الجمهوريـــــة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالي والبحــث العلمـي

جامعة الشهيد حَمَّه لخضر بالوادي

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس "النقد البِنْيَوِي"

السنة الثالثة ليسانس؛ تخصص دراسات نقدية

إعداد الدكتور: صلاح ياسين

تخصص نقد أدبي

العام الهجري: 1446هـ

الموسم الجامعي: 2024/ 2025م

محاضرة تمهيدية) السياق الحضاري والمعرفي للنقد البنيوي:

إن النقد البنيوي لم ينشأ من فراغ وإنما أسهمت في تشكيله شبكة معقدة من الأنظمة الفلسفية والفكرية والحضارية والسياسية المرتبطة بتطور الفكر البشري عبر فترات زمنية محددة والجدول التالي يمثل صيرورة النظريات النقدية وأسيقتها الحضارية والسياسية والفكرية عبر التطور الزمني:

الفترة الزمنية / البنية المعرفية	من القرن الرابع قبل الميلاد حتى أواخر القرن الثامن عشر تقريبا	من أواخر القرن الثامن عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر	منذ حوالي منتصف القرن التاسع عشر إلى أواخر القرن العشرين	من أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين	من ستينيات القرن العشرين إلى اليوم.
الوضع الفلسفي والفكري والحضاري	الاهتمام بالطبيعة وما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا)	الاهتمام بالفرد	الاهتمام بالمجتمع	الاهتمام بالظواهر والمنتجات الصناعية (الثورات الصناعة)	الديمقراطية والليبرالية
الواقع السياسي	السلطة المطلقة والنظام الإقطاعي	الثورة البرجوازية وظهور النظام الرأسمالي والنزعة التحررية	الاشتراكية	الرأسمالية	الديمقراطية
أطراف العملية التواصلية	ما وراء الطبيعة	المؤلف	المجتمع	النص	المتلقي/ القارئ
المذهب الأدبي	الكلاسيكية	الرومانسية	الواقعية	الرمزية والبرناسية والفن للفن	تداخل المذاهب (حرية الكتابة)
النظرية الأدبية	المحاكاة	التعبير	الانعكاس	الخلق	تداخل الأجناس والتناص والقراءة والتلقي
المنهج النقدي	البلاغي المعيارية	المنهج التاريخي	المنهج الاجتماعي	المناهج النسقية النصانية كالشكلانية والبنيوية والأسلوبية	التأويل والتفكيك والنقد الثقافي

ملاحظة:

1) إن التواريخ التي وضعناها لبداية النظريات الأدبية والمناهج النقدية ونهايتها هي تواريخ تقريبية وليست دقيقة؛ لأن النظرية لا تظهر فجأة وإنما تنمو بذرتها شيئا فشيئا إلى أن تنضج وتكتمل لتضمحل وتخفت في النهاية.

2) ليست هناك حدود فاصلة بين ميلاد النظريات والمناهج واضمحلالها؛ إذ قد تلتقي نظريتان في مرحلة واحدة وهذا ما حدث بين نظرية الخلق ونظرية الانعكاس اللَّتَين سارتا جنبا إلى جنب في النصف الأول من القرن العشرين، والأمر نفسه يسري على النقد البنيوي والنقد الأسلوبي من ناحية، والسيميائي والتفكيكي من ناحية أخرى.

3) قد يتأخر المنهج النقدي عن المذهب الأدبي والنظرية لسنوات وأحيانا لعقود، وهذا التأخر يعتبر طبيعيا لأن الاستجابة النقدية للظاهرة الأدبية لا تكون آنية وإنما لا بُدَّ من فترة زمنية يستغرقها النقاد لفهم الأعمال الأدبية وتصنيفها وتفحصها ثم القيام باستنباط المنهج المناسب لتحليلها.

المحاضرة الأولى) البنيوية؛ الأسس والمفاهيم:

أولا) الجهاز الاصطلاحي للعنوان (النقد البِنَيوِي):

1) مفهوم النقد:

يدل مصطلح النقد من الناحية **اللغوية** في أغلب المعاجم العربية على تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، كما يدل أيضا على ضرب من النقر والفرز والاختيار فيُقال: نَقَدَ الغُرَابُ الحَبَّ أي نَقَرَهُ بِمِنْقَارِهِ وَنَقَدَتْهُ الحَيَّةُ أَيْ لَدَغَتْهُ، وقد يدل أيضا على ذِكر العيوب وتِعداد المساوئ؛ فقد روى أبو الدرداء حديثا للنبي ﷺ يقول فيه: "إِنْ نَقَدْتَ النَّاسَ نَقَدُوكَ وَإِنْ تَرَكْتَهُمْ تَرَكُوكَ"، ومن دلالات النقد أيضا اختلاس النظر ونحوه والإنسان يَنْقُدُ الشَّيْءَ بِعَيْنِهِ إِذَا نَظَرَ إِلَيْهِ بِعِنَايَةٍ وَتَفَحُّصٍ[1].

أما مفهوم النقد اصطلاحا؛ فلا يبتعد كثيرا عن مفهومه اللغوي وإن اعتور المصطلح بعض التطور الدلالي عبر العصور؛ فعند القدماء مثلا كان النقد محصورا – قياسا على الصيرفي – على تمييز جيد الشعر من رديئِهِ، وقد تبلور هذا المفهوم في العصر الحديث ليصبح دالا على عدة مفاهيم، وقد أورد مجدي وهبة وكامل المهندس في معجم المصطلحات العربية مفهوما

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق، عبد الله علي الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، المجلد 6. مادة (نقد)، ص 4517.

يرى في النقد "فَنّ تقويم الأعمال الفنية والأدبية، وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي، أو هو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مَصْدَرُهَا وصِحَّةُ نَصِّهِا وإِنْشَاؤُهَا وصِفَاتُها وتَارِيخُهَا"[2] ويرى الناقد العراقي صالح هوَيْدِي أن النقد هو "الحكم على الأعمال الأدبية ودراستها، أو فن تمييز الأساليب الأدبية وشرحها وتفسيرها، أو الكشف عن نمط العلاقات التي تنتظم بنية النص الأدبي وتوصيفها، أو هو فن تأويل النصوص وقراءتها قراءة موضوعية من واقع بنية النص وواقع تشكله"[3]، ويرى عز الدين إسماعيل أن النقد هو الحكم الأدبي، "ومن ثم يُنظر إلى الناقد – أولا وقبل كل شيء – بوصفه خبيرا له قدرة خاصة ودراية بالحكم على قطعة أدبية أو على عمل مُؤَلّفٍ معين فيفحص مزاياه وعيوبه ويصدر حكما عليه"[4].

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط2، 1984، ص 417.

[3] صالح هويدي النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص 19.

[4] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 38.

2) البنيوية وإشكالية المصطلح:

إن البنيوية (structuralisme) هي مصدر صناعي لمصطلح بنية (structure) المأخوذة من الفعل اللاتيني Struer أي بَنَى؛ وقد ورد في لسان العرب تحت مادة **بنى** أن البِنية هي الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، والبنيان الحائط[5].

وقد تعددت ترجمات مصطلح البنيوية بين النقاد العرب بما يقارب العشرين مصطلحا[6] نذكر منها:

البُنيوية: بضم الباء، ونجدها لدى مُحَمَّد التونجي.

البِناوية: لدى الراجحي التهامي الهاشمي.

البنيانية: ميشال زكريا، ميشال عاصي، إيميل بديع يعقوب.

البنائية: استعملها صلاح فضل في كتابه (نظرية البنائية)، ويقول: "بعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية نسبة إلى البنية وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواو بين (الياء والياء)، بما يترتب عن ذلك من تشدق حنكي عند النطق وهذا ما جعلنا

[5] ابن منظور، لسان العرب،ج 5، ص 365.

[6] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 130.

نعدل عن هذه التسمية ونفضل عليها البنائية لسلاستها وقرب مأخذها راجين أن تكون هذه السيولة ذريعة لسيولة أخرى أعز وأغلى وهي السيولة الفكرية والدلالية"

البنيوانية: استعملها علي زيعور في مجاله السيكولوجي[7].

الهيكلية: وتشيع في عدد غير قليل من الكتابات التونسية عموما لدى: توفيق بكار، حسين الواد وسمير المرزوقي ومُحَمَّد رشيد ثابت وحتى عبد السلام المسدي الذي يراوح بينها وبين البنيوية.

الستروكتورالية: وقد استخدم هذه الصيغة المعربة الثقيلة عبد العزيز بن عبد الله.

وقد اضطرب النقاد العرب في تحديد مصطلح بعينة من خلال هذا الركام الاصطلاحي إلا أن أغلبهم استقر على مصطلح بِنْيَوِيَّة[8]: بكسر الباء، وهي أكثر الترجمات تواترا وأشيعها استعمالا ومن الصعب أن نحصر الأسماء النقدية التي استعملت هذا المصطلح لكثرتها نذكر منهم: عبد الكريم حسن، وعبد الله الغذامي، ويمنى العيد وسامي سويدان وكمال أبو ديب وشايف عكاشة، وعبد العزيز حمودة.

[7] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص (126 – 130).

[8] ثمة رأي لغوي دقيق يميز بين البنية بكسر الباء والبنية وبالضم؛ حيث يجعل الأولى خاصة بالمحسوسات بينما يمحض الثانية للمعنويات والمجردات.

وقد انتقد مُحَمَّد مرتاض هذه الصيغة للبنيوية، ورأى أنه قد "وقع الإصرار لدى نهاية الأمر على أن يطلق كثير أو قليل من النقاد العرب المعاصرين الذين قد ينقص بعضهم شيء من الحس اللغوي المصفى أن يتداولوا الاستعمال الخاطئ وهو (بِنْيَوِيَّة) وذلك عوضا عن الاستعمال النحوي السليم الذي هو إما (بنيِيَّة)، كما يمكن أن يقال (بِنَوِي) وهو في رأينا أخف نطقا وأكثر اقتصادا لغويا، فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش إلا أن يكون الإصرار على إفساد العربية وفأسها بالفأس والاستمتاع بإصابتها بالبأس في الرأس، ذلك أن الاستعمال الخاطئ حين يصر على استعمال (البنيوية) فهو إنما ينسب هذا المذهب إلى لفظ غير موجود في الأصل لأن (البنيوية) تعني أن الأصل هو (بِنيَيَة) وذلك حتى يمكن قلب الياء الثانية واوا [...] وأما الذين يقولون إن الخطأ إذا شاع أمسى استعماله حجة فإننا نجيبهم: إن الخطأ لا يكون حجة لأهل الخطأ أبدا، وإذا أصَرَّ طائفة من الناس على ارتكاب أخطاء بعينها في قانون السير فلن يستطيعوا فرض خطئهم على العالم بتغيير القوانين الصائبة وإحلال محلها القوانين الخاطئة. إن الخطأ يظلُّ أبدا خطأً ولا سيما إذا كان صادرا عن أهل المعرفة، ومن هو أعرف معرفة من النقاد؟..."[9]. والحق أن مرتاض رغم تخريجه الصحيح لصيغة المصطلح وهو بِنَويَّة عوض بِنْيَوِيَّة إلا أن شاهده يحوي عدة ملاحظات أولها إشارته إلا أن جميل صليبا قد استعمل

[9] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص (190، 191، 192).

مصطلح بِنْيَيِي، وبالرجوع إلى المعجم الفلسفي لصليبا لا نعثر على هذه البِنْيَيِي بل نجده يذكر بِنْيِي نسبة إلى بِنْيَة، ونحسب أن مرتاض قد أضاف الياء في مصطلح صيليبا سهوا لأن المصطلح بنييي يؤول في النهاية إلى البنيوية التي ينتقدها مرتاض نفسه.

الأمر الثاني هو إقرار مرتاض بأن البِنَيوية خفيفة في النطق على اللسان، وأجمل وقعا على الآذان، بينما يثبت الواقع خلاف ذلك، لأن البِنيوية في الحقيقة أسلس في النطق من بنوية رغم أن الثانية أكثر اقتصادا من الأولى، ولعل الانتشار والتداول للبنيوية يعود إلى ما تتميز به من سهولة واستحسان لدى غالبية المتكلمين، ونحسب أن السر في ذلك يعود إلى عدة أمور نشرحها في الآتي:

إن الجهاز الصوتي أثناء نطق البنيوية ينتقل من الباء المكسورة إلى النون الساكنة ثم يرتخي إلى الياء المفتوحة وهو ما يجعل البنيوية أسلس من البنوية التي ينتقل فيها الجهاز الصوتي من الباء المكسورة إلى النون المفتوحة ثم يعود إلى الواو المكسورة. وبشيء من التفصيل الصوتي نقول إن صوتي النون والياء متقاربين في المخرج؛ فالنون صوت لثوي ذولقي والياء صوت يخرج ما بين الغار واللثة أو كما يطلق عليه العرب بالصوت الشجري لأنه يخرج من مشجر الفم أو ما بين وسط اللسان وما فوقه من الحنك العلوي، هذا التقارب يجعل عملية الانتقال بين الباء المكسورة والنون الساكنة والياء المتحركة؛ (بِـــ، نْـــ، يَ) متسلسة سهلة خالية من

التشدق والتكلف بعيدة عن التنافر الصوتي؛ فالنون الساكنة –في بنيوية– تتوسط بين الباء المكسورة والياء المفتوحة كما أنها تمتص توتر الحركة في الباء المكسورة (بِنْ) وكأن الباء شحنة موجبة والنون قطب سالب يرجع الشحنة إلى درجة الحياد، ثم يرتخي اللسان ليصدر صوت الياء، في تناغم فيزيائي أشبه بتناغم الذبذبات الكهربائية (+ – +)، وهو خلاف ما نلحظه في بِنَوِية التي تتنافر مخارجها وتتضارب حركاتها محدثة خلخلة في النطق وصعوبة في الانتقال في الأصوات المتباعدة؛ (بِ، نَ، وِ، يَّ) فهذه الأصوات متوترة لأنها متحركة كلها (أقصد على الأقل الأصوات الثلاثة التي تعنينا) كما أن الانتقال من الباء المكسورة إلى النون المفتوحة ثم العودة إلى الواو المكسورة فيه ثقل ظاهر لا يُنكر، وعلى الرغم من تقارب مخرجي النون والواو إلا أن تباين الحركة في كليهما بين الكسرة والفتحة المسبوقة بالباء المكسورة يجعل الأمر نشازا صوتيا، والأمر بلغة الإشارات كالتالي (+++) فليس هناك نقطة لامتصاص التوتر واسترداد النفس كما في بنيوية بل جميع الأصوات تستخدم هواء الزفير الذي يكلف المتكلم جهدا في إخراج الأصوات يؤدي إلى نوع من اللعثمة والتنافر البَيِّن في التلفظ بالمصطلح.

الخصيصة الأخرى في البنيوية هو تضمنها أثناء التلفظ بها المصدر الأصلي (بنية) وكأننا نقول (بِنْيَة) ثم نلحقها بـ (وِيَّة) مع أن المصطلح (بنيوية) لا يكتب مثلما بينا لكن العبرة

بالمنطوق وليس بالمكتوب؛ بعبارة أخرى في البنيوية نستطيع نطق مصطلح بنية بكل وضوح بخلاف البِنَوية التي تغيب هذا المصدر الأصلي، كما أن مستخدم المصطلح لا شعوريا يحاول التلفظ بالمصدر ثم يُلحقه بـ (وِيَّة) وهي للدلالة على المصدرية الصناعية وحتى هذه الأصوات الثلاثة لا تكلف في نطقها لأنها أحرف علة متحركة (شبه صوائت من المنظور الصوتي القديم) _باستثناء الهاء الساكنة _لا تعوق الهواء ويسهل تطويعها وتكييفها فيما بينها لتنتهي إلى الهاء الساكنة الهوائية.

القضية الأخرى التي طرحها مرتاض في سياق لومه على الإصرار على البنيوية هي أن "الخطأ لا يكون حجة لأهل الخطأ أبدا، وإذا أصَرَّ طائفة من الناس على ارتكاب أخطاء بعينها في قانون السير فلن يستطيعوا فرض خطئهم على العالم بتغيير القوانين الصائبة وإحلال محلها القوانين الخاطئة"[10]. لكن هذا ليس دائما، فقد تتغير القوانين وتستبدل اللوائح وتستحدث القواعد بما يتماشى مع النظام الاجتماعي العام الذي يحدده التداول والاستعمال، فلكل قاعدة استثناء ولكل نظام شذوذ.

خلاصة الأمر أن القضية في البنيوية وفي غيرها من المصطلحات الإشكالية لا ينبغي أن تعرض من جانب واحد وهو الصرفي بل ينبغي تناولها من جوانب مختلفة كعرضها على

[10] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص (190، 191، 192).

الميزان الصوتي الذي يمكن للمصطلحات فيه أن تأخذ أبعادا علمية تتعلق بتقارب المخارج أو تنافرها وبتضارب الحركات وتوترها أو توازنها وتسلسلها وغيرها مما يعلمه أهل الاختصاص في هذا المجال.

ثانيا) أسس البنيوية:

إن هذا المدخل الصغير للبنيوية ليوحي منذ البداية على العديد من التحولات والتغيرات التي أصابت نظرة النقاد تُجاه النص من خلال التركيز على النسق والنظام الداخلي بالإضافة إلى نفي أي مصدر خارجي لوجود النص، هذه النظرة الجديدة لم تكن وليدة فراغ بل كان لها عديد من الإرهاصات والروافد والأسس الدينية والفلسفية والفكرية والمعرفية التي لا بد من عرضها ليس لأنها ستساعدنا في فهم المنهج البنيوي فقط بل لأنها أيضا جزء من فلسفته، وسنبدأ بعرض أسس وركائز المنهج البنيوي والتي يمكن معاينتها فيما يلي:

1) أساس ديني فلسفي (من موت الإله إلى موت المؤلف):

يرجع هذا الأساس إلى ارتباط الحداثة الغربية ارتباطا وثيقا بمبدأ العقلنة المبني أساسا على رفض وتدمير الوسائط الدينية والثقافية والميثولوجية التي تربط العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ويُفهم من هذا أن العقل التحديثي الأوروبي كان دائما يبحث عن كسر العقبات الفكرية والحضارية والثقافية التي ظلت دائما تحول دون الوصول إلى صياغة فلسفية تنويرية

حداثية تُسْنَدُ فيها السلطة إلى العقل الذي بإمكانه حمايتها من تعسف الفكر الرجعي وتبعيته خاصة عندما نجد الإيديولوجية الغربية للحداثة قد ألغت فكرة الذات[11] تزامنا مع إعلان الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه Frédéric Nietzche موت الإله، فأصبح الغربيون ينفون عن الوجود أي مصدر خارجي، فهو يتحرك بموجب قوانينه الداخلية، ولم يعد فهم ظواهر الطبيعة والكون يتم بالتفسيرات الماورائية أو العقائدية بقدر ما أصبح يستند إلى إعمال العقل والحواس وذلك من خلال الوصف والتفسير وأضحى الفكر الإيديولوجي الحداثي فكرا عقلانيا بامتياز يُبَشِّرُ بتقاليد عقد اجتماعي شفاف غير خاضع للوسائط الميثولوجية المعيقة لسلطة العقل[12]، هذه الثورة في مجال تفسير الوجود وظواهر الكون انتقلت إلى العلوم الإنسانية التي رفعت بدورها شعارات موت الإنسان على لسان أبرز فلاسفتها ومفكريها؛ فهذا الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس الذي تبنى المنهج البنيوي في أبحاثه يرى أن الأبنية العقلية واحدة في جميع العصور والأماكن، وكل عقل مبرمج يشبه العقل الالكتروني، وما دام الأمر كذلك فليس هناك فرق بين الإنسان البدائي—كما يبدو لنا- والإنسان المُتَحَضِّر[13]، وإذا كان ليفي شتراوس قد ساوى بين الفكر البشري على

[11] يُنظر: حبيب بوهرور، عتبات القول، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص 190.

[12] يُنظر: ألان تورين Alain Touraine، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997 ص 33.

[13] يُنظر: كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 38.

اختلافاته، فإنه يُرجع هذه الاختلافات التي نلاحظها بين الثقافات على امتداد العصور والأزمان إلى اختلاف الطاقات العقلية المستخدمة من طرف هذه الشعوب للتكيف مع واقعها؛ فنحن دربنا إمكانيات عقلية كقيادة السيارة والطائرة واستعمال الهواتف وغيرها مما لم يكن عند الشعوب البدائية لأنهم ليسوا في حاجة إليها بسبب نوع حياتهم وعلاقتهم بالطبيعة، وهم دربوا بالمقابل إمكانياتهم العقلية حول البيئة والطبيعة والفلك مما احتاجوا إليه في عصرهم، وأظن أن الإنسان المتحضر ما زال عاجزا إلى اليوم عن فَكِّ بعض الأسرار الخفية لبعض الحضارات السابقة [14]، وعلى الرغم من هذه الفروق الثقافية بين الأقسام والفئات العديدة للجنس البشري فإن جميع الثقافات البشرية تشترك في بنية أساسية تسمح لها بالتواصل والتفاهم فيما بينها هي بنية العقل الذي أنتجها[15]، ولعل هذه البنية العقلية التي وحدت بين الثقافات –على المستوى العميق– قد أضفت على الإنسان نوعا من الجبرية وجعلته جسدا وفكرا يتحرك وفق حتمية لا يمكن أبدا الحياد عنها أو الفكاك من إسارها، وهو ما دفع بالفيلسوف والناقد الفرنسي روجيه غارورديه Roger Garaudy إلى النظر إلى البنيوية على أنها فلسفة موت الإنسان[16]؛ فقد نقد البنيوية من

[14] يُنظر: كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ص (37،38).

[15] يُنظر: عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر، ليفي شتراوس، ميشال فوكو)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 93.

[16] يُنظر: روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1989، واجهة الكتاب.

منظور فلسفي حين كشف عن قيام البنيوية على إيلاء العناية بالأشكال على حساب الجواهر، إذ ليست الكينونة المقولة الأساسية عند أصحابها بل علاقاتها وليست الأجزاء والعناصر مهمة بل الهياكل والكليات، فلا معنى للعنصر إلا في ضوء علاقاته المكونة له، ولا تعريف للوحدات إلا بعلاقاتها، فهي هنا أشكال لا جواهر[17] وإن ظن الإنسان أنه مخير في أفعاله فإن الأمر ليس كما يتصوره لأن جميع ما سيقوم به موجود سلفا ضمن إمكانيات البنية ومنه سيصبح الإنسان مثل دمية كراكوز مشدودة بخيوط تتحكم فيها مثلما تتحكم الأنساق في البنية.

أما الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكوه فقد كان أكثر تشاؤما حول الإنسان ومصيره؛ فهو يرى بأن الإنسان لم يكن في يوم من الأيام سيِّد مصيره كما يزعم الوجوديون وعلى رأسهم جان بول سارتر Jean Paul Sartre، وحتى لو سلمنا بأن الإنسان يتمتع بإمكانية التغيير والاختيار فإن هناك إكراهات وضغوطات متعددة؛ طبقية واقتصادية، لغوية ومذهبية، ومهما حاول الإنسان فلن يتمكن من تَخَطِّيهَا جميعا، هذا الإخفاق المزمن لدى الإنسان يحاول الفلاسفة أن يجعلوا منه تاريخا أسطوريا يتغاضى عن الحقيقة ويفلسفها وهذا ما يرفضه فوكو، أما عن اتهامه بالنزعة اللَّاإنسانية وخاصة إعلانه موت الإنسان فيجيب فوكو بأنه قصد بموت الإنسان موت الرمز وليس موت الإنسان بلحمه ودمه، الإنسان

[17] يُنظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 116.

الذي لم يعد يقوى على تحمل مسؤولياته ومجابهة العصر، ثم إن الإنسان وتحديدا إنسان القرن العشرين والواحد والعشرين يموت في اليوم مرات عدة، ويوميا يعاني من إرهاب الأنظمة السياسية الغربية والشرقية على حد سواء، والتي يحاول كل منها أن يمرر بضاعته الفاسدة تحت غطاء الإنسانية، وهو أيضا يعاني يوميا من ويلات الحروب ووسائل الإبادة الجماعية في بقاع متعددة من العالم، ويعاني نتائج الثورة التكنولوجية والتقدم الصناعي الهائل، هذا من جهة ومن جهة أخرى نستطيع أن نثبت بيولوجيا أن صورة الإنسان من الناحية البيولوجية ستبقى على ما هي عليه الآن في العصور المقبلة وهو ما يدحض تماما النظرية التطورية لداروين الذي زعم أن شكل الإنسان تطور بيولوجيا، ثم إن النزعة الإنسانية لم تظهر إلا في نهاية القرن التاسع عشر، ذلك أن الثقافات السابقة لهذا التاريخ لم تكن تهتم إلا بالله والعالم والتشابه بين الأشياء، وكان الإنسان الغائب الأكبر عن مجال اهتمامها[18].

وخلاصة القول إن الإنسان بالنسبة لفوكو لا يتعدى مجرد مفهوم عن الأنساق، ووجه شاحب في نسق مؤقت من المفاهيم؛ إنه شيء من الأشياء أو مفهوم من المفاهيم، وهو لم

[18] يُنظر: عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط3، 2010، ص (104، 105).

يظهر في المجال المعرفي أو الابستيمولوجي إلا في مطلع القرن التاسع عشر، وهو موعود اليوم بالاختفاء عما قريب[19].

لقد انتقلت هذه التصورات حول موت الذات والإنسان إلى النقد الأدبي وتبناها أبرز أعلام المنهج البنيوي وعلى رأسهم الناقد الفرنسي رولان بارث الذي أعلن –قياسا على مقولات موت الإله، موت الذات موت الإنسان– **موت المؤلف*** لأن "التسليم بوجوده يعني التسليم بوجود معنى قصد المؤلف توصيله وأن وظيفة الناقد تحديد المعنى على أساس القصدية"[20] وهو ما يرفضه تماما البنيويون؛ إنهم يدعون إلى إحلال اللغة محل المؤلف، لأن اللغة أسبق في الوجود من وجود المؤلف نفسه، فنحن نولد في اللغة، ومنه فكل ما نريد قوله يكون موجود سلفا ضمن إمكانات اللغة الصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية، والكُتَّاب من وجهة نظر بارث أناس يملكون موهبة مزج أو خلط كتابات موجودة بالفعل، وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم بل للاستفادة من قاموس اللغة الذي

[19] Vue : mikel dufrenne, la philosophie du néo-positivisme, in esprit mai 1967 , p (42, 43).

نقلا عن عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 108.

* يعتبر إعلان موت المؤلف بمثابة التمهيد للمشروع التفكيكي لأن نفي المؤلف معناه ميلاد القارئ بتأويلاته اللانهائية للنص، غير أن هذا لا ينفي القول بأن البنيوية تشترك في هذا المبدأ مع التفكيك وإن كان الفرق بينهما هو أن البنيوية تبقى حبيسة الأنساق الداخلية للنص بينما ينتقل التفكيك إلى القارئ الذي يفتح النص على دلالات لا متناهية.

[20] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت–، عدد 232، 1998، ص 91.

كانت كتابته قد تمت بالفعل ومن مفردات الثقافة القائمة[21]، وليس غريبا أن يقلب أحد المفكرين المعادلة بيننا وبين اللغة لِيُقِرَّ بأن اللغة هي التي تتكلم عبرنا وليسنا نحن من نتكلم من خلالها، ومن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا، فاللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص وهذا الفاعل يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده[22] .

2) أساس علمي:

تعتبر البنيوية أحد ثمار التفكير العلمي الذي ازدهر في أوروبا وأمريكا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين وإن كانت جذور النهضة الأوروبية تمتد إلى ما قبل هذين القرنين، وكان للثورة الصناعية في القرن التاسع عشر تأثير كبير في جميع الحقول المعرفية ومنها العلوم الإنسانية التي أصبحت تستخدم آليات العلوم التجريبية في سبيل تحقيق نتائج دقيقة وموضوعية، وإذا كان النقد الأدبي في مناهجه الخارجية قد تأثر بالعلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الاجتماع في سبيل تحقيق علميته فإن البنيوية تأثرت بالعلوم التجريبية التي تعتمد على الملاحظة والوصف الدقيق للظاهرة من أجل استنباط قوانين كلية

[21] يُنظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 142.

[22] يُنظر: رولان بارث، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 82.

ثابتة ويقينية لا مجال فيها للشك، وقد بينا في عرضنا للمناهج الخارجية الاختلاف بين علمية المناهج الخارجية وعلمية المناهج الداخلية، فكلاهما يصبو إلى تحقيق نتائج دقيقة لكن الفرق الأساسي بينهما هو تركيز المناهج الخارجية –وعليها أُطلق هذا الاسم– على ما هو خارج عن دائرة النص وتركيز المناهج الداخلية وعلى رأسها البنيوية على النص في ذاته، وعليه فقد بدأت البنيوية بفحص النص من الداخل محاولة إنكار الموضوع أو إنكار رسالة الأدب التي نادت بها الماركسية، أو إبعاد العواطف والانفعالات والخيالات التي نادت بها الرومانسية، ولعل الحماس الكبير للروح العلمية عند البنيويين قد بدأ منذ بزوغ فجر الشكلانية الروسية* التي بَدَا تأثرها بالتطور الصناعي والمناخ الحضاري الجديد الذي جاءت به الثورة الروسية لتعويض ما فاتها تحت حكم القياصرة واضحا جدا، ولا يتردد شلوفسكي Victor Shklvsky وهو أحد أبرز مؤسسي الشكلانية في مقارنة النص الأدبي بالآلة؛ يقول: إذا أردت أن تصبح ناقد يجب عليك أن تفحص الكتاب بعناية كما يفحص الساعاتي ساعة، أو السائق سيارة[23]، كما يرى الشاعر ويليام كارلوس ويليامز Carlos William williams أن الآلة لا تعرف العاطفة والقصيدة آلة صغيرة أو كبيرة

* تتفق الشكلانية الروسية مع البنيوية في العديد من النقاط لعل أبرزها إهمال المضمون الخارجي والاهتمام بالشكل الداخلي للنص، مما جعل النقاد يَسِمُونَهَا في الكثير من الأحيان بأنها بنيوية متقدمة خصوصا وأن العديد من الشكلانيين بعد الثورة الاشتراكية صاروا فيما بعد بنيويين وعلى رأسهم رومان جاكبسون.

[23] يُنظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 108.

مصنوعة من الكلمات وحين نقول إن القصيدة لا تعرف العاطفة فإنني أقصد أنه كما في الآلة لا يوجد جزء زائد لا يوجد شعر متميز دون شكل مستحدث لأن الأعمال الأدبية تحقق معناها الدقيق عن طريق الشكل وهي في ذلك تشبه الآلة إلى أقصى درجة[24].

لقد دفع هذا الانبهار بروح التفكير العلمي النقاد البنيويين إلى محاولة علمنة النقد الأدبي وتقنين الإبداع كما يحدث في العلوم التجريبية والحاسوبية، وبدأ البنيويون يبحثون عن وسيلة لعلمنة النقد، فوجدوا غايتهم في لسانيات دي سوسير؛ يقول كلود ليفي شتراوس "روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو علوم اللغة (اللسانيات) ، فاللسانيات تستطيع أن تعطي للأدب النموذج التوليدي الذي هو المبدأ لكل العلوم، ذلك لأن القضية هي في الاستفادة من قواعد معينة لتفسير نتائج معينة[25]. ومما لا شك فيه أن الدراسات اللغوية الرائدة التي قام بها فرديناند دي سوسير في السنوات المبكرة من القرن العشرين والتي تعتبر الأساس الأول للبنيوية أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي في تحقيق المعرفة وتطوير نظرية علمية للغة؛ فالمذهب التجريبي التي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد

[24] يُنظر: هدى وصفي الشحاذ، دراسة نفسبنيوية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 2، جانفي 1981، ص 184.

[25] يُنظر: عبد الله مُحَمَّد الغذامي، الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998، ص (3،4).

الأدبي ليحقق علمية النقد، ذلك الهدف الذي راوغ النقاد لفترة طويلة، أي أن التزاوج الجديد بين اللسانيات والنقد الأدبي مكَّن الأخير من حَلِّ تناقضاته الأساسية المتمثلة في محاولة تحقيق تحليل علمي لعناصر بناء فني يتناول موضوعات لا يمكن التحقق منها باستخدام أدوات المنهج التجريبي، هكذا جاء التحليل لبناء النص بمنزلة مخرج مقبول يحقق مطلب النقد الأدبي، وقد أدى ذلك الإصرار على تحقيق علمية النقد الأدبي خاصة بعد نجاح الدراسات النفسية لكل من فرويد ويونغ في تأكيد علميتها إلى اتجاه جديد سَنَّتْهُ البنيوية لنفسها وهو النظرة الكلية للأدب؛ أي أن الشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموع أجزائه؛ فقد اعتدنا في علم الفيزياء أن نتعامل مع شرح عملية فيزيائية بتقسيم تلك العملية إلى عناصر، فنحن ننظر إلى كل العمليات المعقدة باعتبارها تراكيب من العمليات المبدئية البسيطة أي أننا ننظر إلى الكليات التي أمامنا باعتبارها مجموع أجزائها. إن المرء لا يستطيع فهم تلك العمليات على أساس أنها جميع خصائص كل ما يمكن التعامل معه عن طريق دراسة أجزائها[26]، وعليه حاول البنيويون البدء بالتجربة الفردية داخل المعمل للوصول إلى قوانين عامة ليُعاد بعد ذلك تطبيقها على الحالات الفردية المماثلة، هذا ما يفعله العلم وهذا ما يريد البنيويون تحقيقه فهم يريدون عن تحقيق البنى الصغيرة داخل قصيدة ما الوصول إلى بنى تحكم علاقات القصيدة ثم إلى بنى كلية يمكن تطبيقها على قصائد أخرى، وقد

[26] يُنظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص (158، 159).

أثبتت الناقدة سيزا قاسم أن العلامات المكونة للنص الأدبي تتآلف وتتسق طبقا لقوانين محددة[27]؛ "فلا بد من تحليل تلك العناصر والكشف عن ماهيتها، وقد يؤدي هذا التحليل إلى استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض، أي إلى معرفة النظام الكامن وراء النص الأدبي وتخلص من هذا صراحة إلى أن النقد الأدبي لن يتطور إلا من خلال خوض مثل هذا المسار؛ أي من خلال طرح تصور عام مجرد للبنيات الكامنة وراء صياغة النص الأدبي ثم من خلال تطبيق هذا التصور على النص الأدبي أو مجموع النصوص الأدبية، وهذه الخطوة الإجرائية هي التي يمكن أن تدفع بمعرفة آليات صياغة النصوص الأدبية قدما"[28].

إن ما يريد البنيويون صراحة ودون مواربة هو التقنين للإبداع، فالحديث عن البنى الصغرى والبنى الكبرى والأنساق العامة ومحاولة إعادة ترتيب الوحدات المكونة للقصيدة، كل هذا يعني محاولة تقنين للإبداع، أليس هذا ما يحدث في ميدان العلوم التجريبية؟، كل هذا من أجل الوصول إلى نتائج نهائية ثابتة ومعاني أُحَادِيَّة يقينية لا تقبل الشَّطط[29].

3) لسانيات دي سوسير:

[27] يُنظر: المرجع نفسه، ص 43.

[28] يُنظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار التنوير، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص 56.

[29] يُنظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 44.

ذكرنا في النقطة السابقة أن لسانيات دي سوسير هي التي مكنت النقد الأدبي من ولوج باب العلمية، وذلك عندما مكن علم اللغة من بناء نماذج دقيقة خاصة به، وهذه الخطوة الحاسمة نقلت علم اللغة من مرتبة الاجتهاد الفردي إلى مرتبة العلم الدقيق، ويمكن أن جهد سوسير إلى عدد من الثنائيات التي توصل بواسطتها إلى بناء صرحه اللغوي؛ يقول في ذلك "إن الظاهرة اللغوية لها دائما جانبان متصلان كل منهما يستقي أهميته من الآخر فمثلا يُلاحظ:

- أن الصوت اللغوي لا وجود له إلا بفضل جانبين هما جانب النطق وجانب السمع.
- أن الصوت اللغوي هو وحدة تركيبية من النطق والسمع ترتبط بفكرة معينة.
- أن اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي، ولا يمكن تصور أحدهما بغير الآخر.
- أن اللسان ينطوي على وجود نظام ثابت كما ينطوي على عملية التطور، فهو في كل لحظة نظام قائم بذاته ونتاج للزمن الماضي.

إن التغير الذي حدث في نظرة البنيوية إلى اللغة لم يكن يسيرا بل كان تغيرا نوعيا؛ فبعد أن كانت الدراسات الفيلولوجية والمنطقية قبل سوسير تنظر إلى اللغة كأداة لتسمية الأشياء أو كوسيلة تعبيرية فردية، كبلت هذه النظرة اللغة وأفقرتها إلى مدى بعيد، لكن سوسير استطاع بفحص هذه الوسيلة أن يكتشف أنها في الدرجة الأولى ليست وسيلة، بل هي

نظام شكلي لا شعوري يعتمد على الفروق وليس على القيم الإيجابية الثابتة، ولهذا فقد دعا إلى دراسة اللغة كغاية في ذاتها ولذاتها، أي دعا إلى تخليصها من وصاية العلوم الأخرى التي كانت تهيمن عليها وإلى نبذ الأحكام الخارجية التي تثيرها هذه العلوم، ومن هنا لم يعد للأحكام القبلية وجود في اللغة، بل أصبحت اللغة المقياس الذي تقيس به ذاتها[30]، ولتحقيق ذلك اهتم دي سوسير بالكشف عن عدد من الثنائيات التي ارتبطت بمنهجه وهي ثنائية اللغة/ الكلام، التزامن/ التعاقب، الدال/ المدلول، التتابع/ الترابط، ويمكننا أن نعيد نذكر هذه الثنائيات بشيء من التفصيل فيما يلي:

أ) اللغة والكلام:

يرى دي سوسير أن اللغة langue* هي مجموعة القواعد والقوانين الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية.. الموجودة عند شعب من الشعوب، وعندما نقول بأن اللغة مجموعة من القواعد فهذا يعني التركيز على النظام الذي يحكم عناصر البنية وليس على العناصر في حد ذاتها؛ فاللغة بحسب دي سوسير نسق لا يعرف سوى نظامه الخاص، وقد شبه دي سوسير نظام البنية بلعبة الشطرنج؛ فإن كون هذه اللعبة انتقلت من بلاد الفرس يمثل واقعة

[30] ينظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1996، ص (42، 43).

* اختلف الباحثون في ترجمة المصطلح langue؛ فمنهم من يترجمه باللغة ومنهم من يرى أن المقصود به هو اللسان وليس اللغة.

ذات طبيعة خارجية، في حين أن كل ما يتعلق بنظام اللعبة وقواعدها يمثل —على العكس من ذلك– واقعة ذات طبيعة داخلية، ولو أننا عمدنا إلى استبدال قطع الشطرنج الخشبية بقطع أخرى عاجية للما كان لهذا التغيير أي أثر على نظام اللعبة نفسها، أما إذا عمدنا إلى زيادة عدد القطع أو إنقاصها فلا بد أن يكون من شأن هذا التغير المساس بنظام اللعبة وقواعدها في الصميم.

ولو أننا توقفنا الآن عند تشبيه سوسير للغة بلعبة الشطرنج لوجدنا أن هذا التشبيه يؤكد أولا أن اللغة نظام أو نسق له قواعده الخاصة، وأن مكونات هذا النسق مترابطة فيما بينها ككل متماسك، فضلا عن أنه ثانيا يعطي الأولوية أو الصدارة للغويات الداخلية على اللغويات الخارجية على اعتبار أن المهم هو التنظيم الباطني للغة لا تاريخها أو نشأتها أو مراحل تطورها[31].

وإذا كانت اللغة كما ذكرنا نظام تندرج تحته مجموعة من القوانين والقواعد فإن الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة من قبل الأفراد في سياق معين، والفرق بين اللغة والكلام هو أن اللغة منظومة اجتماعية لا شعورية، والكلام اختياري فردي مقصود. اللغة ذات وجود عيني ثابت يخضع للدراسة والتصنيف، أما الكلام فهو متغير من متكلم

[31] ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ص (36، 37).

إلى آخر، وبالتالي يبدو عصيا على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها، لهذا اتجه دي سوسير إلى اللغة باعتبارها كيان ثابت قابل للدراسة والوصف واستبعد الكلام الذي اهتم به فيما بعد الأسلوبيون وعلى رأسهم تلميذ سوسير شارل بالي باعتبار أن الكلام يبرز فُرادة الحدث الأدبي ويكشف صورة الأنا في صفائها الكامل[32].

ب) التزامن والتعاقب:

التزامن هو دراسة اللغة في زمن محدد وليس شرطا –كما قد يبدو– أن يكون هذا الزمن هو الحاضر المهم هو عدم تجاوز تلك الفترة الزمنية إلى ما قبلها أو إلى ما بعدها، أما التعاقب فهو دراسة اللغة عبر مرور الزمن، فلا نتوقف في دراستنا لظاهرة لغوية ما عند زمن محدد بل لا بد من تتبع سيرورة هذه الظاهرة ومراعات تطورها عبر التاريخ، ومن المعلوم أن دي سوسير قد قام برد فعل عنيف ضد الدراسات التاريخية وأعطى الأهمية القصوى للاعتبارات البنيوية التزامنية بالقياس إلى التعاقبية التطورية، لأن اللغة في حد ذاتها على حد قول بنفنست Emil Benveniste لا تنطوي على أي بعد تاريخي، وهي لا تؤدي وظيفتها

[32] يُنظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص 44.

إلا بمقتضى طبيعتها الرمزية، فالبنية بأبسط معنى من معانيها هي نظام من العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات[33].

ت) الدال والمدلول:

هناك لبس كبير في تحديد النقاد لمعنى كل من الدال والمدلول، فمنهم من يظن أن الدال هو الصوت اللغوي الحسي الفيزيائي والمدلول هو الشيء الخارجي في عالم الموجودات، لكن الصواب أن دي سوسير يقصد بالدال الصورة الصوتية وليس الصوت الفيزيائي، كما أنه يقصد بالمدلول الصورة الذهنية وليس الشيء الخارجي، ولذلك يعتبر دي سوسير كل من الدال والمدلول كيانين نفسيين تماما إذ لا علاقة لهما البَتَّةَ بالواقع الخارجي. وقد أحدث دي سوسير ثورة في علم الدلالة حينما حرَّر العلاقة بين الدال والمدلول؛ فلا رابط ضروري أو طبيعي يربط بين الدال والمدلول ولو كان الأمر كذلك لما أمكننا التعبير عن المعاني الجديدة ولعل المجاز الذي يعتبر آلية مهمة من آليات التوليد الدلالي ليقوم بخلخلة الدوال عن مدلولاتها[34]. وإذا كان سوسير قد حرر العلاقة بين الدال وبين مدلوله الذي وُضع له أول مرة فإن التساؤل الذي يطرح سيكون عن كيفية الدلالة وحدودها، فيجيب دي سوسير بأن البنية المنغلقة على ذاتها هي التي يخول إليها وحدها تحديد طبيعة الدوال؛ فالدال لا يرتبط

[33] ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 36.

[34] ينظر: فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربية، (د.ط)، 1980، ص (84، 85).

–في البنية– بمدلوله بقدر ما يرتبط بمجموع الدوال المجاورة له وهو ما يطلق عليه بالسياق اللغوي، وهذا السياق هو الذي يعطي المدلولات المناسبة للدوال بحسب تموضعها في البنية، ومنه لم يعد البحث عن دلالة مفردات النص يتم بالرجوع إلى مراجعها الخارجية أو مدلولاتها الأصلية الموجود في القواميس بل أصبح معنى كل عنصر يتحدد بعلاقاته مع العناصر الأخرى، وهذه العلاقات على نوعين: علائق تبادلية مع وحدات أخرى مشابهة لها دلاليا أو اشتقاقيا هي علاقات غياب، وعلاقات تتابعية مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها أو تلحقها في البنية وهي علاقات حضور[35].

ث) الاستبدال والتركيب:

المقصود بالاستبدال هو وجود العديد من البدائل لكل مفردات البينة على المستوى العمودي أو الرأسي فيختار المؤلف واحدة من بين مجموع البدائل ويترك الباقي الذي يصبح غائبا وموجودا في الذهن فقط، لأنه من المستحيل توظيف كل العناصر على المستوى العمودي في آن واحد، أما التركيب فهو العلاقات الأفقية الموجودة بين الوحدات اللغوي ضمن السلسلة الكلامية الواحدة، وتضفي كل وحدة معنى إضافيا على الكل وتكون في

[35] يُنظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص 46.

حالة تقابلية مع بقية الوحدات اللغوية الأخرى ولا تكتسب قيمتها إلا بتقابلها مع الكلمات التي تسبقها أو تليها أو معهما جميعا[36].

هذه هي باختصار الثنائيات التي أحدث بها فرديناند دي سوسير في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة ثورة في مجال علوم اللغة، وعلى الرغم من أن دي سوسير لم يستعمل أبدا كلمة بنية إلا أن ثنائياته قد شكلت مرجعا أساسيا لجميع البنيويين على اختلاف تخصصاتهم وتوجهاتهم[37].

المحاضرة الثانية) خصائص البنية؛ الكلية التحولات الضبط الذاتي:

حصر جان بياجيه خصائص البنية في ثلاثة عناصر هي الكلية والتحولات والضبط الذاتي.

والمقصود بالكلية Totalité هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل؛ بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق، ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية بل هي تضفي على الكل من حيث هو كذلك خواص المجموعة باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر وليس

[36] ينظر: أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 131.

[37] يُنظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص 40.

المهم في البنية هو العنصر وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر، أي عمليات التأليف أو التكوين على اعتبار أن الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات أو التأليفات مع ملاحظة أن قانون هذه العلاقات ليس إلا قانون النسق نفسه أو المنظومة نفسها.

وأما المقصود بالسمة الثانية ألا وهي التحولات Transformations فهو أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية دون التوقف على أية عناصر خارجية، وليس الحديث عن ضرب من التوازن الديناميكي –عند بعض دعاة البنيوية – سوى تعبير عن هذه الحقيقة الهامة وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائما من التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته، صحيح –فيما يقول بياجيه- أن الحلم الأكبر للكثير من البنيويين هو تثبيت البنيات فوق دعائم لا زمانية شبيه بدعائم الأنظمة المنطقية الرياضية ولكن من المؤكد أن ثمة علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير، أو بين فاعلية البنيات وتكونها.

وأما المقصود بالسمة الثالثة وهي التنظيم الذاتي Autoréglage فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي، ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية، أو ناجمة عنه تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي أنسقة مترابطة تنظم ذاتها، سائرة في ذلك على نهج مرسوم وفقا لعمليات منتظمة، خاضعة لقواعد معينة ألا وهي قوانين الكل الخاص بهذه البنية أو تلك، وعلى الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها إلا أن هذا الانغلاق لا يمنع البنية الواحدة من أن تندرج تحت بنية أخرى أوسع على صورة بنية تحتية Sou-Structure والمهم أن عملية التنظيم الذاتي لا بد من أن تتجلى على شكل إيقاعات وتنظيمات وعمليات وهذه كلها عبارة عن آليات بنيوية تضمن للبنيات ضربا من الاستمرار أو للمحافظة على الذات[38].

[38] يُنظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص (30،31).

المحاضرة الثالثة) النقد البِنيوِي:

إذا كانت المناهج الخارجية قد حاولت فهم النص انطلاقا من خارجه فإن البنيوية تعتبر مرحلة فاصلة في مسيرة الدراسات النقدية باعتبارها قد نقلت مركز الاهتمام من المؤلف والظروف التاريخية والاجتماعية إلى بنية النص الداخلية. والتطرق إلى طبيعة المنهج البنيوي هو عمل محفوف بالصعوبات والمزالق المنهجية نتيجة تعدد الروافد المُشَكِّلَة للمنهج البنيوي؛ فلا يخفى على أحد أن المفاهيم في العصر الحديث لم تعد بسيطة يسهل شرحها والولوج إليها مثلما كان الحال قديما بل أصبحت شديدة التركيب والتعقيد، سريعة الامتداد والتناسل والتنقل بين الحقول المعرفية المختلفة، تتظافر في ميلادها شبكة من العوامل والأسباب، بالإضافة إلى أنها لا تنشأ من فراغ بل تلفظها العديد من الأسس الدينية والفلسفية والمعرفية واللسانية ..الخ وهو ما ينطبق بحق مع المنهج البنيوي، الذي يعتبر الحديث عنه مثل "الحديث عما يجري في تلافيف الدماغ"[39]، ولذلك يرى جان بياجيه Piaget Jean أنه "من الصعب تمييز البنيوية لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتتخذ قاسما مشتركا موحدا"[40] فضلا على أنها "تتجدد باستمرار"[41] وأن البنيويين في نظر الآخرين هم "جماعة يؤلف بينها

[39] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 176.

[40] Jean Piaget, le structuralisme, 6ème, èd,.p.u.f.paris,1974, p 5.

[41] أديث كروزيل، عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو) ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985، ص 246.

البحث عن علاقات كلية كامنة"[42] تستمد روافدها من ألسنية دي سوسير وأنثروبولوجية كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss ونفسانية جان بياجيه Jean Piaget وجاك لاكان Jacques Lacan وحفريات ميشال فوكو Michel Foucault التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارث Roland Barth وغيرها، وعليه سنحاول فيما يلي أن نتطرق –بحذر– إلى هذا المنهج وذلك من خلال عرض مفهومه ومنطلقاته الفلسفية واللسانية بالإضافة إلى بيان كيفية تعامله مع النص ونظرته إلى المعنى.

1) مفهوم المنهج البنيوي:

هو منهج نقدي برز في أواخر العشرينيات من القرن العشرين تقريبا يرى أن النص الأدبي بنية كلية مغلقة مكتفية بذاتها، يحكمها نظام داخلي وتقوم بين أجزائه شبكة من العلاقات تجعله متماسكا مثل جسد واحد، بحيث تُعَيِّنُ هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر المكونة لهذه البنية[43].

[42] Jean Piaget, le structuralisme, p 123.

[43] يُنظر: روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 17.

2) أبرز مبادئ البِنَيويَّة:

أَثْرَتْ البنيوية النقد الأدبي بمنهج علمي صارم بإمكانه –حسب زعم المتعصبين له– أن يقبض على المعنى بكل موضوعية، ويمكننا أن نحصر أهم القضايا والمبادئ التي نظرت بها البنوية إلى النص فيما يلي:

أ) معنى البنية يُستمد من النظام الذي تنتمي إليه:

يرى النقاد أن البنية لا معنى لها إلا من خلال النظام الذي تنتمي إليه؛ فلكي نحلل أي نص أدبي لا بُدَّ من وضعه في نظامه الخاص به الذي يختلف من لغة إلى لغة أخرى كالعربية والفرنسية والصينية والهندية، ولهذا فقد أعطى دي سوسير لهذا النظام _**المتمثل في اللغة**_ أهمية كبرى في فهم النصوص لأنه **كُلّي وثابت وذهني** على خلاف الكلمات والجمل التي يمكن أن تتغير من شخص إلى آخر؛ فالنظام إذن هو الذي يحكم أي بنية نصية ومعرفته شرط ضروري للناقد (معرفة نظام الأصوات ونظام الصرف والنحو والدلالة).

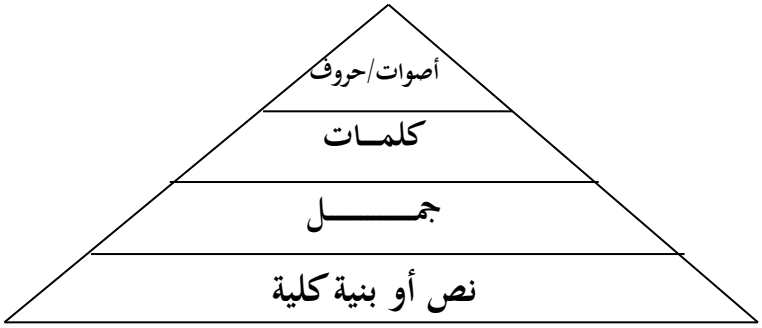
ب) موت المؤلف:

كتب الناقد والمفكر الفرنسي روجيه غارودي **Roger Garaudy** كتابا بعنوان "**البنيوية فلسفة موت الإنسان**"، كما أعلن الناقد الفرنسي **رولان بارت** في الفصل الأخير من كتابه درس السيميولوجيا "**موت المؤلف**"؛ وهذا يعني أن البنوية تنفي أي مصدر للبنية

ولا تولي لمؤلف النص أي اهتمام؛ فالمؤلف مهما أبدع من روايات وأشعار سيبقى رهين الأنساق والقواعد الموجودة في اللغة التي ينتمي إليها قبل وجود المؤلف نفسه، فاللغة عند الفيلسوف مارتن هيدجر هي بيت الوجود ونحن نولد في اللغة، وبما أن الأمر كذلك فليس لهذا المؤلف إلا أن يتقيد بقواعدها وأن يبدع وفق ما تمليه عليه أنساقها الثابتة، وإذا قال أحدهم إننا بهذا الرأي نظلم المؤلف الذي يختلف عن سائر الناس بإبداعاته الخيالية فيرد البنويون عليه بأن المؤلف مثل دمية الكراكوز التي تتحكم فيها شبكة من الخيوط والتي تقابلها في اللغة الأنساق؛ وأي عمل إبداعي يكتبه المؤلف هو حتما موجود ضمنيا في اللغة؛ ومن هنا يبدع أحد النقاد في تصوير هذه الفكرة ليقول "إنَّ اللغة تتكلم عبرنا ولسنا نحن من نتكلم من خلال اللغة" ومن هنا أصبح المؤلف الذي وُصف قديما بالفحل الخنذيذ والمبدع الجهبذ لا قيمة له وباختصار مفيد **"موت المؤلف وميلاد البنية"**

ت) النسق الكلي للبنية:

إن النسق هو تلك العناصر الداخلية المكونة للبنية من أصوات وكلمات وجمل التي تتراصف بشكل منظم من أصغر الوحدات وهي الأصوات إلى أكبر الوحدات وهي النص لتشكل لنا بنية وفق الشكل التالي:



وهذه المكونات تتركب وفق نظام معين لتنج لنا نصا متسقا ومنسجما ولا يصبح لأي صوت أو كلمة أو جملة ذا قيمة إلا بتواجدها ضمن المجموع الكلي لبنية النص؛ فأبيات الشافعي مثلا:

لا تَظْلِمَنَّ إذا ما كنت مقتـــدراً * فالظُّلم عُقباه يَأْتِيك بالنَّـــدَمِ**

تَنَـامُ عَينَاك والمظلوم مُنْتَبِـــهٌ * يَدْعُو عَليك وَعَيْنُ الله لَم تَنَمِ**

هذه الأبيات لا تفهم من خلال عزل كل عنصر عن الآخر بل باعتبارها عناصر مترابطة فلا يجوز أن نعزل أداة النهي **لا** والفعل **تَظْلِمَنَّ** وأداة الشرط **إذا** وغيرها من مكونات البيتين كوحدات معزولة وإنما ينبغي النظر إلى البيتين كوحدة عضوية؛ يسلمنا صدر البيت إلى العجز وينقلنا البيت الأول إلى الثاني عبر العلاقات القوانين الموجودة في نظام اللغة العربية كجملة فعل الشرط التي تحتاج إلى جواب الشرط، وبيان أن الظلم في الشطر الأول سينتج

عنه ندم في البيت الثاني بالإضافة إلى الروابط اللفظية والمعنوية وقواعد الاتساق والانسجام التي تربط البيتين.

ث) استقلال البنية عن التاريخ:

يجب النظر إلى البنية في فترة زمنية محددة وإهمال التاريخ لأن أي عنصر يُفهم من خلال النسق وليس من خلال التاريخ وبالتالي فإن التعاقب أو التطور التاريخي للألفاظ لا يُفَسِّرُ المعنى على الوجه المطلوب وإنما يجب إهمال التاريخ ودراسة البنية كما هي موجودة عليه وتفسير الكلمات من خلال موقعها في البنية.

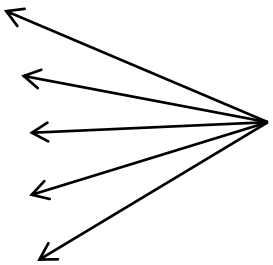
ج) لا حتمية العلاقة بين الدوال والمدلولات:

يرى دي سوسير أن **الكلمة** تتكون من الدال والمدلول؛ فالدال هو الصورة الصوتية والمدلول هو المفهوم، ويمكن تشبيه العلامة اللغوية بِوَرَقَة يكون وجهها الظاهر الانطباع الصوتي والوجه الآخر الخفي هو المفهوم أو الفكر.

ويؤكد دي سوسير أن العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول متغيرة وليست ثابتة؛ أي أنه ليست هناك علاقة حتمية تبرر الإحالة من الدال إلى المدلول؛ ولو كان الأمر كذلك لوجدنا الناس يتكلمون لغة واحدة، وهذا راجع إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول يمكن أن تتغير بين مجتمع ومجتمع آخر كاللون الأبيض الذي يدل على الأفراح في مجتمعات ويدل

على الأتراح في مجتمعات أخرى، كما يمكن لهذه العلاقة أن تتغير داخل المجتمع الواحد بمرور الزمن كالسيارة التي كانت تدل على القافلة والتي أصبحت تدل على (السيارة المعروفة حاليا)؛ كما يمكننا أن نستعمل العديد من الألفاظ على سبيل المجاز كالأسد والذئب لنصف بهما إنسانا شجاعا أو ماكرا، ومعاني الدوال يمكن أن تتغير حسب البنية أي حسب السياق اللغوي ويمكن أن نوضح ذللك وفق الشكل التالي:

الدال **المدلولات**



كمية كبيرة من المياه.
إنسان كريم.
رجل غزير العلم.
الخوف والمتاهة.
الشيء الشاسع والمنفتح (قطعة أرض كبيرة مثلا).

فلو كانت العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية أو حتمية لوجدنا للبحر مدلولا واحدا وهو ربما المدلول الأول في المخطط (كمية كبيرة من الماء) لكن الألفاظ تستعمل من خلال المجازات والاستعارات لتدل على مدلولات أخرى يمكننا أن نُؤَوِّلَهَا وفق سِيَاق البنية، ومنه يمكننا القول إن المدلول في العلامة اللغوية لا يفرض الدال الخاص به بصورة مطلقة ونهائية وهذا هو معنى الاعتباطية في أبسط مفاهيمها.

ح) مبدأ الاختلاف:

بما أن اللغة نظام من العلامات المحدود العدد فإن هذه الدلائل لا بُدَّ أن تكون مختلفة عن بعضها البعض؛ أي يتميز بعضها عن بعض وتكون قابلة للاستبدال؛ فالعلاقة بين **ق و ع** علاقة اختلاف؛ لأن استبدال حرف ع بحرف ق يؤدي إلى اختلاف في المعنى مثل: (**قاد عاد**)، ولولا اختلاف الحروف والكلمات والجمل عن بعضها لما فهمنا أي شيء في البنية؛ فلو قلنا مثلا:

وووووووووووووووووووووووو * وووووووووووووووووووووووو**

لما فهمنا شيئا، ولكن لا بُد للشاعر أن يُمَيِّز الحروف والكلمات والجمل عن بعضها البعض ليصير لها معنى مثل هذا البيت التالي :

دَعِ المَقَادِيرَ تَجْرِي فِي أَعِنَّتِهَا * ولا تَبِيتَنَّ إلا خَالِـيَ البَـالِ**

مَـا بَين غَمضَة عَيْنٍ والتِفَاتَتِهَا * يُغَيِّرُ الله مِنْ حَالٍ إلى حَالِ**

أصبح البيت ذا معنى نتيجة اختلاف الحروف والكلمات والجمل عن بعضها.

خ) الثنائيات الضدية:

يعتبر مبحث الثنائيات الضدية من أبرز إنجازات البنوية فمعاني الكلمات في المنهج البنوي لا يرتبط بالواقع الخارجي؛ فكلمة ليل ليس معناه ذلك الظلام الذي يأتي نتيجة غروب

الشمس؛ وإنما يتحدد معنى الليل بكلمة أخرى تناقضه وهي نهار، فالخير مثلا لا قيمة له في حد ذاته، بل تكمن قيمته في تقابله مع الشر، وكذلك الحياة مع الموت، والنور مع الظلام وهكذا، وكما يقول المثل بأضدادها تُعرف الأشياء.

3) البنيوية والمعنى:

لا جدال في أن أخطر مشاكل البنيوية هي مشكلة المعنى أو قدرة النص الأدبي على الدلالة، ولتحقيق هذا الحلم وضع البنيويون جملة من المبادئ وبدأوا بتطبيقها على النصوص الأدبية وأولها مبدأ المحايثة الذي أصبح من أهم وأبرز شعارات البنيوية فيما بعد، والمحايثة Immanence هي مبدأ تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية بعيدا عن الظروف الخارجية، أو هي كل بحث يعرف بنيات موضوعه اعتمادا –وفقط– على علاقات الحدود الداخلية لهذا الموضوع[44]، فالمحايثة إذن مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفي ذاته، كما أن النظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر بها الأشياء ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها[45]، وليس غريبا على البنيويين تبني هذا المبدأ وقد ذكرنا فيما سبق أن البنيوية ترى أن المعنى ينبجس من رحم النص من خلال لغته ودون الاستناد على ما هو خارج عن حدود النص؛ ولذلك أعلن

[44] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 134.

[45] يُنظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص 391.

البنيويون موت المؤلف وألغوا كل العناصر والظروف المصاحبة له واهتموا فقط بلغة النص الداخلية.

وإلى جانب المحايثة اعتبر البنيويون أن للنص معنى واحدا يجب السعي إلى استنباطه فأغلقوا النص وحاكموه بمعايير العلمية الصارمة مستندين في ذلك إلى اللسانيات التي أسسها دي سوسير وطورتها المدارس اللسانية التي جاءت بعده، ولكن كيف يمكن للنص أن يُنتج الدلالة؟ يجيب البنيويون بأن المعنى يأتي من خلال الانتقال من الوحدات الصغرى للنص إلى النسق العام الأكبر؛ فيرصدون تجميع أصغر العناصر والتي ربما لا يكون لها معنى مثل الفونيمات في وحدات ذات معنى وهي الكلمات، ثم ينظرون إلى تجمع هذه الوحدات الدلالية الصغرى في نظام أوسع أو نسق أكبر وهو اللغة، إلى هنا بدأنا بعناصر ثم تحولنا إلى وحدات صغرى –أصغر الوحدات اللغوية ذات الدلالة– وهي الكلمات لكن الكلمة بمفردها معزولة خارج النسق لا يمكن إلا أن تدل أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة، ولهذا نتحول إلى النسق الأصغر وهو الجملة. داخل النسق الأصغر تصبح الوحدة الصغرى جزءا من نسق دال وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النسق. أما عن المرحلة القادمة فهي أكثر تركيبية وتعقيدا وهي ربط هذه الجمل/ الأنساق الصغرى وتجميعها داخل نسق أكبر هو النص. في النسقين السابقين تتحدد دلالة الوحدة (الكلمة

في الجملة والجملة في النص) عن طريق علاقاتها مع الوحدات الأخرى في ظل مبدأ اتفق حوله البنيويون جميعا هو التضادات الثنائية[46]؛ إذ إن الكلمة الموجودة في السياق اللغوي تُحدد دلالتها الكلمة المضادة أو المقابلة وهي كلمة غير موجودة في النص، فالمتلقي عندما يقرأ كلمة بَارِد يُسعفه مخزونه اللغوي بكلمة ساخن التي تحدد معنى الكلمة الحاضرة وهكذا، فالنص اللغوي مجموعة من المتقابلات الثنائية، وتمثل كل كلمة في ثنائية حضورا يستدعي كلمة غائبة لتحديد الدلالة الحاضرة[47].

إن مبدأ الثنائيات الضدية هو الذي المبدأ الذي علَّق عليه البنيويون آمالهم في الوصول إلى حقيقة أحادية يقينية للنص الأدبي وذلك من خلال اعتبارهم أن كل دال يتمركز حول مدلوله تمركزا منطقيا logocentrec أو هو بتعبير الغذامي "الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي"[48]، وتتكرس حقيقة الدوال أكثر بمقابلتها مع نقيضاتها الموجودة على المحور الاستبدالي والتي تتمركز هي الأخرى حول مدلولاتها، لكن البنيويين لم يكتفوا بمركزية الكلمات فقط وإنما انتقلوا على المستوى التدرجي صعودا إلى مركزية البنية/ النص وغايتهم حصر المعنى والقبض على أركانه بعملية أشبه بالرياضية، فهدف البنيويين هو إرساء قواعد موضوعية للنص تصبو إلى مرتبة اليقين، ويبدو أن جذور

[46] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 219.
[47] ينظر: المرجع نفسه، ص 227.
[48] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 54.

هذه المركزية تمد إلى أصول الفكر الغربي منذ عصر أفلاطون إلى القرن العشرين، هذا الفكر الذي يتسم بمركزية اللوغوس logocentrisme وهي مركزية عرقية، بمعنى أن الفكر الغربي فكر متحيز عنصري ينصِّب نفسه بؤرة مركزية للعالم ويسعى إلى تفسير العالم بإخضاعه إلى رؤية معينة ودلالة موحدة منبعثة من أناه، وقد انجر كنتيجة لتمركز هذا العقل احتقار الغرب للشعوب غير الأوروبية وتكريس ميتافيزيقيا الحضور الغربي[49]، وبسحب هذا الكلام الفكري على النص الأدبي ندرك أن البنيوية ليست منهجا معلقا في فراغ وهي ليست أيضا بدعا من المناهج بقدر ما تعتبر نموذجا للفكر الأوروبي وطيف من أطيافه المشرقة في فضاء النقد الأدبي. لكن هل نجحت البنيوية في ما سعت إليه وهل استطاعت الوصول إلى اليقين الثابت والحقيقة المطلقة في القبض على المعنى الزئبقي المراوغ؟.

لا شك في أن المشروع البنيوي مثله في ذلك مثل أي مشروع نقدي آخر بدأ بطموحات غير محدودة تتماشى مع روح القرن العشرين الساعية دائما إلى تحقيق العلمية في جميع المجالات، لكن البنيوية في المجال فشلت في تحقيق هذه العلمية على النصوص الأدبية وعجزت عن تحقيق المعنى برغم أن محوري النقد الحداثي كله هما اللغة والمعنى، وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم تحليل منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته

[49] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 357.

في تحليل النصوص الأدبية وإنارتها وتحقيق المعنى[50]، لأن أخذ البنيويين بالمذهب التجريبي في التعامل مع النص الأدبي أوقعهم في مأزق حقيقي ظل ملازما لهم حتى النهاية، لأنهم حاولوا تطبيق منهج علمي تجريبي على حقيقة غير علمية؛ إن العلم بمنهجه والعقل بحدوده عاجزان عن تقديم تفسير يقيني ثابت للوجود، ومن هنا فإن الحقيقة الشعرية ليست مجرد حقيقة موازية للحقيقة المدركة عقليا لكنها في الواقع حقيقة أعلى وأسمى من الحقيقة العقلية، حقيقة عليا لا يمكن تأكيدها على أسس خارجية، وظل التناقض قائما حتى النهاية بين منهجية علمية تقوم على مذهب تجريبي يحاولون تطبيقه على معرفة أو حقيقة غير علمية[51]، وبعبارة أخرى يحاولون إرساء الموضوعية لما يُدرك بغير الموضوعية[52]، ولعل التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في الحضارة الغربية نفسها التي سعت لتحويل كل عمل من أعمال الأنساق إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر، وفي مقابل ذلك نجد انهيارا لكل الضوابط التي كانت –إلى عهد قريب– تضبط سلوك الإنسان نفسه، وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلي مجرد لكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن ذات الإنسان المختلجة بالعواطف والشاعر والانفعالات التي يصعب تحديدها وقياسها علميا، ولعل شعار موت المؤلف الذي رفعه البنيويين يعتبر سببا ونتيجة لانهيار المشروع البنيوي.

[50] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص (242- 244).

[51] ينظر: المرجع نفسه، ص 118.

[52] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 61.

خلاصة:

إن أزمة البنيوية التي وَأَدَتْهَا في أقل من عَقْدٍ تقريبا تتمثل في فشلها في تحقيق المعنى مما جعل العديد من دعاتها كرولان بارث في فرنسا وكاللر Keller في أمريكا ينشقون عنها[53] لاكتشافهم زيف علمية النقد ووهم الموضوعية، لتنتهي البنيوية كمرحلة بارزة في مسيرة النقد الأدبي ولينفتح المجال لما بعد البنيوية التي ترتكز على القارئ وتفتح أبواب التأويلات اللانهائية على مصراعية معلنة عن التيه النقدي في فضاء النص العائم.

[53] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 249

المحاضرة الرابعة) الشكلانية الروسية:

إذا كانت البنيوية كما ذكرنا قد استمدت أسسها ومقوماتها من حقول معرفية فلسفية ودينية وحضارية ولسانية فإن هذا لا يعني أنها لم تتأثر ببعض التيارات النقدية التي سبقتها أو عاصرتها كالشكلانية الروسية التي اعتبرها النقاد بنيوية متقدمة بالإضافة إلى حلقة براغ وجماعة تل كل ومدرسة النقد الجديد؛ فكل هذه التيارات أسهمت في تشييد صرح المنهج البنيوي من خلال تأثره بها تارة وتطويره لها تارة أخرى، وفيما يلي سنقوم بعرض مختصر لأبرز المدارس والاتجاهات النقدية كما بيناها آنفا وعلى رأسها:

1) تعريف الشكلانية الروسية:

تُقِرُّ أكثر الدراسات تخصصا أن البنيوية هي "النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني"[54]، وتستقيم هذه الفكرة أكثر إذا أكدنا أن الشكلانية الروسية قد تأثرت هي الأخرى بالنظرية السوسيرية عن طريق رومان جاكبسون Roman Jacobson بواسطة أعمال سيرجي كارشفسكي Sergei Karshevsky الذي كان تلميذا لدى سوسير[55]، ولم تكن الشكلانية الروسية تمهيدا للنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم كثيرة وثيقة

[54] فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة مُحَمَّد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 97.

[55] يُنظر: ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص 97 نقلا عن يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 113.

الصلة بالبنيوية كالسيميائية والشعرية والسردية ولشدة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم البنيوية السوفياتية[56].

والشكلانية الروسية هي مدرسة نقدية نشطت في روسيا بين سنوات (1915/ 1930) وذلك عبر ائتلاف تجمعين لغويين: الأول هو حلقة موسكو اللغوية التي بدأت نشاطها من 1915 وامتدت إلى 1920 بزعامة رومان جاكبسون. والثاني هو جماعة الأوبوياز OPOJAZ وهذه التسمية اختصار لعبارة جمعية دراسة اللغة الشعرية، وقد تأسست سنة 1916 بسانت بطرسبورغ Sainte Petersburg ومن أبرز أعضائها فيكتور شلوفسكي Victor Chklovski وبوريس إيخمباومBoris Eikhenbaum وليف جاكوبنسكي L.Jakubinsky.

وعموما فإن الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما[57]:

- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.
- الإلحاح على استقلال علم الأدب.

[56] يُنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 113.

[57] يُنظر: فيكتور إيرليخ Victor Ehrlich، الشكلانية الروسية، ص 14.

إذ طالما ردد الشكلانيون أنه "آن الأوان لدراسة الأدب –الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك– أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث"[58]، وقد سمى هؤلاء أنفسهم مورفولوجيين وتمييزيين بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلاني[59] التي طالما شكا منها الشكلانيون وحاولوا التنصل منها وإيجاد تسمية بديلة لها؛ يقول إيخنباوم "يوصف منهجنا على العموم بالشكلانية وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا وذلك تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والاجتماعي وغيرها حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث في رأي الدارس هو ما ينعكس على الأثر الأدبي"[60].

وعلى العموم تشترك الشكلانية الروسية مع البنيوية في العديد من النقاط يمكننا عرضها فيما يلي:

- إهمال المناهج الخارجية واستقلالية علم الأدب؛ حيث سعى الشكلانيون إلى وضع الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة بعيدا عن العلوم الإنسانية الأخرى كما هو واضح في قول بوريس إيخنباوم "إننا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافية أو

[58] المرجع نفسه، ص 14.

[59] يُنظر: المرجع نفسه، ص 32.

[60] خالد سليكي، من النقد الأدبي إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، عدد 1، 2، 1994. نقلا عن صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 102.

النفسية المتعلقة بالإبداع مؤكدين على أن هذه القضايا التي تبقى جد مهمة ومعقدة في الآن نفسه يجب أن تبحث عن مكانها في العلوم الأخرى"[61]. على هذا النحو آمن أصحاب المنهج الشكلاني بأن جوهر الظاهرة الأدبية لا يتلخص في علاقتها بمنشئها أو بيئتها بقدر ما يتلخص في كينونتها الموضوعية بوصفها بنية مستقلة، كما آمن الشكلانيون بأن قوام النص الأدبي وجوهره الأساس إنما يكمن في الكلمات وليس في الأفكار؛ فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل من الأدب أدبا، وفي ذلك ما يكشف عن تأثر الشكلانيين ولا سيما في مرحلتهم الأولى ببعض مقولات الشاعر الرمزي مالارميه فضلا عن تأثرهم بالشعراء الرمزيين الروس.

- التركيز على النص من الداخل؛ حيث سعى الشكلانيون الروس إلى مقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة بوصفه بنية مغلقة مكتفية بذاتها لا تحيل على لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط[62].

[61] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 11.

[62] يُنظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 100.

- خصوصية اللغة الفنية؛ حيث يميز الشكلانيون بين لغة الخطاب العادي وبين لغة الخطاب الفني، فاللغة العادية هي التي يستعملها الناس في معاملاتهم اليومية وهي لغة إخبارية نفعية تواصلية وفيها تتطابق الدوال مع مدلولاتها كما أن الرسالة في هذا النوع من الخطابات تنتقل من باعثها إلى متلقيها وغايتها نقل الفكرة، وإذا ما فَهِمَ المتلقي ذلك انتهى دور المقولة عندئذ، أما اللغة الفنية فهي لغة جمالية إبداعية تنحرف الرسالة فيها عن خطها المستطيل وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها إلى داخلها بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسل إليه متلقيا وإنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو النص، وليست غاية الرسالة في اللغة الفنية نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة بقدر ما تكمن في إحداث المتعة الفنية والجمالية للمتلقي[63] .

إن تفرقة الشكلانيين بين اللغة الفنية واللغة النفعية الإخبارية ليعتبر نقطة جوهرية في المنهج البنيوي، فاللغة النفعية كما ذكرنا تتطابق فيها الدوال مع المدلولات وهذا يعني تأكيد المفهوم التقليدي عن القيمة التمثيلية أو التصويرية للغة وبالتالي لا بد لمعرفة الدوال من اللجوء إلى مراجعها الموجودة في الخارج وهو ما ارتكزت عليه المناهج السياقية التي اعتبرت النص انعكاس للبيئة والواقع والمجتمع وهو ما يرفضه المنهج الشكلاني

[63] يُنظر: مُحَمَّد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 10.

والبنيوي على حد سواء فهما يريان أن الخطاب الفني تنزاح فيه الدوال عن مدلولاتها وبالتالي ستنسحب اللغة كوسيط تمثيلي أو تصويري للخارج إلى داخل العقل البشري لتبدأ عمليات الدلالة المغلقة داخل الأنساق اللغوية المستقلة المنفصلة عن الخارج[64]*.

على العموم يمكننا القول إن الشكلانية الروسية تعتبر من طلائع المناهج النسقية التي حولت الاهتمام من المؤلف إلى النص ولا ينكر ناقد الإقرار بأن الشكلانية قد سبقت البنيوية إلى العديد المبادئ التي تبنتها البنيوية فيا بعد خصوصا فيما يتعلق بموت المؤلف وإنكار رسالة الأدب والاهتمام بكيفية الدلالة عوضا عن ماهية الدلالة في حد ذاتها، وليس غريبا بعد هذا أن تُنْعَت الشكلانية بالبنيوية السوفياتية خصوصا إذا علمنا أن رومان جاكبسون هو الذي أسس للبنيوية من رحم هذه الشكلانية التي طور أفكاره حولها في حلقة براغ التي سنمر عليها بإيجاز في الآتي.

2) حلقة براغ (1926، 1948):

هي جمعية لسانية تأسست في عام 1926 في براغ باسم "حلقة براغ اللسانية" بمبادرة من زعيمها فيليب ماتيسيوس ومن أعضائها التشيكسلوفاكيين هافرانيك Havranique،

[64] يُنظر: عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، ص (99، 100).

* اكتفينا هذه المقام بذكر بعض مبادئ الشكلانية والتي تتقاطع تقاطعا مباشرا مع مبادئ البنيوية دون ذكر باقي تفاصيل المنهج الشكلاني الذي يطول الحديث لعرضه كاملا تحريا منا للإيجاز والاختصار وتفاديا لسرد ما لا نرى لذكره أهمية.

تروكا Troqua، فاشيك Vashec، موكاروفسكي Mukarovsky، فضلا عن رينيه ويليك René Wellek وكذلك رومان جاكبسون ونيكولاي تروبتسكيوي الفارين من روسيا، ويطلق على هذه الحركة أيضا البنيوية التشيكية[65]

تابعت هذه الحركة إنجازات الشكلانيين الروس حول الأدب واللغة ورفعت مبدأ المحايثة في دراسة النص الأدبي كما أنها أخذت على عاتقها مُهِمَّة[66] "علمنة الدراسة الأدبية"[67].

[65] ينظر: ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 247.

[66] يُنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 115.

[67] فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، مقدمة المترجم، ص 5.

المحاضرة الخامسة) التحليل الوظائفي:

إذا كانت البنيوية شكلانية متقدمة فإن الفضل في تأسيسها يعود إلى الناقد الشكلاني الروسي فلاديمير بروب الذي يعتبر من أوائل من وضع قوانين بنيوية للأعمال السردية حيث ركز دراسته في العشرينيات من القرن الماضي على دراسة القصص العجائبية فتناول مئة حكاية شعبية روسية خرافية فاستبط منها إحدى وثلاثين وظيفة ثابتة، وهذه القوانين الوظائفية ليست حبيسة المئة قصة التي حللها بل تنطبق على جميع قصص هذا النوع، وقد طبقت هذه الوظائف في بعض قصص لأدبنا العربي وأثبتت نجاعتها.

وتركيز بروب على الوظيفة وهي عمل الشخصية بدل المكونات السردية الأخرى كالشخصيات والزمان والمكان يعود لكون الوظيفة ثابتة لا تتأثر بمتغيرات النماذج، أما العناصر الأخرى فتتغير بين عمل وآخر.

ويمكننا في الآتي استعراض وظائف بروب مع بعض التمثيل لكل وظيفة:

1) **وظيفة رحيل**: وتتمثل في خروج الوالد للسفر أو للحرب أو للتجارة أو خروج الوالدة أو وفاة أحدهما وقد يعتبر خروج الأطفال الصغار وابتعادهما عن المنزل نوعا من الرحيل.

2) **وظيفة منع أو حظر**: هي أن يمنع الوالد ابنه أو ابنته مثلا من بعضن الأفعال كالخروج من المنزل أو الذهاب إلى الغابة أو فتح باب الغرفة ..الخ، وكثيرا ما تذكر الحكايات وظيفة الرحيل أولا ثم المنع بعد ذلك.

3) **وظيفة خرق المنع**: وهو أن يتجاهل الولد أو البنت المنع كأن يفتح الباب أو يذهب إلى الغابة وهو ما يسمح بدخول شخصية جديدة تسمى المعتدي على البطل أو شخصية الشرير (غول ، ساحرة ، قاطع طريق) بحيث تتنوع أشكال المعتدي حسب الحضارات و النصوص.

4) **وظيفة الاستخبار** : يحاول المعتدي الحصول على إرشادات وأخبار حول الضحية عن طريق البحث وطرح الأسئلة.

5) **وظيفة اطلاع** :يتحصل المعتدي على إرشادات وأخبار حول ضحيته بعدما يتلقى الإجابات.

6) **وظيفة خداع** :يحاول المعتدي خداع ضحيته للتمكن منها أو من أملاكها بحيث في غالب الأحيان يتقدم المعتدي بمظهر يخالف مظهره العنادي (تنكر في شكل وحش عنزة ذهبية أو الساحرة في شكل عجوز طيبة تقلد صوت الأم.

7) **وظيفة تواطؤ عفوي** :تخدع الضحية بحيث أنها تقوم بإعانة عدوها رغما عنها وبعفوية واقتناع.

8) **وظيفة إساءة** :يضر المعتدي بأحد أفراد العائلة أو يلحق به أذى وقد أشار بروب إلى الدور الذي تلعبه هذه الوظيفة بحيث أنها هي التي تكسب الحكاية حركيتها باعتبار أن الوظائف السابقة ليست سوى تمهيدا لهذه الوظيفة و قد تَرِدُ الإساءة في أشكال متعددة (خطف ، سرقة ، نهب ، إلحاق ضرر اختفاء مفاجئ.. الخ.)

9) **وظيفة وساطة** :تمثل هذه الوظيفة أهمية بالغة في انتقال الحكاية بحيث يتم هنا إدراج البطل في السياق القصصي بعدما تَفَشَّى خبر الإساءة ، وفي هذه الوظيفة إما يؤمر البطل أو يُطلب منه إنقاذ الضحية(أمر أو طلب)

10) **وظيفة بداية الفعل المضاد** :بمعنى قبول البطل الفاعل القيام بالبحث أو يعتزم على فعل ذلك

11) **وظيفة انطلاق** :يحدث هنا مغادرة البطل لمسكنه وهذه الوظيفة بعكس وظيفة الرحيل، باعتبار أن تقويم الافتقار الحاصل ينَجَر عنه الانطلاق بعكس الرحيل الذي يُمَكِّنُ شخصية المعتدي من ارتكاب الإساءة.

12) **وظيفة امتحان** : تتمحور هذه الوظيفة حول امتحان البطل عن طريق اختبار من طرف شخص آخر عادة ما يكون عجوزا. وقد يكون حيوانا، كأن يكلف بِجلْب عشبة من أعلى الجبل، أو بالعمل لمدة طويلة بلا توقف وغيرها.

13) **وظيفة رد فعل البطل** :هذه الوظيفة يرد فيها البطل على المانح سواء كان رد الفعل إيجابيا أو سلبيا.

14) **وظيفة تسلم الأداة السحرية** :وترد الأدوات السحرية في الأشكال التالية (حيوانات ، أدوات ، صفات يكتسبها البطل بطريقة مباشرة ، قوة بدنية ، القدرة على التحول في شكل حيوان) ، ونسمي أدوات سحرية كل ما يمنح للبطل أثناء الاختبار.

15) **وظيفة انتقال بين مملكتين** :يقُادُ فيه البطل قرب المكان الذي توجد فيه ضالته وهذه الوظيفة تشكل رحلة بين مملكتين يقتفي فيها البطل أثر دليل وهذه الوظيفة تعتبر مدخلا للاختبار الرئيسي أو الفعل الحاسم المصلح لحالة الافتقار الحاصل في بداية الحكاية.

16) **وظيفة صراع** : ويشير بروب إلى الفرق بين هذا الصراع و الصراع مع المانح (في وظيفة الامتحان)والفرق يتجلى في النتيجة،إذ أن الصراع الأول يترتب عنه

حصول البطل على أداة أو صفة تمكن البطل من تقويم افتقاره لمثل هذه الأدوات والصفات عند قبوله وظيفة الانطلاق بينما الصراع مع المعتدي في حالة انتصار البطل تفضي إلى إصلاح الضرر الحاصل وتُقيق الغاية من وظيفة الانطلاق.

17) **وظيفة علامة** :كأن يتلقى البطل خاتما أو منديلا أو يُضاءُ جبينه كدليل على قوته، وقد تكون العلامة جرحا يحدث من خلال الصراع مع الشرير.

18) **وظيفة انتصار** :ينتصر البطل على المعتدي كان يصرع المعتدي في معركة أو يغلبه في سباق.

19) **وظيفة تقويم الإساءة** :يقوِّم البطل إساءة البداية و يُصلح الافتقار الحاصل عند الإساءة كأن يُخرج الجدة وليلى من بطن الذئب أو يُطلق سراح السجين

20) **وظيفة العودة** :يرجع البطل إلى مكان الانطلاق وتقع العنود غالبا على نفس الصورة التي تم بها الانطلاق، غير أن البطل يكون معززا بالكفاءة والطاقة اللازمة للإنجاز أي فعل في طريق عودته بالإضافة إلى العلامات التي في حوزته.

21) **وظيفة مطاردة** :تقع مطاردة للبطل ومحاولة الالتحاق به، أثناء ذلك يتنكر الشرير في أشكال كثيرة و مختلفة .

22) **وظيفة إسعاف** :يقع إسعاف البطل و نجدته (طيران هروب مع نصب حواجز ، تنكر البطل في أشكال مختلفة اختباء ،فطانة.)

23) **وظيفة الوصول خفية** : في بعض القصص لا يعلن البطل عن نفسه وإنما يصل خفية ولا يُخبر أحدا بأنه أنقذ الضحية، وهو ما سيكون عاملا للمطالبات الكاذبة من طرف الطماعين الذين يرغبون في الحصول على الشهرة.

24) **وظيفة مطالبات كاذبة** :هنا يتدخل بطل مزيف يريد إقرار مطالبات كاذبة كمكافأة على العمل الذي قام به.

25) **وظيفة تكليف بإنجاز عمل صعب** :يعرض على البطل الحقيقي والأبطال المزيفون انجاز عمل صعب و هذا العنصر يعتبر في الحكايات عنصرا محببا.

26) **وظيفة انجاز العمل** :ينجز البطل الحقيقي العمل بكل سهولة/

27) **وظيفة التعرف على البطل** :يتم التعرف على البطل الحقيقي سواء بفضل العلامة التي يحملها (جرح مثلا) أو بفضل شيء أعطي له (خاتم أو منديل) كما يمكن التعرف على البطل الحقيقي على إثر إنجازه للعمل الصعب، أي إبرازه لكفاءته.

28) **ينزع القناع عن المعتدي أو البطل المزيف** : وتنتج هذه الوظيفة كثيرا عند إخفاق البطل المزيف في انجاز العمل الصعب؟

29) **وظيفة تجلي** :يظهر البطل في شكل جديد (كأن يصبح فائق الجمال.)

30) **وظيفة عقاب** :يعاقب البطل المزيف أو المعتدي كأن يُجر خلف حصان مثلا.

31) **وظيفة زواج** :يتزوج البطل ويرتقي عرش الملك.

المحاضرة السادسة) التحليل البنيوي للسرد:

تعود جذور التحليل البنيوي للسرد إلى العصر اليوناني خاصة عند أرسطو الذي ميز بين الحبكة والحكاية؛ فالحكاية في نظره هي الأحداث كما هي في الواقع في تسلسلها المنطقي، أما الحبكة فهي طريقة عرض الأحداث وما يتخللها من تقنيات يحدثها السارد لإحداث المتعة والتشويق.

وفي فترة الحداثة النقدية "ابتدأ التحليل الداخلي المحايث للاعمال الحكائية بصورة جدية مع الشكلانيين، غير أنه توسع مع الجهود التي قام بها البنائيون والمهتمون بعلم الدلالة في الوقت الحاضر، وقد كان البحث عن الوحدة الاساسة الشغل الشاغل لمجموع المهتمين بالفن الحكائي"[68].

وقد شق الشكلانيون في النص السردي قسمان رئيسيان؛ يعرفان بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي؛ "فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية، أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، وبعبارة أوضح إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني، ذلك أن

[68] حميد لحميداني، بنية النص الحكائي، ص 21.

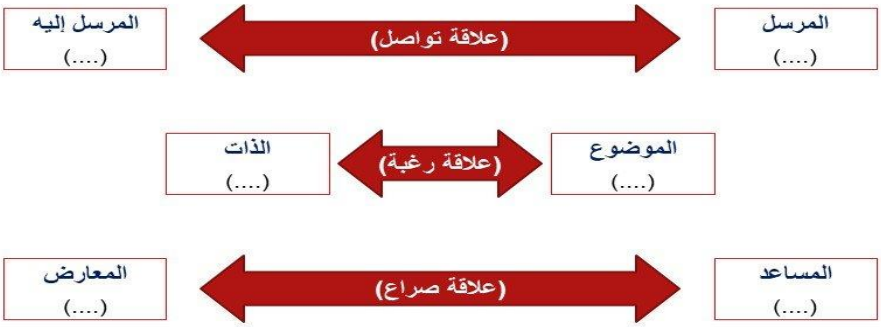
القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع، فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد وهذا ما يسمى بالمبنى الحكائي، وفي أغلب الأحيان الحبكة الحكائية"[69].

وإذا كان الهدف من علم السرد البنيوي وضع قوانين عامة لجميع النصوص السردية الخاصة فقد طور فلاديمير بروب قانونا بنيويا شاملا للحكايات الخرافية، وقد طبقه على مئة حكاية شعبية لكنه أثبت نجاعته على قصص أخرى غير مختبرة لكن بشرط أن تكون من النوع العجائبي، ويضم هذا القانون إحدى وثلاثين وظيفة وقد تم عرض هذه الوظائف في المحاضرة الماضية.

وإذا كانت وظائف بروب محصورة كما ذكرنا في جنس الحكاية الخرافية فإن الناقد الفرنسي جوليان غريماس قد طور نموذجا عامليا يشمل أغلب النصوص السردية، ويتسم هذا النموذج بالاختصار والشمولية؛ جيث يقوم على ثلاثة محاور تنطي على ستة عوامل مُلَخَّصُها أن هناك عامل ذات يرغب في الاتصال بموضوع ما أو الانفصال عنه، فإذا كان مُتَّصلا فإنه يرغب في الانفصال ، وإن كان منفصلا فإنه يرغب في الاتصال، ولهذا العامل

[69] حميد لحميداني، بنية النص الحكائي، ص 21.

الذات عوامل مرسلة (دوافع) وأخرى مرسل إليها (مستفيد)، كما أن هناك عوامل مساعدة وأخرى معيقة، ويمكننا تمثيل النموذج العاملي في المخطط الآتي:



وفي الآتي شرح للمحاور:

1) محور الرغبة :

ويحوي هذا المحور على العامل الذات والعامل الموضوع :والعامل الذات هو الذي يرغب في الاتصال بموضوع ما أو يرغب في الانفصال عنه والموضوع الذي يرغب الذات في الاتصال به يرغب في الانفصال عن نقيضه.

2) محور التواصل :

يتكون هذا المحور من العامل المر سل والعامل المرسل إليه، وتجدر الإشارة هنا أن كَل من المرسل والمرسل إليه هنا لا علاقة لهما بمخطط التواصل الذي وضعنه رومان جاكبسون، وإنما المقصود بالعامل المرسل هو الدافع والحافز الذي يدفع الذات للاتصال بالموضوع.

3) محور الصراع :

يتكون هذا المحور من العامل المساعد والعامل المعيق؛ فالعامل المساعد هو الذي يؤازر الذات في مهمتها، ويعينها بشتى الوسائل.

المحاضرة السابعة) البنيوية الفرنسية:

تندرج البنيوية الفرنسية ضمن أعمال مجلة Tel Qeul وهي مجلة تأسست في فرنسا بزعامة الناقد الروائي فيليب صولر Philip Soller وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي كالفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا Julia Kristeva وهي زوجة فيليب صولر ورولان بارث وميشال فوكو وجاك دريدا Jacques Derrida وقد اهتمت هذه الجماعة بحقول معرفية شتى كالتحليل النفسي والماركسية واللسانيات، وعالجت

قضايا فكرية على غاية من الأهمية مثل الأنا والغير والموت والله والحياة[70]، كما دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة وكانت هذه المجلة مَعْبَرًا من البنيوية إلى ما بعدها[71].

وواضح من خلال التسمية التي استظلت بها هذه الجماعة Tel Qeul والتي يريد بعض المترجمين العرب أن يترجموها بحرفيتها إلى (كما هو) أو (كما يرد)[72] أنها تحرص حرصا شديدا على النظر الآني المحايث للظواهر أو النصوص حيث هي أو كما هي كائنة لا كما يجب أن تكون مجرَّدة من أصولها التكوينية وسياقاتها المحيطة بها لنتذكر مرة أخرى أن الفرنسيين لا يصطنعون هذه العبارة إلا في سياق بلاغي يخص الشيء الذي لا يشبه إلا نفسه؛ فهو مثلما هو أو كما هو كأن في الأمر إحياء للمذهب النقدي الشهير الشيء كما هو على حقيقته الذي جاء به ماثيو آرنولد وصار من شعارات النقد الأنجلو أمريكي الجديد[73]، وعلى العموم يعني مضمون عبارة Tel Qeul ثورة عارمة على المفاهيم التقليدية للنقد والتي تتعلق بالكاتب في نفسه والحياة التي تحيط من حوله والمجتمع الذي

[70] يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 195.
[71] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 116.
[72] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 196.
[73] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 116.

ينتمي إليه والزمان الذي يعيش فيه وهلم جرا من تلك العناصر التي كان النقد التقليدي يثقل بها كاهله ويُقَيِّدُ بها رجليه[74].

[74] يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 196.

المحاضرة الثامنة) البنيوية السردية:

يعد مصطلح علم السرد أو السردية (narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته[75].

كما يتطرق علم السرد دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه[76].

بدأ علم السرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد فلاديمير بروب (1928/ 1968) في عمله الموسوم مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذي حلل فيه تركيب القصص وحاول استنباط قانون عام يصلح للتطبيق على مختلف القصص العجائبية رغم اختلافاتها، فاستنبط ما أسماه بالوظائف والوظيفة عنده عمل الشخصية، وقد حصر الوظائف في 31 وظيفة في جميع القصص.

صاغ تودوروف مصطلح "علم السرد" لأول مرة عام 1969 في كتابه قواعد الديماكرون وعرفه بعلم القصة، وقد أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال

[75] يان مانفريد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، (د.ط) 2011، ص 7.

[76] ميجان الرويني وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص 174.

الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي نذكر منها على التمثيل نحو القصة لتودوروف ورولان بارت وغريماس وعلم السرد المرتكز على الخطاب لجينيت وبال ستانزل[77].

لا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة مثل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة وكذلك الإعلانات والدعايات وغير ذلك ففي كل هذه ثمة قصص تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة، ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة[78].

المحاضرة التاسعة) شعرية السرد:

قبل التطرق إلى فحوى المحاضرة وجب الوقوف قليلا عند مصطلح **الشعرية** كونه من المصطلحات الملتبسة والمنتشرة بين مختلف الحقول والمعارف فكثيرا ما نقرأ؛ شعرية القصيدة شعرية الرواية شعرية المسرح وغيرها.

1) مفهوم الشعرية:

[77] يان مانفريد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، (د.ط) 2011، ص 7.

[78] ميجان الرويني وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 174.

ليس من السهل تقديم مفهوم ناجز للشعرية ومن "العبث بمكان أن نبحث عن تصور واضح لهذا الحد الاصطلاحي في تراثنا النقدي العربي القديم، لأن هذا المصطلح مشبع بمفهوم وافد من الثقافة الأوروبية؛ فالشعرية هي بديل لمصطلح (Poétique) التي تدل في الأصل على مفاهيم الصنعة والابتداع والابتكار، لكنها أخذت تتطور وتضيق متخذة من (صناعة الشعر) مجالها الاستعمالي المحدود؛ فمن دلالتها على الملكة أو الموهبة الشعرية أصبحت تدل عل نظام التعبير الخاص بشاعر ما أو فن التأليف والأسلوب الخاص بالشعر.

وقد ارتبط مصطلح الشعرية بجهود جاكبسون ارتباطا وثيقا وذلك في حديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ والتواصل؛ وقد جعل جاكبسون الوظيفة الشعرية هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما – بواسطتها – أثرا فنيا.

وتنهض نظرية التبليغ عند جاكبسون على ستة عناصر وعن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية على النحو الذي يبرزه المخطط الجاكبسوني الشهير:

السياق

(الوظيفة المرجعية)

المرسل (الوظيفة الانفعالية)المرسلإليه **الرسالة (الوظيفة الشعرية)** (الوظيفة الإفهامية)

القناة/ الصلة (الوظيفة الانتباهية)

الشفرة/ سنن (الوظيفة المعجمية/ ما وراء اللغة)

ومعلوم أن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى نمط آخر؛ حيث تهيمن الوظيفة الإفهامية مثلا على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن الوظيفة الشعرية على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، ومنه يمكن تعريف النص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية؛ فكأن الشعرية –إذن – دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما أو هي بتعبير جاكبسون " الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللغوية عموما وفي الشعر خصوصا؛ فهي تفسر عمل الشاعر غبر طيف اللغة .

ويرى فاليري أن الشعرية اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، كما تتعلق كلمة شعرية بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[79]

2) الشعرية والبنيوية:

هناك علاقة متجذرة بين البنيوية والشعرية، فكل شعرية كما يرى تودوروف هي شعرية بنيوية ما دام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية بل بنية مجردة هي الأدب؛ حيث يكفي إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية، وغذا كانت الشعرية مرتبطة بالبنيوية إلى هذا الحد فإنها لكي تحقق علميتها لا بد أن تستعين باللسانيات؛ حيث قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من الشاعريين بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي، ذلك أن الأدب بأتم مهنى الكلمة نتاج لغوي، فكل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة لا تربط بين

[79] تودوروف، الشعرية، ص (23، 24).

الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين اللغة والأدب وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة[80].

3) آليات شعرية السرد:

تتحدد شعرية السرد من خلال الاستعمال الفني الخاص للعناصر السردية كالرؤية والشخصيات والزمان والمكان؛ فهذه العناصر بمثابة مواد خام، والسارد يقوم بعملية مزج بين هذه العناصر في سياق إبلاغي خاص فتغدو في النهاية بمثابة لوحة فنية تتظافر فيها كل مكونات السرد عبر نظام بنيوي ديناميكي.

ويمكننا فيما يلي التطرق إلى أبرز العناصر السردية التي تشتغل عليها الشعرية السردية:

أ) الرؤية السردية:

الرؤية السردية في أبسط مفاهيمها هي "التقنية المستخدمة لحكي القصة"[81] أو هي بتعبير معاصر فن إخراج القصة عبر زاوية التصوير، وتختلف زوايا الرؤية السردية بين سارد وآخر، بحيث يمكننا العثور على ثلاثة أنواع للرؤية السردية وهي:

- **الرؤية من خلف:** وهذا النمط موجود في الروايات الكلاسيكية، بحيث يكون الراوي أكثر اطلاعا للأحداث وتفاصيل المجريات من الشخصيات.
- **الرؤية مع:** في هذا النوع تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات؛ "فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها"[82]
- **الرؤية من خارج:** وفي هذا النوع تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جدا، فهو يكتفي بالوصف الخارجي فقط، دون أن تكون له دراية بخفايا وأسرار مكنونات الشخصية.

[80] تودوروف، الشعرية، ص 27.

[81] حميد لحميداني، بنية الخطاب الروائي، ص 46.

[82] حميد لحميداني، بنية الخطاب الروائي، ص 47.

ب) الشخصيات:

حظيت الشخصيات باهتمام واسع من قبل البنيويين؛ واعتبروها بمثابة دال "يتخذ عدة اسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال 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 يقال في الموضوع"[83]

وعلى العموم يتعامل النقد البنيوي مع العلاقات التي تتكون بين الشخصيات، وهذه العلاقات تكون من خلال الاسماء مثل سعيد أو تعيس، ومن خلال الصفات الجسمانية سمين/ نحيل، أو المستوى المعرفي جاهل/ عاقل، أو الحالة الاجتماعية غني/ فقير وغيرها من العلاقات البنيوية.

ت) البنية المكانية:

المكان أو الفضاء أو الحيز هو الخلفية التي تجري على حلبتها الأحداث، ويرى البنيويون أن الحيز ينبغي أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون، تماما مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري، فهؤلاء لا يهمهم من سيسكن هذه البنايات ومن سيسير على هذه الطرق، ولا ما سيحدث فيها، ولكن يهمهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص[84].

ولا تختلف شعرية البنية المكانية عن شعرية الشخصيات؛ حيث تتم دراسة الحيز وفق شبكة العلاقات بما فيها من التعارضات وتشاكلات واختلافات وتضادات بين الأمكنة المتعددة؛ كالأماكن المفتوحة والمغلقة، أو الأفقية والعامودية، أو الشاسعة والمحدودة.

ث) البنية الزمنية:

[83] حميد لحميداني، بنية الخطاب الروائي، ص 51.

[84] حميد لحميداني، بنية الخطاب الروائي، ص 54.

إذا كان الزمن الواقعي يسير بوتيرة منطقية متسلسلة فإن شعرية الزمن البنيوي في الرواية تتلاعب بهذا العنصر؛ حيث يمكن أن نستشرف المستقبل قبل وقوعه أو ترد للماضي في حركة ارتدادية نكوصية، وعليه يمكن أن نعرض بعض أساليب الشعرية الزمنية في الأعمال السردية على النحو الآتي:

- **السرد الاستباقي**: وفيه يتم استباق الأحداث بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي.
- **السرد الاسترجاعي**: وفيه يعود السارد إلى أحداث ماضية مسجلة في الذاكرة.

ويرى النقاد البنيويون أن عدم التوافق بين بين النظام السردي من جهة ونظام القصة من جهة فإن ذلك يولد مفارقات سردية.

- **الاستغراق الزمني**:

المقصود بالاستغراق الزمني إيقاع الزمن في العمل السردي، ويتكون الإيقاع عبر تقنيات الخلاصة والاستراحة والقطع والمشهد؛ فالخلاصة هي اختزال السنوات والأشهر والساعات القليلة في أسطر وكلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، والاستراحة هي توقف تام للزمن من أجل الوصف، بخلاف القطع الذي يتم فيه حذف وتجاوز بعض المراحل المهملة في القصة دون الإشارة إليها، أما المشهد فهو إتاحة الحوار بين الشخصيات.

المحاضرة العاشرة) بنية الشعر:

وضحنا في المحاضرات الأولى أن هدف البنيوية هو معرفة نظام النص عبر شبكة العلاقات التي تقوم بين عناصره ومكوناته، وترى البنيوية أن العلاقة أسبق من الكينونة، ومثال ذلك أن العلاقات الأسرية أو الاجتماعية موجودة قبل كينونة الطفل، وعندما يولد الفرد يجد كل شيء محدد سلفا، اسمه جنسه طبقته الاجتماعية، والعلاقة هي التي تمنح النص صفة العلمية والثبات والشمولية.

وإذا كانت علاقات النص السردي تتكون من خلال العناصر السردية كالشخصيات والزمان والمكان الرؤية السردية، فإن علاقات النص الشعري تتموضع في مختلف العناصر الصوتية والمعجمية والتركيبية إضافة إلى بعض العلاقات المتعلقة بفضاء الكتابة وإحصاء النص، غير أن مستويات النص ليست أثناء النقد البنيوي ليست هدفا في حد ذاتها وإنما هي أداة من أجل الوصول إلى العلاقة ومنها إلى النظام؛ إنها بمثابة مواد البناء للمهندس حيث يطوعها لبناء مشروعه.

وهناك فكرة مغلوطة في النقد البنيوي فحواها أن تحليل النص بنيويا يكون من خلال المستويات، بدءًا بالمستويات الصغرى وصولا إلى المستويات الكبرى، وذلك تحت فكرة أن النسق الكلي للنص الفردي هو مجموع أجزائه، وهذا مجانب للصواب، لأن البنيوية اللغوية

والبنيوية الأدبية تريان أن النظام هو الذي يجمع الأجزاء، ومن يتناول النص الأدبي وفق مستوياته يكون قد تناول قضية البناء العضوي للنص، ولم يتطرق إلى النظام العام الذي يحكمه. وعليه يمكننا أن نضع بعض الخطوات اللازمة للنقد البنيوي نحددها في الآتي:

1) قص المؤلف واستبعاده من الدراسة:

تماشيا مع شعار (موت المؤلف)؛ فالنص كنظام من العلاقات في المنظور البنيوي أسبق في الوجود من الشاعر؛ وليس غريبا أن يقلب أحد المفكرين المعادلة بيننا وبين اللغة لِيُقِرَّ بأن اللغة هي التي تتكلم عبرنا، ومن الناحية اللسانية "ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا، فاللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص وهذا الفاعل يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده"[85]، ومن هنا فالبنيوية الشكلانية لا تولي اهتماما بالمؤلف، بل إن استبعاده من الدراسة يعتبر شرطا لا يتساهل معه.

2) ترقيم الأبيات الشعرية:

وذلك من أجل الكشف عن نمط من العلاقات الرياضية في بعض النصوص، ومن أجل إضفاء البعد الإحصائي الرياضي للنقد البنيوي.

[85] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 84.

3) استخراج الثنائية الضدية الكبرى التي يتمحور عليها النص:

المقصود بالثنائية الكبرى تلك التي يصنعها النص لذاته وتعرف من خلال السياق اللغوي، وقد لا تكون الثنائية الضدية معجمية على الإطلاق؛ فالخمر ليس ضد الطلل معجميا، لكن أبا نواس جعل منهما في سياق قصائده شيئين متناقضين ومتعارضين، كما يمكن أن تظهر الثنائية الكبرى في النص بشكل صريح، كما يمكن أن يكون أحد طرفي الثنائية ظاهرا والآخر مخفيا، وفي أغلب الأحيان يكون طرفا الثنائية ضمنيين، وعلى الناقد أن يستنبطهما من خلال قرائن النص اللغوية.

4) تحديد مواضع كل طرف من طرفي ثنائية في النص:

ويستعين الناقد في ذلك بالترقيم الذي وضعه في البداية والذي يحاول أن يكشف فيه عن نظام ما.

5) تحديد مركز النص:

وضحنا أن النقد البنيوي يهتم بالثنائية الضدية التي تحكم النص وما يتفرع عنها من ثنائيات صغرى، غير أن ذلك لا يعني التركيز على الطرفين بنفس الدرجة، لأن النص (في الفكر البنيوي) يرتكز على طرف واحد من طرفي الثنائية وهو ما يعرف بمركزية النص، ويكون

الطرف الآخر هامشيا (وإن كان النص لا يستغني عنه)، ويتجلى المركز في النص من خلال عدة قرائن كالتموقع والتكرار وتشابك العلاقات وغيرها من القرائن اللغوية المحايثة.

6) استخراج العلاقات التي تنسجها الثنائية في النص:

ومن أبرز العلاقات التي يمكن أن نجدها في النص: علاقة تضاد، علاقة تشاكل/ تشابه، علاقة ترادف، علاقة تجاور/ اقتران، علاقات سببية. ولكل نص علاقات معينة تصنعها بنيته.

المحاضرة الحادية عشر البنيوية الأنجلوسكسونية:

البنيوية الأنجلوسكسونية هي حركة نقدية ظهرت على أعقاب أفول النقد الشكلاني في ثلاثينيات القرن العشرين وامتدت إلى نهاية الخمسينيات على وجه التحديد متخذة من الجامعات الأمريكية وجامعات الجنوب الأمريكي تحديدا مركزا لها[86]، ويرجع عدد من النقاد ظهور حركة النقد الجديد إلى تلك الأفكار التي بشرت بها بعض الأعمال النقدية المهمة للناقدين المعروفين روبرت جريفز Robert Grevez وتوماس إليوت Thomas Eliot إذ ينتمي الأول إلى ما عرف في النقد باتجاه التحليل اللفظي، في حين يُعد إليوت رائد ما عرف في النقد بالاتجاه الموضوعي، كما ضمت حركة النقد الجديد عددا من النقاد البارزين ممن عرفوا بالذكاء وأبرزهم كلينيث بروكس Cleanth Brooks وروبرت بن وارنRobert Penn Warren ودونالد ديفدسون Donald Davidson وميريل مور وآلن تيتAllen Tate وبلاكمور Blackmoor[87] من دون أن ننس رائد الحركة جون كرورانسوم Jon Crow Ransom الذي أصدر كتابا في عام 1940 بعنوان النقد الجديد الذي سميت الحركة باسمه فيما بعد، وكان رانسوم يقصد بالنقد الجديد في كتابه أعمال النقاد الذين ينتمون إلى حركة الحداثة الجديدة وقتئذ كريتشاردز

[86] يُنظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 115.

[87] يُنظر: صالح هويدي، مناهج النقد الأدبي، ص 105.

Richards وإليوت وليفيز وامبسون Levis Wampson ثم ما لبثت أن غدت تسميةً أُطلقت على أتباعهم وهم نقاد هذه الحركة وعلى ما أنجزوه من دراسات[88].

لقد أثارت حركة النقد الجديد جملة من القضايا يمكن اعتبارها تمهيدا للبنيوية وما بعدها وذلك من خلال وقوفهم ضد الماركسية وفكرة الالتزام في الأدب كما أنهم رفضوا أية محاولة للانشغال بحياة الأديب أو المحيط الثقافي والتاريخي الذي يحيط به مكرسين مبدأ موت الأدب الذي نادت به البنيوية وقاصرين مهمة الناقد الأدبي على فحص الأعمال الأدبية من داخلها[89].

لقد حاول النقاد الجدد زحزحة وإبعاد كل ما له علاقة بالذات أثناء تناولهم للعمل الأدبي ويُعَدُّ الناقد توماس إليوت أبرز الداعين للاهتمام بالموضوع على حساب الذات وذلك في نظريته الشهيرة المعادل الموضوعي التي يرى فيها أن الأدب ليس تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات بل هروب منها، وليس الشعر تعبيرا عن الذات أو الشخصية بل هروب منها أيضا، وبهذه المقولات يتقدم إليوت الذي فاقت شهرته حدود أوروبا وأمريكا لتصل إلى عالمنا العربي وغيره من البلدان ليقدم لنا مفاهيم جديدة لما يسميه الفن الموضوعي

[88] يُنظر: ماهر شفيق فريد، النقد الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، العدد 245، 1970، ص (63، 65). نقلا صالح هويدي، مناهج النقد الأدبي، ص 105.

[89] يُنظر: المرجع نفسه، ص 55.

ومن ثم النقد الموضوعي مؤكدا أن الشعر خلق وليس محاكاة؛ ويحاول إليوت أن يبرهن صحة مقولاته حين يرى أن الشاعر ينفعل بتجربة ما ويتعاطف معها غير أن عليه أَلَّا يعبر عن انفعاله بل عليه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له يساويه ويوازيه ويُعِينُ الشاعر في ذلك عقله الذي يُحَوِّل عواطفه وأفكاره وتجاربه إلى شيء جديد أو مركب جديد أي إلى خلق جديد ويتم خلق المعادل الموضوعي للانفعال بانفصال الأديب عن ذاته وكأن للأديب فكأن للأديب شخصيتين واحدة تنفعل والأخرى تخلق، والأديب لا يبلغ درجة النضج في الخلق الفني إلا إذا زاد انفصاله عن ذاته المنفعلة، ذلك أن انفصال الأديب الفنان عن ذاته دليل تمكنه وبلوغه حظاً موفورا من المقدرة الفنية، هذه المقدرة هي التي تنقل الفنان من محيط الذاتية إلى أفق الموضوعية؛ أي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدبا[90].

من هذا المنطلق رأى النقاد الجدد أن معنى العمل الأدبي لا يكمن في القضية التي يعالجها؛ إذ ليس مطلوبا منه البرهنة على قضية ما على نحو ما تفعل الفلسفة، وإنما يكمن معناه في أنه تجربة ما محسوسة أو متخيلة تتجلى في شكل شبكة معقدة من الأحداث أو الأحاسيس أو الانطباعات أو التأملات التي توظف إمكانات اللغة جميعا من مجاز وتصوير وغموض

[90] ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص (73، 74).

وإيقاع وقافية وتكرار وغير ذلك لتبدو هذه الأساليب في شكل مؤشرات ودوال على التجربة، وقد ترتب على هذا الفهم تعميقهم لأدبية الأدب الذي يحصر أهمية التجربة الأدبية في كيفية التعبير عن القول وليس على القول في حد ذاته؛ إذ الشاعر عندهم صانع أكثر منه موصلا لشيء ما فهو يستكشف ويدعم ويصوغ خبراته الكلية في خلاصة إبداعية هي القصيدة إلى جانب حصرهم مهمة النقد في كشفه كيفية هذه التجربة وأسلوبها اللذين تراهما هذه الحركة شيئا واحدا لا يمكن إدراكهما منفصلين وهو ما قادهم إلى تعميق فكرة وحدة الشكل والمضمون ووحدة الفهم والتقويم[91].

في نهاية المطاف يمكننا الإقرار بأن النقد الجديد يعتبر بحق تمهيدا للبنيوية وما بعدها، كما أنه مهد لتطوير نظرية للغة لا ينكرها غلاة البنيوية أنفسهم، ومما لا شك فيه أن جذور النص الأدبي المغلق والنص اللغوي المغلق الذي سيركز عليه البنيويون فيما بعد، ثم الحديث عن النص المفتوح ولا نهائية المعنى عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات، وفوق هذا وذاك فإن البنيوية والتفكيك برغم اختلاف النتائج التي يتوصل إليها كل منهما تعتمدان على القراءة اللصيقة المحايثة للنص والتي تعتبر من أبرز إنجازات النقد الجديد وجوهر المقاربة الحديثة للنصوص الأدبية[92].

[91] يُنظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 106.

[92] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 121.

المحاضرة الثانية عشر: التلقي العربي للبنيوية، التعريف بالمنهج:

يعود تاريخ دخول البنيوية للنقد العربي إلى سبعينيات القرن الماضي، مع ما صاحب جهود النقاد من اضطراب في المصطلح إلى حد الفوضى فهو يستخدم في حقول معرفية مختلفة ويختلف باختلافها، ومن النقاد من يترجم عن الفرنسية ومن يترجم عن الإنجلزية ومنهم من يفضل التعريب ومنهم من يحرص على الاشتقاق اللغوي الأصيل ومنهم من يتجاوز الميل المتعصب ويرى أن الخطأ المشهور خير من الصواب المهجور بحيث وجدنا أنفسنا أمام فيض من التسميات منها: البنيوية والبنائية والبنوية والهيكلية والتركيبية وغيرها كثير[93].

ومن أشهر من ألف في البنيوية من النقاد العرب كمال أبو ديب الذي له في هذا الحقل كتاب "الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" وكتاب "جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر"، أما عن التنظير النقدي فمؤلفاته متعددة ومتنوعة من أبرزها نظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل والبنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر لعمر مهيبل وبعض دراسات عبد الملك مرتاض "وجابر عصفور وهدى وصفي وحكمت الخطيب وسامية أسعد وآخرين لا عد لهم ولا حصر ممن ركبوا موجة البنيوية"[94]

[93] مخلوف عامر، مناهج نقدية (محاضرات ميسرة)، الوطن اليوم، العلمة، سطيف، 2017، ص (62، 63).

[94] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 15.

وفي مجال السرد ظهرت بعض المؤلفات المهمة مثل كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" ليمنى العيد و "البنية القصصية في رسالة الغفران" لحسين الواد، و"بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" لسيزا أحمد قاسم و"مدخل إلى نظرية القصة" لسمير المرزوقي وجميل شاكر[95].

[95] مخلوف عامر، مناهج نقدية ص 63.

المحاضرة الثالثة عشر) تطبيقات في الشعر:

في هذه الجزئية سنقوم بتطبيق أفكار النقد البنيوي على مرثية الخنساء لأخيها صخر وهي قصيدة شعرية تتمتع بجملة من العلاقات والأنظمة المحايثة القابلة للدراسة؛ تقول الشاعرة:

يُؤَرِّقُني التَذَكُّرُ حينَ أُمسي	فَأُصبِحُ قَد بُليتُ بِفَرطِ نُكسِ
عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ	لِيَومِ كَريهَةٍ وَطِعانِ خِلسِ
وَلِلخَصمِ الأَلَدِّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
فَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِجِنٍّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِإِنسِ
أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أَيداً	وَأَفصَلَ في الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبُهُ مِن كُلِّ جَرسِ
فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بالُهُ مِن كُلِّ بُؤسِ
يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
وَلَكِن لا أَزالُ أَرى عَجولاً	وَباكِيَةً تَنوحُ لِيَومِ نَحسِ
أَراها والِهاً تَبكي أَخاها	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
فَلا وَاللَهِ لا أَنساكَ حَتّى	أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقُّ رَمسي
فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَأُنسي
فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	أَيُصبِحُ في الضَريحِ وَفيهِ يُمسي

ويمكننا أن نتبع أثناء التحليل الخطوات الإجرائية التي ذكرناها سابقا:

1) قص المؤلف واستبعاده من الدراسة تماشيا مع شعار (موت المؤلف):

يُؤَرِّقُنِي التَّذَكُّرُ حِينَ أُمسِي	فَأُصبِحُ قَد بَلِيتُ بِفَرطِ نُكسِ
عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ	لِيَومِ كَرِيهَةٍ وَطِعانِ خِلسِ
وَلِلخَصمِ الأَلَدِّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
فَلَم أَرَ مِثلَهُ رَزءً لِجِنٍّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رَزءً لِإِنسِ
أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أَيداً	وَ أَفضَلَ فِي الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبُهُ مِن كُلِّ جَرسِ
فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بالُهُ مِن كُلِّ بُؤسِ
يُذَكِّرُنِي طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
وَلَكِن لا أَزالُ أُرى عَجولاً	وَباكِيَةً تَنوحُ لِيَومِ نَحسِ
أَراها وَالِهاً تَبكي أَخاها	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُعَزِّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
فَلا وَاللَهِ لا أَنساكَ حَتّى	أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقَّ رَمسي
فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَأُنسي
فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	أَيُصبِحُ فِي الضَريحِ وَفيهِ يُمسي

2) ترقيم الأبيات الشعرية:

وترقيم النص ليس من أجل إضفاء طابع جمالي على النص، وليس غايته تعليمية أيضا، وإنما مبتغى ذلك تزويد النص بالجانب الإحصائي الرياضي من أجل المساعدة في معرفة وفهم العلاقات المختلفة بين العناصر وتحديد فضاء هذه العلاقات على رقعة النص:

1	يُؤَرِّقُني التَذَكُّرُ حينَ أُمسي	فَأُصبِحُ قَد بُليتُ بِفَرطِ نُكسِ
2	عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ	لِيَومٍ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ
3	وَلِلخَصمِ الأَلَدُّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
4	فَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِجِنٍّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِإِنسِ
5	أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أَيداً	وَأَفصَلَ في الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
6	وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبُهُ مِن كُلِّ جَرسِ
7	فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بالُهُ مِن كُلِّ بُؤسِ
8	يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
9	وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
10	وَلَكِن لا أَزالُ أَرى عَجولاً	وَباكِيَةً تَنوحُ لِيَومِ نَحسِ
11	أَراها والِهاً تَبكي أَخاها	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
12	وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
13	فَلا وَاللَهِ لا أَنساكَ حَتّى	أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقَّ رَمسي
14	فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَأُنسي
15	فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	أَيُصبِحُ في الضَريحِ وَفيهِ يُمسي

فكما هو مبين تتكون القصيدة من خمسة عشر بيتا وتتوزع بينها جملة من العلاقات المنظمة بطريقة معينة ولا شك أن الترقيم الإحصائي للأبيات سيساعدنا على استكشاف النظام الديناميكي للمقطوعة؛ فالنص أشبه بمحرك يحتوي على عدة قطع تعمل مع بعضها بطريقة علائقية منظمة.

3) تحديد الثنائية الضدية الكبرى التي يتمحور عليها النص:

بما أن النص كما أشرنا في النقطة السابقة يعمل مثل محرك فإن مبدأ اشتغاله الأساس هو وجود تناقض بين طرفين يُشَكِّلَانِ حركة مستمرة قوامها التباين بين التوتر والاسترخاء، ونظام الحركة هذا مستمد في الحقيقة من نظام الكون الذي يشتغل بالتضاد والتناقض والاختلاف وليس بالائتلاف والتشابه، فالنهار يتشكل من خلال الليل والأرض تعرف بالسماء والذكر يحتاج إلى الأنثى وغيرها من مظاهر التناقض التي تُخصب في النهاية مظاهر الانسجام والحركة والإنتاج.

وعلى صعيد النص تتشكل البنية من خلال ثنائية ضدية كبرى تتشظى في جملة من الثنائيات الصغرى، وينبغي الإشارة إلى أن المقصود بالثنائية الكبرى تلك التي يصنعها النص لِذَاتِهِ وتُعرف من خلال السياق اللغوي، وقد لا تكون الثنائية الضدية معجمية على الإطلاق؛ فالخمر ليس ضد الطلل معجميا، لكن أبا نواس جعل منهما في سياق قصائده شيئين متناقضين ومتعارضين.

ويمكن أن تظهر الثنائية الكبرى في النص بشكل صريح، كما يمكن أن يكون أحد طرفي الثنائية ظاهرا والآخر مخفيا، وفي أغلب الأحيان يكون طرفا الثنائية ضمنيين، وعلى الناقد أن يستنبطهما من خلال قرائن النص اللغوية مستعينا في ذلك بنظرية الحقول المعجمية.

بعد قراءة النص نستنتج أن الثنائية الكبرى التي تحكمه هي: حزن/ صبر، والملاحظ أن الحزن ليس ضد الصبر معجميا لكن البنية هي من جعلت منهما طرفين متناقضين، ومنه فالبنية والنسق الكلي للنص هو من يحدد دلالة العناصر بعيدا عن دلالاتها السياقية الخارجية.

4) تحديد مواقع الثنائية في النص والاستعانة بالترقيم في تحديد فضاء الثنائية مكانيا:

ولربما يستعين الباحث في هذه الجزئية بالألوان والأشكال التوضيحية كما فعلنا مع النص؛ فاللون الأزرق يحيل إلى الحزن، واللون الأخضر يحيل إلى الصبر.

1	يُؤَرِّقُني التَذَكُّرُ حينَ أُمسي	فَأُصبِحُ قَد بُليتُ بِفَرطِ نُكسِ
2	عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ	لِيَومِ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ
3	وَلِلخَصمِ الأَلَدُّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
4	فَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءَ لِجِنٍّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءَ لِإِنسِ
5	أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أَيداً	وَ أَفصَلَ في الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
6	وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبُهُ مِن كُلِّ جَرسِ
7	فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بالُهُ مِن كُلِّ بُؤسِ
8	يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
9	وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
10	وَلَكِن لا أَزالُ أَرى عَجولاً	وَباكِيَةً تَنوحُ لِيَومِ نَحسِ
11	أَراها والِهاً تَبكي أَخاها	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
12	وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
13	فَلا وَاللَهِ لا أُنسـاكَ حَتّى	أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقَّ رَمسي
14	فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَ أُنسي
15	فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	أَيُصبِحُ في الضَريحِ وَفيهِ يُمسي

والملاحظ أن طرف الحزن قد احتل ثلاثة أرباع النص مقارنة بالطرف الثاني المتعلق بالصبر، وهذا الأمر له دلالته في تحديد مركز النص وهو ما سنفصل فيه القول في العنصر الآتي.

5) تحديد مركز النص:

وضَّحنا أن النقد البنيوي يهتم بالثنائية الضدية التي تحكم النص وما يتفرع عنها من ثنائيات صغرى، غير أن ذلك لا يعني التركيز على الطرفين بنفس الدرجة، لأن النص (في الفكر البنيوي) يرتكز على طرف واحد من طرفي الثنائية وهو ما يعرف بمركزية النص، ويكون الطرف الآخر هامشيا (وإن كان النص لا يستغني عنه)، ويتجلى المركز في النص من خلال عدة قرائن كالتموقع المكاني والتكرار وتشابك العلاقات وغيرها.

ومن خلال ملاحظة النص نستنتج أن مركز النص هو الحزن؛ فالحزن احتل إحصائيا ثلاثة أرباع النص يعني أن هناك 11 بيتا للحزن من 15 بيات في مقابل 4 أبيات للصبر ، كما أن تموقع الحزن في النص كان بارزا، فجاء في الأبيات الثمانية الأولى، لتليها أربعة أبيات للصبر ليعاود الحزن الظهور في الأبيات الثلاثة الأخيرة، لنستنتج أن الحزن احتل البداية والنهاية، أما الصبر فجاء عَرَضِيًّا مُتَطَفِّلًا في الربع الثالث، إضافة إلى ذلك هناك مؤشرات تدل على أن النص ملون بالحزن، على طول الزمن من الصباح إلى المساء، ويمكننا توضيح هذا الاحتواء الزمني في التلوين التوضيحي الآتي:

1	يُؤَرِّقُني التَذَكُّرُ حينَ أُمسي	فَأُصبِحُ قَد بُليتُ بِفَرطِ نُكسِ
2	عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ	لِيَومِ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ
3	وَلِلخَصمِ الأَلَدُّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
4	فَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءَ لِجِنٍّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءَ لِإِنسِ
5	أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أَيداً	وَ أَفصَلَ في الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
6	وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبُهُ مِن كُلِّ جَرسِ
7	فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بالُهُ مِن كُلِّ بُؤسِ
8	يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
9	وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
10	وَلَكِن لا أَزالُ أَرى عَجولاً	وَباكِيَةً تَنوحُ لِيَومِ نَحسِ
11	أَراها والِهاً تَبكي أَخاها	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
12	وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
13	فَلا وَاللَهِ لا أَنساكَ حَتّى	أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقَّ رَمسي
14	فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَ أُنسي
15	فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	أَيُصبِحُ في الضَريحِ وَفيهِ يُمسي

فكما هو ملاحظ يتوزع الحزن في النص بشكل احتوائي للحيز المكاني النصي، كما أن اقترانه بالزمن (صباح/ مساء) يكرس احتواءً زمنيا أيضا وكأن الحزن ملازم للدهر إلا ما جاء استثناءً للصبر وهو قليل.

6) استخراج العلاقات التي تنسجها الثنائية في النص:

ترى البنيوية أن العلاقة أسبق من الكينونة، ومثال ذلك أن العلاقات الأسرية أو الاجتماعية موجودة قبل كينونة الطفل، وعندما يولد الفرد يجد كل شيء محدد سلفا، اسمه جنسه مذهبه

طبقته الاجتماعية.. والعلاقة هي التي تمنح النص صفة العلمية والثبات والشمولية، ومن أبرز العلاقات التي نلمحها في النص:

أ) علاقة تضاد

ب) علاقة تشاكل/ تشابه

ت) علاقة ترادف

ث) علاقة تجاور/ اقتران

ج) علاقة سببية

ولكل نص علاقات معينة تصنعها بنيته، وسنعرض أبرز علاقات بنية النص في الآتي:

أ) التشاكل الموقعي/ المكاني؛ وذلك بين البيت الأول والثامن من جهة، وبين صدر البيت الثالث عشر وعجز البيت الخامس عشر الأخير كما هو موضح بالألوان، لكن هذا التشابه يحمل وظيفة علائقية؛ لأنه يقسم ويُحَدِّدُهُ النص ويحصر الثنائية في مواقع محددة؛ وهذا التشابه يحمل في طياته اختلافا صارخا، لأنه بجذبه للمفردات والتراكيب الدالة على طرف أحد الثنائيتين فإنه بذلك يُحَيِّدُ الطرف الآخر ويجعله قابلا للمشاهدة والإدراك:

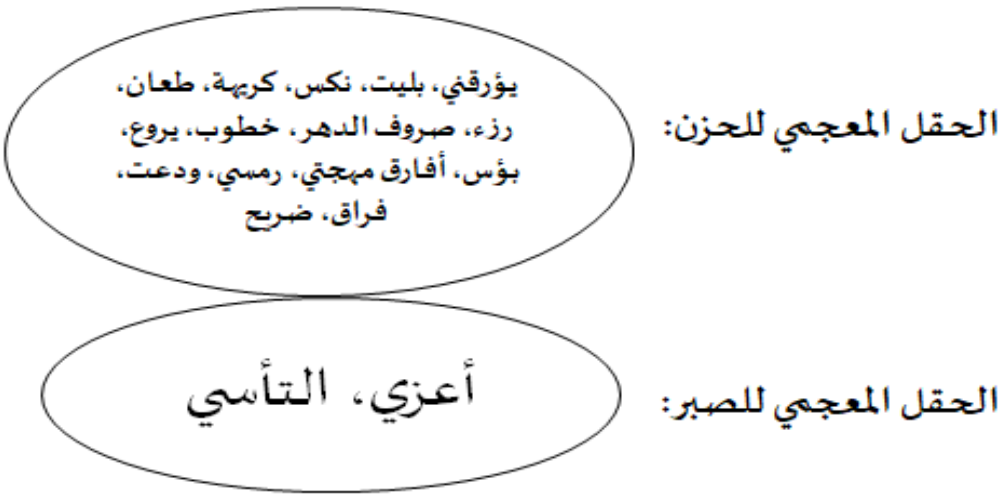
1	يُؤَرِّقُني التَذَكُّرُ حينَ أُمسي	فَأُصبِحُ قَد بُليتُ بِفَرطِ نُكسِ
2	عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرِ	لِيَومٍ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ
3	وَلِلخَصمِ الأَلَدُّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
4	فَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِجِنٍّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِإِنسِ
5	أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أَيداً	وَأَفصَلَ في الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
6	وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبُهُ مِن كُلِّ جَرسِ
7	فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بالُهُ مِن كُلِّ بُؤسِ
8	يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
9	وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
10	وَلَكِن لا أَزالُ أَرى عَجولاً	وَباكِيَةً تَنوحُ لِيَومِ نَحسِ
11	أَراها والِهاً تَبكي أَخاها	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
12	وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
13	فَلا وَاللَهِ لا أَنساكَ حَتّى	أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقَّ رَمسي
14	فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَأُنسي
15	فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	أَيُصبِحُ في الضَريحِ وَفيهِ يُمسي

كما هو مُبَيَّن بالألوان نجد أن هناك تكرارا لمفردات الزمن (التذكر/ أصبح/ أمسي/ يذكرني/ لا أنساك/ يصبح/ يمسي) في مواقع معينة، والمفارقة أن هذا التكرار يؤدي وظيفة اختلافية تمييزية فوجود هذه الألفاظ في البيت الأول والبيت الثامن يجعل من هذه المقطوعة متجانسة بنيويا، وكأن حقل الزمن الوارد من بداية النص إلى البيت الثامن له وظيفة الحصر والتشاكل والتجانس، أو بعبارة أخرى قامت برسم البداية والنهاية للطرف الأول من الثنائية وهو الحزن، ثم بعد ذلك يأتي الطرف الثاني وهو الصبر مُسْتَفْتَحًا بالاستدراك (ولكن) ليستمر في أربعة أبيات ليعاود عنصر الزمن بالظهور من جديد في عبارة (لا والله لا أنساك) وعدم النسيان تعني التذكر وهو مقاومة الزمن، وتنتهي هذه المقطوعة بالزمن أيضا (أيصبح في

التراب وفيه يمسي) وهذه المقطوعة الأخير المكونة من ثلاث أبيات هي نكوص البنية النصية إلى نواة الحزن المركزية في النص.

ب) **التشاكل المعجمي:**

لكل طرف من الثنائية النصية حقل معجمي يحيل إليه ويجعله كيانا لغويا له وجوده المستقل، ومن خلال ملاحظة النص يمكننا استخراج حقلين معجمين بارزين هما حقل الحزن وحقل الصبر كما هو موضح في الآتي:



الملاحظ أن مفردات حقل الحزن أكثر من مفردات حقل الصبر وهذا أمر طبيعي مقارنة بعدد أبيات كل من الحقلين؛ فغالبية الأبيات التي تمثل ثلاثة أرباع النص حزينة، ووجود مفردتين للصبر له ما يبرره بنيويا فإضافة إلى أن أبيات الصبر قليلة وهي تحتل كما قلنا ربع النص إلا أن هناك قرائن أخرى تدعم هذا المعجم وتُثْقِله منها حرف الاستدراك (لكن)

الذي كان فاتحة للمقطوعة، وكأن النص يملؤه الحزن إلا ما تم استدراكه، لإضافة إلى حروف النفي (وما يبكون مثل أخي) والاستدراك (ولكن أعزي النفس عنه بالتأسي) والامتناع (ولولا كثرة الباكين) والجمع (كثرة الباكين حولي) فهذه القرائن اللغوية الواردة في نسق بنيوي كُلِّي تشير إلى عدول هذه الأبيات وتحولها وانتقالها من الموضوع النواة إلى موضوع الصبر.

2) علاقات التضاد:

أ) الزمان/ المكان:

المتفحص لمقطوعة الحزن يلحظ أنها تعجُّ بمفردات الزمان بخلاف أبيات الصبر المصطبغة بطابع مكاني كما نبينه في الجدول الإحصائي التوضيحي الآتي:

الزمان	المكان
التذكر/ حين/ أمسي/ أصبح/ نكس/ يوم/ الدهر/ أمسى/ طلوع الشمس/ غروب الشمس/ حتى/ يوم/ يوم/ يصبح/ يمسي	حولي/ أرى/ أراها

ولعلنا من خلال هذا التوضيح ننساق إلى ثنائية التاريخ والجغرافيا؛ فالحزن مرتبط بالذاكرة الزمنية التاريخية، أما الصبر فمتعلق بالواقع الموصوف الآني، فتاريخ الذاكرة مأساوي وجغرافيا

المكان تكسر روتين الأحزان وتحدث انقطاعا تاريخيا واستفاقة تنبيهية تخرج النص من غياهب الماضي بآلامه إلى رحابة الحاضر بتجدده وآماله.

ت) وجداني/ حسي:

جُلُّ مفردات حقل الحزن من الوجدانيات والمجردات، بخلاف طرف الصبر الذي تطبعه الحسيات كما يوضحه التمثيل الآتي:

فالحقل الوجداني مرتبط في أغلبه بالذاكرة الزمنية والمشاعر، بينما يحيل الحقل الثاني إلى أشياء ماثلة في عين المكان.

ث) الضمائر والإحالات:

تنحصر ضمائر أبيات الحزن في أغلبها بين طرفي المتكلم (أنا) والآخر (هو) بينما تتمحور ضمائر أبيات الصبر في ضمائر الغائب (هي هم هن):

وتتمفصل هذه العلاقة إلى علاقة جديدة هي علاقة الإفراد والجمع فضميرا التواصل الخطابي الأنا والآخر يطبعهما الإفراد بخلاف ضمائر الصبر التي يطبعها الجمع، والجدولان الآتيان يبينان الحقل المفرداتي لكل مجموعة:

والملاحظ أن هو جمع الجمع الوارد في عبارة (كثرة الباكين) فالباكين جمع للباكي وكلمة كثرة تفيد التعدد والجمع ونحصل بإضافة الكلمتين على جموع كثيرة من الباكين.

هـ) اليقين/ الشك:

تنطبع أبيات الحزن بطابع اليقين؛ فهو حزن مطبق متجذر في البنية اللغوية بألفاظ صريحة لا لبس فيها، على عكس مقطوعة الصبر التي تتراوح مفرداتها وتتأرجح في الشك وعدم الجزم:

وقد تحقق اليقين في النص بعدة آليات منها التكرار الذي يفيد التكريس ومنها حرف (قد) التي تفيد التحقيق والتأكيد، ومنها القسم المعزز بلام القسم التي تفيد التأكيد وتقوية الكلام؛ (فلا والله لا أنساك)، وقد جاء القسم بهذه الحدة في البيت الثالث عشر وهو البيت الانتكاسة والرجوع للأحزان بعد أبيات قليلة من الصبر.

أما مقطوعة الصبر فيطبعها الشك والامتناع والنفي، خاصة مع استهلال المقطوعة بالاستدراك (لكن) وهو استدراك وقع في المكان المناسب حيث إنه يقطع ويفصل بنية النص ويجعل ما بعده مغاير لما قبله.

ونعزز هذا الشرح بإعادة إرفاق النص بتلوين حروف اليقين والشك للتوضيح:

1	يُؤَرِّقُنِي التَّذَكُّرُ حِينَ أُمسِي	فَأُصبِحُ قَد بُلِيتُ بِفَرطِ نُكسِ
2	عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرِ	لِيَومٍ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ
3	وَلِلخَصمِ الأَلَدِّ إِذا تَعَدّى	لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ
4	فَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِجِنّ	وَلَم أَرَ مِثلَهُ رُزءً لِإِنسِ
5	أَشَدَّ عَلى صُروفِ الدَهرِ أيداً	وَ أَفصَلَ في الخُطوبِ بِغَيرِ لَبسِ
6	وَضَيفٍ طارِقٍ أَو مُستَجيرٍ	يُرَوِّعُ قَلبَهُ مِن كُلِّ جَرسِ
7	فَأَكرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمسى	خَلِيّاً بِالَّهِ مِن كُلِّ بُؤسِ
8	يُذَكِّرُنِي طُلوعُ الشَمسِ صَخراً	وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ
9	وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي	عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي
10	وَباكِيَةٌ تَنوحُ لِيَومِ نَحسٍ	عَشِيَّةَ رُزئِهِ أَو غِبَّ أَمسِ
11	أَراها وَالِهاً تَبكي أَخاها	أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي
12	وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن	أُفارِقُ مُهجَتي وَيَشُقُّ رَمسي
13	فَلا وَاللَهِ لا أَنساكَ حَتّى	أَبي حَسّانَ لَذّاتي وَ أُنسي
14	فَقَد وَدَّعتُ يَومَ فِراقِ صَخرٍ	أَيُصبِحُ في الضَريحِ وَفيهِ يُمسي
15	فَيا لَهفي عَلَيهِ وَلَهفَ أُمّي	

و) معلوم/ مجهول:

أغلب مفردات الحزن من المعاليم، وأغلب مفردات الصبر من المجاهيل كما يوضحه التوضيح المرفق:

وقد ورد اسمان في مقطوعة المعلوم لكنهما مبهمان وهما الضيف الطارق والمستجير، لكن التحليل البنيوي لا يتعامل مع المفردات خارج نسقها البنيوي وإلا كانت العلاقة مبتورة،

وبالرجوع إلى سياق المفردتين نرى أن البيت السابع الذي يليهما قد أزال اللبس، فالضيف الطارق والمستجير الغريب بعد إكرامهما سيصبحان مقربان مستأنسان وتزول عنهما وحشة الضيف الغريب الأجنبي، ويصيران في حكم المعلوم الذي لا يُخشى منه.

المحاضرة الرابعة عشر) تطبيقات في السرد:

تحليل نص بنيوي سردي لغسان كنفاني:

النص:

(معروف) شاب قصير القامة، نحيل الجسم إلى حد مَرَضِي، ولكنه رغم كل شيء يتمتع بروح فكاهية تخفي في أعماقه قلقا له جذور سوداء تمتد إلى اليوم الذي كان عمره فيه لا يتجاوز العشر سنوات حينما وصل مع أمه إلى أول بئر ماء بعد أن طُرِدا من بلدتهما الصغيرة... كانت أمه عَطشى وكانت حافة البئر مكتظة بمئات من الرجال والنساء الذين ينتظرون فرصهم كي يشربوا ولكي يعيشوا... لقد زاحم الناس بإصرار رَجُلٍ بَائِسٍ... وحينما عاد إلى أمه بالماء الملوث بالتراب كانت قد ماتت... لقد مرت سنوات طويلة على اليوم ذاك، يوم وقف أمامها حاملا في راحتيه الصغيرتين كوب ماء قذر...

لقد كان الطريق طويلا منذ غادر البئر إلى أن وصل إلى باب الجامعة، كان طريقا طويلا مُوحلا... ولكن هل سمع أحد في يوم ما أن (معروفا) يريد شيئا من هذه الحياة؟ يهمه أمر ما؟ يطمح لمستقبل محدد؟ يعيش لغاية؟ كلا إن أحدا لم يسمع... سَأَلْتُهُ مرة محاولا أن أَجُرَّ رأسه لتأييد مشروع حزبي:

- ألست تريد الرجوع إلى فلسطين؟

- قال وهو يضحك حتما أريد... لسوف أُوَفِّر عليك سؤالك التالي... أتعرف قصة هانيبال حينما عَبَرَ جبال الألب سار وجنوده خلف الأفيال•... حسنا أنا لست فيلا أنتم الفيلة حينما تعبرون الحدود إلى فلسطين سوف أكون خلفكم... أنا صَرْصَار صغير سأحتمي بأظلال فِيَلَةِ هانيبال.

- يمكننا الاعتماد في تحليل النص السردي بنيويا وفق الآليات التي قدمها نقاد السرد وخاصة الناقد جيرار جينيت الذي وضع اللبنات الأولى لعلم السرد؛ وتعتمد هذه الآليات على عدة عناصر محايثة كالرؤية السردية والشخصيات والبنية الزمنية والبنية المكانية كما نستعرضه في الآتي:

أولا) الرؤية السردية:

تنوعت الرؤية السردية في النص بين:

• هانيبال أو حنبعل هو قائد عسكري قرطاجي فينيقي ولد في قرطاجة (بضواحي تونس حاليا) يعتبر من أشهر القادة العسكريين الذين هزموا الرومان، اشتهر بخططه العسكرية الناجحة، من أبرز إنجازاته عبور جبال الألب الأوروبية بالفيلة في فصل الشتاء وإلحاق الهزيمة بالجيش الرومي.

أ) الرؤية من الخلف: وذلك من طرف الراوي (العليم) الذي يعرف كل خفايا الشخصية الرئيسية (معروف)؛ فهو ومطلع على سيرة حياته وأعماق نفسيته وتقلبات مشاعره.

ب) الرؤية مع: وذلك في حديث معروف عن نفسه بضمير المتكلم مجيبا على سؤال الراوي.

ثانيا) الشخصيات:

تنوعت شخصيات الرواية بين:

أ) شخصيات رئيسية مسطحة: وتتمثل في شخصية معروف.

ب) شخصيات ثانوية مسطحة: والدة معروف/ الراوي باعتباره قد أجرى حوارا مع معروف.

ت) شخصيات عابرة: هانيبال.

ثالثا) البنية الزمنية:

أ) المفارقة الزمنية:

- الاسترجاع/ الاستذكار: وذلك في قوله "تخفي في أعماقه قلقا له جذور سوداء تمتد إلى اليوم الذي كان عمره فيه لا يتجاوز العشر سنوات"

- مدى المفارقة: حوالي 15 سنة؛ لأنه الزمن الذي عاد فيه الراوي إلى الوراء وهو حاصل طرح عمر معروف الشاب الجامعي من عمره لما كان 10 سنوات.

- اتساع المفارقة: تُقدّرُ ببضع ساعات؛ فهي الفترة الواقعة بين انتظار معروف لدوره في الطابور وبين العودة إلى أمه التي ماتت نتيجة العطش.

- الاستباق/ الاستشراف: ويتمثل في استشرافه للمستقبل في قوله: "مئات من الرجال والنساء الذين ينتظرون فرصهم كي يشربوا ولكي يعيشوا..." وقوله حول أمنيته في الرجوع إلى فلسطين: ألست تريد الرجوع إلى فلسطين؟ قال وهو يضحك حتما أريد..." وطريقته في العودة: "أنتم الفيلة حينما تعبرون الحدود إلى فلسطين سوف أكون خلفكم... أنا صَرْصَار صغير سأحتمي بأظلال فِيَلَةِ هانيبال".

ب) المدة/ الديمومة/ الاستغراق الزمني:

- تسريع الزمن:

- التلخيص/ الخلاصة: وذلك في قوله: " لقد زاحم الناس بإصرار رَجُلٍ بَائِسٍ... وحينما عاد إلى أمه بالماء الملوث بالتراب كانت قد ماتت" وقوله أيضا: " لقد كان الطريق طويلا منذ غادر البئر إلى أن وصل إلى باب الجامعة، كان طريقا طويلا مُوحلا"، وقوله أيضا: أتعرف قصة هانيبال حينما عَبَرَ جبال الألب سار وجنوده خلف الأفيال"

- الحذف/ القطع: وذلك في قوله: "لقد مرت سنوات طويلة على اليوم ذاك"

- إبطاء الزمن:

- الوقف/ الاستراحة: وذلك في وصفه لشخصية معروف في الفقرة الأولى.

- المشهد: وذلك في الحوار الذي دار بين الراوي وشخصية معروف.

رابعا) البنية المكانية:

أ) الحيز المفتوح:

- فلسطين: وهي حيز جغرافي كبير مفتوح.

- البئر وهو مكان خارجي مفتوح يجتمع حوله الناس لذود الماء.

- جبال الألب: حيز جغرافي مفتوح وممتد أفقيا وعاموديا.

ب) المكان المغلق:

- الجامعة.