم تصور خاص للمتتالية الحكائية البسيطة وللقانون الذي يحكمها. فكل متتالية متحققة في الحكي لا بد أن تمر بثلاث مراحل:

١-وضعية (تفتح) إمكانية سلوك ما أو حدث ما.

٢-الانتقال إلى بداية الفعل، يتجلّى في شكل سلوك يستجيب للتحريض الذي تتضمنه الوضعية الأولى.

٣-نهاية الحدث الذي (يُغلق) مساراً لمتتالية بالنجاح أو بالفشل.

والجانب المهم عند بريمون هو الابتعاد عن التطور الخطّي الذي رسمه بروب للحكي، فبريمون يضع احتمالات تدل على أن تطور الحكي لا يمضي دائماً في شكل أحادي الخط، فقد يحصل التداخل بين مسارين متعارضين.

*

٢-مكوّنات الخطاب السردي:

وتتمثّل في: السرد، والشخصية، والفضاء، والزمان، والوصف.

(فالسرد) Narration هو الطريقة التي تُحكى بها القصة. ذلك أن الحكي يقوم على دعامتين: أولاهما أن يحتوي على قصة تضم أحداثاً، وثانيتهما أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة. وهذه الطريقة هي (السرد). فالقصة لا تتحدّد بمضمونها فقط، ولكن أيضاً بالطريقة التي يُقدم بها ذلك المضمون.

و(التبئير)، أو زاوية الرؤية، أو وجهة النظر Focalisation هي (مسألة تقنية، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه). ويُقصد من وراء هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء.

وقد ميّز الشكلاني الروسي (توماشفسكي) بين نمطين من السرد، هما: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي. ففي (نظام السرد الموضوعي) يكون الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتى على الأفكار السرية للأبطال. ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال. ولذلك يسمى هذا السرد موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكى له ويؤوله. ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.

وأما (نظام السرد الذاتي) ففيه نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي، ولا تُقدّم الأحداث فيه إلا من زاوية نظر الراوي، فهو الذي يُخبر بها، وهو الذي يعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به. ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية والروايات ذات البطل الإشكالي.

ثم جاء الناقد الفرنسي (جان بويون) J. Pouillon ففصّل القول في (وجهة النظر) في كتابه (الزمن والرواية) ١٩٤٥ حيث صنّف (زاوية الرؤية) في ثلاث:

١-الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف). وتُستخدم هذه الطريقة في الحكي الكلاسي. ويكون الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، فهو يعرف ما يدور في خلد الأبطال، ويدرك رغباتهم الخفية التي قد تخفى عليهم هم أنفسهم. وهي نظير (السرد الموضوعي) عند توماشفسكي.

٢-الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع). وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يُقدم لنا أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويُستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب. ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع. والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة. وهي (السرد الذاتي) عند توماشفسكي.

٣-الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من خارج). والراوي هنا لا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية. والراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقاً

ما يدور بخلد الأبطال.

وسبب عدم إشارة توماشفسكي إلى هذا النوع الثالث من (زاوية الرؤية) هو أن هذه الأنماط السردية التي تتبنّى هذه الرؤية لم تكن قد ظهرت إلا بعد منتصف القرن العشرين، على يد الروائيين الجدد. ووُصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بـ(الرواية الشيئية)، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث.وجلّ ما هنالك وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، مع غياب أي تفسير أو توضيح. ويجد القارئ نفسه أمام كثير من المبهمات، وعليه أن يجهد نفسه لإكسابها دلالة معينة.

إن (مظاهر حضور الراوي السارد في الحكي) هي حالتان: فإما أن يكون الراوي خارجاً عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذن راوٍ ممثل داخل الحكي. وهذا التمثيل ذو مستويات: فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك في الأحداث، أو أنه شخصية رئيسية في القصة. فعندما يكون الراوي ممثلاً في الحكي، أي مشاركاً في الأحداث كشاهد أو كبطل، فإنه يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليقات أو التأملات التي تكون ظاهرة، لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد. وقد تكون مضمرة متداخلة مع السرد يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً. فإذا لم يكن الراوي غير ممثّل في الحكي ولجأ إلى التدخل والتعليق على الأحداث، فإن البناء الخيالي سوف يتصدع، ويصعب عندئذ على القارئ تصديق حركة الأبطال.

ويسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، فيختص كل منهم بسرد قصه أو بسرد قصة مخالفة، من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون. وهذا ما يسمى بـ(الحكي داخل الحكي) ويؤدي إلى خلق شكل متميز يسمى (الرواية داخل الرواية). وتعدد الرواة يؤدي إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، وليس من الضروري أن تكون (الرواية داخل الرواية) مشروطة بتعدد الرواة. فبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، فيولّد الراوي الواحد زوايا متعددة الرؤية.

*

وأما (الشخصية الروائية) Personnage فقد كان التصوّر التقليدي لها يعتمد على الصفات، مما جعله يخلط كثيراً بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني. ثم توسّع النقد الشكلاني، ممثلاً بأبحاث بروب، في تحديد هوية

الشخصية في الحكي من خلال مجموع أفعالها التي تقوم بها (الوظائف). وجاء زيرافا M.Zeraffa فاعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية. وقال إميل بنفنيست E.Benveniste إن ضمير الغائب ليس إلا شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبّر عن اللاشخصية. أما فيليب هامون Ph.Hamon فقد رأى أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص. وأما رولان بارت فقد عرّف الشخصية الحكائية بأنها (نتاج عمل تأليفي)(١)، ولا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنيوي إلا على أنها بمثابة دليل Signe له وجهان: أحدهما (دال) Signifiant والآخر (مدلول) Signifie فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها. أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يُقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يكوّن –بالتدريج وعبر القراءة– صورة عنها، ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

١–ما يُخبر به الراوي.

٢–ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.

٣–ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القراء، واختلاف تحليلاتهم.

وقد ميّز (غريماس) بين (العامل) و(الممثل) فقدّم بذلك فهماً جديداً للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته بـ(الشخصية المجردة)، وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم القانون، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أن (العامل) في تصوّر غريماس هو ما يمكن أن يكون ممثّلاً بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون (العامل) شخصاً (ممثلاً)، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جماداً أو حيواناً.. إلخ. وهكذا تصبح الشخصية مجرد دور يؤدّى في الحكي، بغضّ النظر عمن يؤديه(٢).

وهكذا فإن مفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس يميّز بين مستويين:

١-مستوى (عاملي) تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

٢-مستوى (ممثّلي) تتخذ فيه الشخصية، صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي. فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية. وإذا كان عدد (العوامل) ثابتاً في كل حكي وهو ستة، هي:

١-المرسِل/ والمرسَل إليه.

٢-الذات/ والموضوع.

٣-المساعد/ والمعارض.

فإن عدد الممثلين لا حدود له.

وأما **(الفضاء الحكائي)** فقد لاحظ الباحث فيه عدم وجود مفهوم للمكان! ومن هنا مضى يحدد (الفضاء كمعادل للمكان) أو كحيّز مكاني، أي فضاء جغرافي. فعرض رؤية جوليا كريستيفا للفضاء الجغرافي. ولكنها لم تجعله منفصلاً عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم تسميها (إيديولوجيم) العصر. فالإيديولوجيم هو الطابع التقدمي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي أن يُدرس الفضاء الروائي في تناصيّته(٣).

وهي ترى أن الفضاء الجغرافي/ المكاني بالنسبة لعصر الروائي أنطوان دي لاسال A.de La Sale (١٣٨٥-١٤٦٠) محدّد بمفهوم الفضاء في بداية عصر النهضة، وذلك قبل أن يُكتشف الفضاء الخارجي، وقبل أن يمتد التحليل العلمي إلى أعماق اللاشعور. إنه فضاء متميّز عما كان يتصوّره أدباء العصور الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض، بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بعداً عمودياً بالإضافة إلى إمكانية الحركة في بعد أفقي أيضاً. وما يطبع الفضاء في القرون الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة: فهناك تعارض بين السماء/ والأرض، وتعارض بين الجنة/ والنار، وتعارض بين الدير/ ومكان الخطيئة.

وهنالك **(الفضاء النّصيّ)** وهو الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف، ووضع المقدمة،

وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغييرات حروف الطباعة(٤).

وقد اهتم ميشيل بوتور M.Buttor بهذا الفضاء كثيراً فقدّم تعريفاً هندسياً للكتاب لاحظ فيه طول السطر، وطول الصفحة، وعدد الصفحات(٥).

ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية. كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية: فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في أسفلها. غير أن هذا الفضاء النصي لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ. إنّه فضاء الكتابة الطباعي.

وهناك **(الفضاء الدلالي)** وقد تحدّث عنه جيرار جينيت G.Genette فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل يتضاعف ويتعدّد إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل معنيين: أحدهما حقيقي، والآخر مجازي. والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي. وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب(٦).

لكن هذا الفضاء الدلالي إذا كانت له علاقة وطيدة بالشعر، فإنه ليس ضرورياً في الرواية.

وهناك (الفضاء كمنظور أو كرؤية) وقد تحدثت عنه كريستيفا قائلة إن هذا الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعاً في نقطة واحدة، حيث يقبع الكاتب (٧). وتشبّه كريستيفا الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدوداً إلى محركات خفية بديرها الراوي/ الكاتب وفق خطة مرسومة. وهذا يشبه ما يسمّى بزاوية رؤية الراوي.

وأما **(الزمن الحكائي)** فيميز جيرار جينيت في كل رواية زمنين: زمن السرد، وزمن القصة. فزمن السرد لا يتقيّد بتتابع منطقي، بينما يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي للأحداث. وقد يستبق زمن السرد الأحداث بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل حدوثها في زمن القصة، وقد يسترجع أحداثاً ماضية(٨).

ويقترح (جينيت) دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات حكائية هي: الخلاصة، والاستراحة، والمشهد، والقطع(٩). (فالخلاصة) Sommaire تعتمد

على سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل.

و(الاستراحة) Pause تكوّن توقفات في مسار السرد، يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف. فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركتها. وباعتبار الوصف استراحة وتوقفاً زمنياً فإنه يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال إلى التأمل في محيطهم فيتحول البطل إلى سارد.

و(القطع) L'ellipse هو أن يلجأ الروائي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، فيكتفي بالقول: (مرت سنتان، أو انقضى زمن طويل). وغالباً ما يكون القطع في الروايات التقليدية. وهو (ظاهر)، كما أن الروائيين الجدد استخدموا القطع (الضمني) الذي لا يصرّح به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه.

وأما (المشهد) Scene فهو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، وينبّه جيرار جينيت إلى أنه ينبغي ألا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معيّنين قد يكون بطيئاً أو سريعاً، بحسب طبيعة الظروف المحيطة. كما أنه تنبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار، مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائماً.

وأما (الوصف) في الحكي فيحدد جينيت(١٠) وظائفه في وظيفتين أساسيتين: الأولى جمالية يقوم الوصف فيها بعمل تزييني، حيث يشكّل استراحة وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي. والثانية توضيحية أو تفسيرية تجعل للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

وقد عدّد (جان ريكاردو) أربعة أشكال للوصف(١١)، هي:

١-أن يكون المعنى محدداً للوصف الذي يأتي بعده. وهذا أضعف أشكال الوصف.

٢-أن يأتي الوصف سابقاً لمعنى من المعاني يكون ضرورياً في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصاً لهذا المعنى.

٣-أن يكون الوصف دالاً على المعنى ذاته، دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده.

٤ –أن يكون الوصف خلاَّقاً. وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكي وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص. وسُمّي خلاَّقاً لأنه يشيّد المعنى أو المعاني المتعددة ذات الطبيعة الرمزية. وقد دافع عن هذا الوصف أغلب أنصار الرواية الجديدة، ومنهم آلان روب غرييه.

وهكذا يستمّد الباحث من نقاد السرد الغربي: بيرسي لوبوك P.Lubok (١٨٧٩–١٩٦٥) في كتابه (صنعة الرواية) ١٩٢١(١٢)، وإدوين مـوير E.Muir في كتابه (بناء الرواية)(١٣)، وأ.م.فورستر E.M.Forster في كتابه (حبكة الرواية)(١٤)، وجيرار جينيت في كتبه الثلاثة (أشكال ١و ٢و ٣)، وجان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية المعاصرة)، وبروب في كتابه (مورفولوجيا الحكاية)، والشكليين الروس، ورولان بارت، وجوليا كريستيفا، وغريماس، وبريمون، وبويون، وبنفنيست، وهامون، وغيرهم..

٣-النقاد العرب السرديون:

وهو القسم الثالث والأخير من كتاب الباحث لحمداني، وفيه يعرض ويناقش بعض الكتب النقدية لبعض النقاد العرب المعاصرين: كتاب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) ١٩٦٧ لنبيل راغب، وكتاب (فن الرواية عند يوسف السباعي) لنبيل راغب أيضاً، و(تأملات في عالم نجيب محفوظ) ١٩٧٠ لمحمود أمين العالم، و(الألسنية والنقد الأدبي) ١٩٧٩ لموريس أبو ناضر، و(نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة) ١٩٨٠ لنبيلة إبراهيم، و(القراءة والتجربة) ١٩٨٥ لسعيد يقطين، و(بناء الرواية) ١٩٨٤ لسيزا قاسم.

والواقع إن الباحث (وضع كل البيض في سلة واحدة) فجمع بين النقاد التقليديين والحداثيين. ومن المعلوم أن لوبوك، وموير، وفورستر من نقاد الرواية التقليديين الذين يعالجونها وفق عناصرها الفنية من حبكة، وعقدة، وذروة، وحلّ. وأنهم يختلفون في نقدهم الروائي عن فرسان الرواية الجديدة (ميشيل بوتور، وآلان روب غرييه، وناتالي ساروت..) الذين جاءوا بمصطلحات روائية جديدة تختلف عن المصطلحات التي كانت سائدة. ثم جاءت الحركة النقدية الثالثة التي قادها الشكلانيون الروس وبروب والنقاد البنيويون الفرنسيون: بارت، وغريماس، وتودوروف، وكريستيفا وجينيت، وغيرهم ممن ابتدعوا مصطلحات جديدة في النقد الروائي تتمثل في: الوظائف، والحوافز، والعوامل، والسرد، والشخصية، والتبئير،

والفضاء الزماني والمكاني.. إلخ.

كذلك فإن الباحث عندما يضع نبيل راغب ومحمود أمين العالم إلى جانب سعيد يقطين وسيزا قاسم ونبيلة إبراهيم وموريس أبو ناضر، فإنه يظلم الجميع، لأن نبيل راغب ناقد عُني بـ(الشكل) الذي كان مطروحاً في الستينات وما قبلها كمصطلح في النقد الروائي آنذاك. وعلى ضوئه وضع كتابيه (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) و(فن الرواية عند يوسف السباعي) وتأثره كان بنقاد الرواية التقليديين (لوبوك، وموير، وفورستر). فهو قد استمد منهم وإن لم يعلن ذلك.

وأما محمود أمين العالم فهو ناقد ماركسي معروف باهتمامه بـ(المضمون) على حساب الشكل. وقد أخذ بالمنهج الفني في كتابه (تأملات في عالم نجيب محفوظ) ١٩٧٠، بخلاف نقاد الرواية الحداثيين الذين تجاوزوا هاتين المرحلتين إلى معالجة قضايا ومفاهيم ومصطلحات روائية جديدة استمدوها من النقاد الروائيين الحداثيين الغربيين، وعلى الخصوص البنيويين.

ويأخذ الباحث على موريس أبي ناضر عدم ضبطه المصطلح المأخوذ من بروب، وحذف بعض العناصر من البناء الوظيفي المأخوذ عن غريماس، وعدم الدقة في نقل المعلومات أو تحريفها عندما يأخذ عن جماعة (مو Mu)، وإغفاله الشروح النظرية الضرورية في تحليل النص الروائي عندما يستمد من أمبرتو إيكو، وشتراوس، واعتماده الثنائيات التي أخذها عن شتراوس أداة للتحليل في حين أنها نتيجة التحليل، واحتفاظه بالطابع التركيبي في محاولته الجمع بين مفاهيم بنيوية ومفاهيم تنتمي إلى سوسيولوجيا النص، وابتساره النظريات المستفاد منها لعرضها في أبسط مظهر لها.

لكننا نرى أن استفادة أبي ناضر من النقد الغربي المعاصر في ميدان السرديات هي استفادة مشروعة، بل وضرورية ومطلوبة لتحديث نقدنا العربي في هذا المجال، وفي هذا الوقت المبكر (١٩٧٩) من استقبالنا لهذه المناهج النقدية الحداثية.

ويأخذ الباحث على نبيلة إبراهيم انصرافها أحياناً إلى تأملات ميتافيزيقية تُفقد نظرية الأدب قيمتها الابستيمولوجية، وتناقض بعض أفكارها في مبحث الخيال، ومجانبتها الصواب في استخدامها لبعض المصطلحات، وخلطها بين المنهج البنيوي التكويني والمنهج الواقعي، ونقلها أفكاراً شائعة عن غير مصادرها الأصلية، فقد أخذت عن ف.ر.بالمر الوظائف الست للعمل الأدبي، ومن المعروف أن جاكوبسون أول من تحدث عن هذه الوحدات، وعدم ذكرها المراجع

التي اعتمدت عليها، وغلبة عرض النظريات بشكل مختصر، وكثرة الحشو في القسم النظري من الكتاب، وإقحام بعض المبادئ الخاصة بسوسيولوجيا الحكي على المنهج البنيوي.

ويأخذ الباحث على سعيد يقطين توظيفه مصطلح (الانزياح) في الشعر على الحقل الروائي.

لكن الباحث لم يشر إلى أهمية هذا الكتاب في ذلك الوقت المبكر (١٩٨٥)، في التطبيق العملي للمنهج البنيوي على حقل السرديات. ولعل (زامر الحي – عنده– لا يُطرب).

ويأخذ الباحث على سيزا قاسم اهتمامها المفرط بعرض الجوانب النظرية، حيث جعلت النص أداة لتوضيح المعطيات النظرية، وعدم لجوئها إلى تقديم وصف شمولي لبنية مختلف المنظورات الذاتية لأشخاص الرواية وطبيعة العلاقات القائمة بينها، فالدراسة لا تقدم للقارئ أية فكرة عن بنية الأحداث، بل قدّمت صوراً تجزيئية عن الزمان والمكان، وحذفت من المنظور تعددية الأصوات، وبهذا تكون قيمة الكتاب، لا في جانب التحليل، بل في جانب تقديم كثير من المعلومات النظرية عن مفهوم الزمن والوصف والمنظور، لها قيمة في الوقت الذي صدر فيه الكتاب (١٩٨٤) لأنها كانت –آنذاك– معلومات جديدة في التنظير الروائي. وأنها لم تلتزم بالمنطلقات المنهجية البنيوية ففرضت تنظيماً شكلياً بحتاً، وأنها لجأت إلى كثير من التأويلات الاجتماعية والفلسفيّة والإيديولوجية لتفسير بعض القضايا الروائية، وهذا خروج على المنطلقات البنيوية. وأنها أوردت بعض أحكام القيمة رغم أنها أبعدت نفسها في مقدمتها عن هذه الأحكام (فأوردت: نجح محفوظ في (ص٣٤)، وبرع محفوظ في (ص٤٣)، ومن أمتع هذه اللوحات (ص١١٤)، وأتقن محفوظ بناءه (ص١٤٢) وكثرة الأخطاء اللغوية والنحوية: مرتبط (ص١٣)، أعمالٍ (ص٢١)، الماضي (ص٢٨)، استخداماً (ص٧٨) الروائيين (ص٧٨).. إلخ.

وعلى الرغم من ذلك فإن البنيوية التي حملت لواء العلمية والموضوعية بحكم استنادها إلى علوم دقيقة كاللسانيات تمثّل خطوة حاسمة باتجاه الوضوح المنهجي في ممارسة نقد علمي للسرديات.

وهكذا يأتي كتاب (بنية النص السردي) للحمداني من أفضل كتبه في ميدان التنظير الروائي.

**

هوامش:

(١)-س/ز ١٩٧٦ ص٧٤.

(٢)-غريماس- السيمياء البنيوية ١٩٦٩ ص١٨١.

(٣)-النّص الروائي ١٩٧٦ ص١٨٢.

(٤)-ميتيراند -الخطاب الروائي ص١٩٢.

(٥)-ميشيل بوتور -بحوث في الرواية الجديدة- تر:فريد أنطونيوس-عويدات-بيروت ١٩٧١ ص١١٢.

(٦)-أشكال ٢/ ١٩٧٦ ص٤٦.

(٧)-النص الروائي ١٩٧٦ ص١٨٦.

(٨)-أشكال ١٩٧٢/٣ ص٧٧.

(٩)-نفسه ص١٣٠.

(١٠)-أشكال ٢/٥٧.

(١١)-جان ريكاردو -قضايا الرواية الحديثة- تر:صياح الجهيم-وزارة الثقافة-دمشق ١٩٧٧ ص١٦٦.

(١٢)-ترجمة عبد الستار جواد -دار الرشيد- بغداد ١٩٨١.

(١٣)-ترجمة إبراهيم الصيرفي -الدار المصرية- ١٩٧٥.

(١٤)-ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث - تر:هيفاء هاشم-وزارة الثقافة- دمشق ١٩٦٦.

***

الخاتمة

ما هو مدى تمثّل النقاد العرب للنقد الحداثي بعامة، وللمنهج البنيوي بخاصة؟ وهل فهموا هذه المناهج النقدية الحداثية كما هي في بلدها الأم؟ أم أنهم أنقصوا منها، بسبب عجزهم عن متابعة تطورات هذه المناهج النقدية؟ أم زاوجوا فيها بين منهجين أو أكثر ظناً منهم أنهم "اجتهدوا"؟ وهل هذا "الاجتهاد" خصوصية محلية، أم هو عجز وقصور عن متابعة مستجدات هذه المناهج التي تُبنى في بلدانها يوماً بعد يوم من قبل النقاد الغربيين؟.

الواقع أننا في قراءتنا للنقد الحداثي العربي نجد أنفسنا أمام (بنيويات) لا بنيوية واحدة، ذلك أن كل ناقد فهم البنيوية كما يحلو له، واستوعب من معطياتها ما رآه مناسباً له. فأخذ. وأعطى. وغالباً ما يختلف المعطى عن المأخوذ.

إن الخروج على (أرثوذكسية) المناهج النقدية الغربية الحداثية قد لا يكون عجزاً، ولكن العجز هو انفصال النظرية عن التطبيق، أو أخذ الناقد مقولة واحدة من مقولات المنهج النقدي ظناً منه أنها هي المنهج كله. ثم تطبيقها على المبدعات الأدبية. وكي لا أتّهم أحداً بالتقصير فإني أتحدّث عن نفسي: ففي مطلع الثمانينات كان المنهج البنيوي التكويني جديداً، ولأن دراساتنا النقدية كان يصب معظمها في المنهج الاجتماعي، بسبب الاتجاه السياسي الذي كان يعاضد هذا الخط، فقد تبّنيت المنهج البنيوي التكويني لقربه من المنهج الاجتماعي، ورغبت في تطبيقه في دراستي للرواية المغربية. وقد أخذت منه مفهوماً واحداً هو مفهوم (رؤية العالم) وصنّفت الرواية المغربية المعاصرة على أساسه، دون أن أتطرق إلى المفاهيم التكوينية الأخرى التي وردت لدى غولدمان، من مثل: البنية الدالة، والوعي الجمعي.. وذلك في كتابي (وعي العالم الروائي: دراسات في الرواية المغربية) ١٩٧٩، وعندما توضحت معالم (المنهج البنيوي التكويني) في وطننا العربي وتمكّنتُ من مصطلحاته

ومفهوماته وخطواته. وضعت كتابي (فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية) ١٩٩٦، درست فيه تاريخ هذا المنهج، وأعلامه، وآلية عمله، وطبّقته على إبداع نبيل سليمان الروائي، واخترقت فيه، بعد دراسة مكونات السرد الروائي (النص الماثل) إلى (النص الغائب) حيث عالجت البنية الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية، كمرجعية للنص الحاضر.

وبعد دراسة الجهود التنظيرية للنقاد الغربيين في المنهج البنيوي بفرعيه: الشكلي، والتكويني، ودراسة الجهود التنظيرية للنقاد العرب في هذا المنهج، وممارساتهم التطبيقية لهذا المنهج في الحقلين: الشعري، والسردي. يمكن أن نقول إننا انتهينا إلى الملاحظات التالية:

١-بدأ (**التحليل البنيوي الشكلي**) أولاً، وعندما وقف أمام الباب المسدود حين حصر همّه في (النّص وحده) جاء (التحليل البنيوي التكويني) ليكون انفتاحاً على الآفاق الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أغنته.

٢-هجمت علينا المناهج النقدية الحداثية دفعة واحدة، أواخر القرن العشرين: النقد الألسني، والأسلوبي، والبنيوي، والسيميائي، والتفكيكي.. إلخ. مما أشاع الاضطراب وعسر الهضم لدى نقادنا الذين استقبلوا هذه المناهج فاغري الأفواه، دون أن يميزوا بينها إلا في وقت متأخر. ولعل عدم اكتمالها، في بداياتها، حتى في بلد المنشأ ذاته، هو أحد الأسباب التي جعلتها غائمة في الأذهان، وجعلت بعضهم ينصرف عنها، ويؤثر قناعاته التقليدية.

٣-الفضل الأول في إشاعة هذه المناهج النقدية الحداثية الغربية يعود إلى النقاد المغاربة الذين أطلوا على أوربا من خلال إجادتهم لغتها، ومثاقفتهم المباشرة، حيث نشروا كتبهم في عواصم البلدان العربية المشرقية، ودراساتهم في المجلات الأدبية المشرقية أيضاً، الأمر الذي دفع ببعض نقادنا إلى تبنيّ هذه المناهج النقدية، والانفتاح على الآخر، ثم تجاوزوا مرحلة الأخذ والاستيعاب إلى مرحلة العطاء والتجريب حيث اتضحت مواقفهم، واستوت قاماتهم، وبقي عليهم أن يعملوا من أجل (تأصيل منهج نقدي عربي حداثي) يظهر هويتهم، ويبرز خصوصيتهم، ليصبحوا فاعلين في مضمار الإبداع الثقافي العالمي المعاصر.

فهل هم قادرون على ذلك؟

***

المصادر والمراجع

١-الأجنبية:

*التوسير، لويس-من أجل ماركس- لندن١٩٦٩.

*بارت، رولان-درجة الصفر في الكتابة-سوي-باريس ١٩٥٣.

*بارت، رولان -ميشليه-أوكسفورد ١٩٥٤.

*بارت، رولان-أسطوريات-سوي، باريس ١٩٥٧.

*بارت، رولان -مبادئ السميولوجيا، سوي، باريس ١٩٦٤.

*بارت، رولان-النقد والحقيقة، سوي، باريس ١٩٦٦.

*بارت، رولان-مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، سوي، باريس ١٩٦٦.

*بارت، رولان-نظام الموضة، سوي، باريس ١٩٦٧.

*بارت، رولان-س/ز، سوي، باريس ١٩٧٠.

*بارت، رولان-ساد، فورييه، لايولا، سوي، باريس ١٩٧١.

*بارت، رولان-من العمل إلى النص، سوي، باريس ١٩٧١.

*بارت، رولان-لذة النّص، نيويورك ١٩٧٣.

*بارت، رولان-بارت بقلم بارت، نيويورك ١٩٧٥.

*بارت، رولان-برج إيفل وأسطوريات أخرى، نيويورك ١٩٧٩.

*بارت، رولان-إمبراطورية العلامات، لندن ١٩٨٢.

*بريمون، كلود -منطق القصة، باريس ١٩٧٣.

*باختين، ميخائيل-أعمال رابليه والثقافة الشعبية ١٩٦٥.

*باختين، ميخائيل-شعرية دستويفسكي ١٩٦٣.

*بنيتون، تيد-ازدهار وسقوط الماركسية البنيوية، ماكميلان، لندن ١٩٨٢.

*بلومفيلد، ليونارد-اللغة. لندن ١٩٧٣.

*كابانس، جان لويس-النقد الأدبي والعلوم الإنسانية-تر:فهد عكام-دار الفكر-دمشق ١٩٨٢.

*شولز، روبرت –البنيوية في الأدب–اتحاد الكتاب العرب– دمشق ١٩٧٢.
*شولز، روبرت–السيمياء والتأويل ١٩٨٢. تر:سعيد الغانمي–المؤسسة العربية–بيروت ١٩٨٤.
*كوللر، جوناثان –الشعرية البنيوية، لندن ١٩٧٥.
*كوللر، جوناثان–التفكيكية. لندن ١٩٨٣.
*كوللر، جوناثان–سلطة النص. لندن ١٩٨٥.
*ديريدا، جاك–الكتابة والاختلاف. لندن ١٩٦٧.
*ديريدا، جاك–عن الغراماتولوجيا– مط جامعة هوبكنز ١٩٦٧.
*دي مان، بول–العمى والبصيرة– لندن ١٩٨٣.
*دي مان، بول–سلطة النظرية، جامعة مانشستر ١٩٨٦.
*إيغلتون، تيري–نظرية الأدب. إكسفورد ١٩٨٣–تر:ثائر ديب–وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥.
*إيغلتون، تيري–النقد والإيديولوجيا. لندن ١٩٧٦.
*إيكو، أمبرتو–نظرية السميولوجيا. مط جامعة انديانا ١٩٧٦.
*غارودي، روجيه –البنيوية فلسفة موت الإنسان. تر:جورج طرابيشي–دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩.
*غولدمان، لوسيان–الإله المختفي ١٩٥٦.
*غولدمان، لوسيان–أبحاث جدلية، ١٩٥٩.
*غولدمان، لوسيان–الفلسفة والعلوم الإنسانية ١٩٥٢.
*غولدمان، لوسيان–من أجل سوسيولوجيا للرواية ١٩٦٤.
*غريماس، الجيرداس–علم الدلالة البنيوي ١٩٦٦.
*هارتمان، جيوفري–التفكيكية والنقد. لندن ١٩٧٩.
*هارتمان، جيوفري–إنقاذ النص. جامعة هوبكنز ١٩٨١.
*آيزر، فولفجانغ–فعل القراءة. لندن ١٩٧٦.
*كيرزويل، أديث–عصر البنيوية–تر:جابر عصفور–دار آفاق عربية. بغداد ١٩٨٥.
*كريستيفا، جوليا–السيميولوجيا، سوي، باريس ١٩٦٩.
*كريستوفر، نوريس–التفكيكية. لندن ١٩٨٢.
*كريستوفر، نوريس–ديريدا. لندن ١٩٨٧.
*كريستوفر، نوريس–بول دي مان. لندن ١٩٨٨.
*لينهارت، جاك–قراءة سياسية للرواية: الغيرة لغرييه ١٩٧٣
*لوكاش، جورج–نظرية الرواية ١٩٢٠.
*لوكاش، جورج–التاريخ والوعي الطبقي ١٩٢٣.

*أوزياس، جان ماري-البنيوية: تر: ميخائيل مخول. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٢.
*ريفاتير، ميشيل-الأسلوبية البنيوية ١٩٧١.
*ريفاتير، ميشيل-صناعة النص ١٩٧٩.
*سوسير، فردينان-محاضرات في علم اللغة العام ١٩١٦.
*تودوروف، تزفيتان-قواعد الديكاميرون ١٩٦٩.
*تودوروف، تزفيتان-شعرية النثر. سوي. باريس ١٩٧١.
*تودوروف، تزفيتان-ما هي البنيوية؟ سوي. باريس ١٩٦٨.
*تاديه، جان إيف-النقد الأدبي في القرن العشرين. ١٩٨٧ تر: قاسم المقداد- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٣.
*ياكوبسون، رومان-مقالات في علم اللغة العام. مينوي. باريس .١٩٦٩

٢-العربية:

*أبو ناضر، موريس-الألسنية والنقد الأدبي-دار النهار-بيروت ١٩٧٩.
*إبراهيم، زكريا-مشكلة البنية-مكتبة مصر (١٩٧٦).
*إبراهيم، عبد الله-السردية العربية-المركز الثقافي العربي-بيروت ١٩٩٢.
*أبو منصور، فؤاد-النقد البنيوي الحديث-دار الجيل-بيروت ١٩٨٥.
*أبو ديب، كمال-جدلية الخفاء والتجلّي-دراسات بنيوية في الشعر-دار العلم-بيروت ١٩٧٩.
*أبو هيف، عبد الله-النقد الأدبي العربي الجديد-اتحاد الكتاب العرب-دمشق ٢٠٠٠.
*البنا، حسن عز الدين-الكلمات والأشياء-التحليل البنيويّ لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ١٩٨٩.
*بنيّس، محمد -ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-دار العودة-بيروت١٩٧٩.
*بحراوي، حسن-بنية الشكل الروائي-المركز الثقافي العربي-بيروت ١٩٩٠.
*حسن، عبد الكريم-الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السيّاب-المؤسسة الجامعية-بيروت ١٩٨٣.
*لحمداني، حميد-الرواية المغربية. دار الثقافة – الدار البيضاء ١٩٨٥.
*الخطيب، حسام-أبحاث نقدية ومقارنة-دار الفكر-دمشق ١٩٧٣.
*خشفة، محمد نديم-جدلية الإبداع الأدبي-اتحاد الكتاب العرب-دمشق ١٩٩٠.
*الخطيبي، عبد الكبير-الاسم العربي الجريح-دار العودة-بيروت ١٩٨٠.
*ساري، محمد -البحث عن النقد الجديد-دار الحداثة-بيروت ١٩٨٤.
*سعيد، خالدة-حركية الإبداع: دراسات في الأدبي العربي الحديث-دار العودة-بيروت ١٩٧٩.
*شعبان، بثينة-١٠٠عام من الرواية النسائية العربية-دار الآداب-بيروت ١٩٩٩.

*شحيّد، جمال-في البنيوية التركيبية-دار ابن رشد-بيروت ١٩٨٢.
*عزّام، محمد-الأسلوبية منهجاً نقدياً-وزارة الثقافة-دمشق ١٩٨٩.
*عزّام، محمد-التحليل الألسني للأدب-وزارة الثقافة-دمشق ١٩٩٢.
*عزّام، محمد-النقد..والدلالة: نحو منهج سيميائي في تحليل الأدب-وزارة الثقافة-دمشق ١٩٩٤.
*عزّام، محمد-فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان-دار الحوار-اللاذقية١٩٩٦.
*العوفي، نجيب-ظواهر نصية-عيون المقالات-الدار البيضاء ١٩٩٢.
*العيد، يُمنى-في القول الشعري-دار توبقال-الدار البيضاء ١٩٨٧.
*العيد، يُمنى-في معرفة النص-دار الآفاق الجديدة-بيروت ١٩٨٣.
*العيد، يُمنى -الراوي-مؤسسة الأبحاث-بيروت ١٩٨٦.
*العيد، يُمنى-تقنيات السرد الروائي-دار الفارابي-بيروت ١٩٩٠.
*الغانمي، سعيد -وزميلاه، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-المركز الثقافي العربي-بيروت ١٩٩٠.
*الغذّامي، عبد الله-الخطيئة والتكفير-النادي الأدبي-جدة ١٩٨٥.
*فضل، صلاح-نظرية البنائية في النقد الأدبي-دار الآفاق الجديدة-بيروت ١٩٧٧.
*قاسم، سيزا-بناء الرواية-. دار التنوير- بيروت ١٩٨٥.
*كيليطو، عبد الفتاح-الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي-دار الطليعة-بيروت ١٩٨٢.
*الكردي، عبد الرحيم-السرد في الرواية المعاصرة-دار الثقافة-مصر ١٩٩٢.
*لبيب، طاهر-سوسيولوجية الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً-تر: حافظ الجمالي-وزارة الثقافة-دمشق ١٩٨١.
*الماضي، شكري عزيز-في نظرية الأدب-دار الحداثة-بيروت ١٩٨٦.
*المقداد، قاسم-هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي-دار السؤال-دمشق ١٩٨٤.
*مرتاض، عبد الملك-بنية الخطاب الشعري-دار الحداثة-بيروت ١٩٨٦.
*المسدّي، عبد السلام-الأسلوبية والأسلوب-الدار العربية للكتاب-ليبيا، تونس ١٩٧٧.
*مفتاح، محمد-تحليل الخطاب الشعري-دار التنوير-بيروت ١٩٨٥.
*نور الدين، صدوق-حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع-دار الثقافة-الدار البيضاء ١٩٨٤.
*يقطين، سعيد-تحليل الخطاب الروائي-المركز الثقافي العربي-بيروت ١٩٨٩.
*يقطين، سعيد-انفتاح النص الروائي-المركز الثقافي العربي-بيروت ١٩٨٩.

***

صدر للناقد محمد عزَّام

١ –بنية الشعر الجديد –دار الرشاد الحديثة– الدار البيضاء .١٩٧٩
٢ –المسرح المغربي–اتحاد الكتاب العرب–دمشق .١٩٨٢
٣ –اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب–اتحاد الكتاب العرب–دمشق .١٩٨٧
٤ –تاريخ الأدب العربي–لمعهد إعداد المدرسين–وزارة التربية–دمشق ١٩٨٩ (مشترك).
٥ –قضية الالتزام في الشعر العربي–دار طلاس–دمشق .١٩٨٩
٦ –الأسلوبية منهجاً نقدياً–وزارة الثقافة–دمشق .١٩٨٩
٧ –وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية–اتحاد الكتاب العرب–دمشق .١٩٩٠
٨ –البطل الإشكالي في الرواية العربية –دار الأهالي–دمشق .١٩٩٢
٩ –الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة –دار الأهالي–دمشق .١٩٩٣
١٠ –مدخل إلى فلسفة العلم: أبحاث في الإبستيمولوجيا المعاصرة –دار طلاس– دمشق.١٩٩٣
١١ –التحليل الألسني للأدب–وزارة الثقافة–دمشق .١٩٩٤
١٢ –الخيال العلمي في الأدب–دار طلاس–دمشق .١٩٩٤
١٣ –الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي–وزارة الثقافة–دمشق .١٩٩٥
١٤ –الحداثة الشعرية–اتحاد الكتاب العرب–دمشق .١٩٩٥
١٥ –مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي–وزارة الثقافة–دمشق .١٩٩٥
١٦ –فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية–دار الحوار –اللاذقية .١٩٩٦
١٧ –النقد.. والدلالة: نحو تحليل سميائي للأدب–وزارة الثقافة–دمشق .١٩٩٦
١٨ –دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني–وزارة الثقافة–دمشق .١٩٩٨
١٩ –وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان–اتحاد الكتاب العرب–دمشق ١٩٩٨.
٢٠ –استراحة المحارب: جماليات شعر العماد مصطفى طلاس على ضوء منهج التحليل الظاهراتي للأدب–دار طلاس–دمشق .١٩٩٨
٢١ –المنهج الموضوعي في النقد الأدبي–اتحاد الكتاب العرب–دمشق .١٩٩٩
٢٢ –المصطلح النقدي–دار الشرق العربي–بيروت .٢٠٠٠
٢٣ –خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي –دار الفكر–دمشق .٢٠٠٠
٢٤ –النصّ الغائب: تجلّيات التناصّ في الشعر العربي–اتحاد الكتاب العرب–دمشق ٢٠٠١.

الفهرس

الإهداء ٧

مقدمة ٩

الباب الأول منهج التحليل البنيوي الشكلي..... ١١

الفصل الأول: المستوى التنظيري الغربي للبنيوية الشكلية ١٣

١ – المصادر ١٣

٢ – اوزياس والبنيوية ١٤

٣ – ريفاتير والأسلوبية البنيوية ١٥

٤ – كابانس والنقد الأدبي ١٦

٥ – شولز والبنيوية في الأدب ١٩

٦ – كيرزويل وعصر البنيوية ٢٣

٧ – ايغلتون ونظرية الأدب ٢٦

الفصل الثاني: المستوى التنظيري العربي للبنيوية الشكلية ٣٣

١ – زكريا إبراهيم ومشكلة البنية ٣٤

٢ – صلاح فضل ونظرية البنائية في النقد الأدبي ٣٨

٣ – عبد الفتاح كيليطو والأدب والغرابة ٦٢

٤ – صدوق نور الدين وحدود النص الأدبي ٦٣

٥ – فؤاد أبو منصور والنقد البنيوي الحديث ٦٥

٦ – شكري عزيز الماضي في نظرية الأدب ٦٥

٧ – سعيد الغانمي ومعرفة الآخر ٦٩

الفصل الثالث : المستوى التطبيقي: التحليل البنيوي الشكلي ٧٦

أ – في تحليل الخطاب الشعري ٧٦

١ – كمال أبو ديب وجدلية الخفاء والتجلّي ٧٦

١ –الصورة الشعرية: ٧٧

٢ –فضاء القصيدة: ٧٨

٣ –الإيقاع الشعري: ٧٩
٤ –الأنساق البنيوية: ٧٩
٥ –نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر: ٨٢
٦ –الآلهة الخفية: نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري: ٨٧
٢ – خالدة سعيد وحركية الإبداع ١٠٤
٣ – عبد الكريم حسن والموضوعية البنيوية ١٠٩
٤ – عبد الله الغذامي والخطيئة والتكفير ١١٥
٥ – محمد مفتاح وتحليل الخطاب الشعري ١٣٧
٦ – عبد الملك مرتاض وبنية الخطاب الشعري ١٤٥
٧ – يُمنى العيد في القول الشعري ١٤٥
٨ – حسن البنّا والكلمات والأشياء ١٤٦
ب . في تحليل الخطاب السردي ١٤٩
١ . موريس أبو ناضر والألسنية والنقد الأدبي ١٥١
أ. الوظائف: ١٥٢
ب . الأشخاص/ العوامل: ١٥٤
ج . السرد القصصي: ١٥٥
٢. سيزا قاسم وبناء الرواية ١٥٦
١. بناء الزمان الروائي: ١٥٨
٢. بناء المكان الروائي ١٦٢
٣. بناء المنظور الروائي ١٦٣
١. المنظور الإيديولوجي: ١٦٥
٢. المنظور النفسي: ١٦٧
٣. المنظور التعبيري: ١٦٨
٣. سعيد يقطين وتحليل الخطاب الروائي ١٦٩
١. الزمن في الخطاب الروائي. ١٧٣
٢. صيغة الخطاب الروائي: ١٧٤
٣. الرؤية السردية في الخطاب الروائي ١٧٥
١ –في (نظريات النص): ١٨٣
٢ – مكوّنات النص: ١٨٧
٤ – حسن بحراوي وبنية الشكل الروائي ١٨٩
١ –بنية المكان في الرواية المغربية ١٩٢
٢ –البنية الزمانية في الرواية المغربية ١٩٧
٣ –الشخصية في الرواية المغربية ٢٠٢

الباب الثاني: منهج التحليل البنيوي التكويني ٢٢٣
الفصل الأول: المستوى التنظيري الغربي للبنيوية التكوينية ٢٢٥
١ – لوسيان غولدمان والإله المختفي ٢٢٦
٢ – جاك لينهارت وقراءة للرواية ٢٣٠
٣ – ايف تاديه، وباختين ٢٣٢
٤ . آن جفرسون والنظرية الأدبية الحديثة.....٢٣٥
الفصل الثاني المستوى التنظيري العربي للبنيوية التكوينية ٢٤٥
١ – جمال شحيّد والبنيوية التركيبية.....٢٤٥
٢. محمد ساري والبحث عن النقد الأدبي الجديد ٢٥٥
الفصل الثالث: المستوى التطبيقي: التحليل البنيوي التكويني ٢٦١
أ – في تحليل الخطاب الشعري ٢٦١
١ – طاهر لبيب وسوسيولوجية الغزل العربي ٢٦١
٢ . محمد بنيس وظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ٢٦٩
ب . في تحليل الخطاب السردي: ٢٨٠
١ . نجيب العوفي ودرجة الوعي ومقاربة الواقع في القصة ٢٨١
٢ . يُمنى العيد ومعرفة النص، والراوي، والتقنيات.....٢٨٧
٣ – حميد لحمداني والرواية المغربية ٣٠٤
١ –بنية النص السردي: ٣٢٢
٢ –مكوّنات الخطاب السردي: ٣٢٥
٣ –النقاد العرب السرديون: ٣٣٢
الخاتمة..... ٣٣٦
المصادر والمراجع ٣٣٨
١ –الأجنبية: ٣٣٨
٢ –العربية: ٣٤٠
صدر للناقد محمد عزّام ٣٤٢
الفهرس ٣٤٣*

***