الفصل الرابع :

إشكالية المنهج في النقد الغربي

شهدت ثقافة الغرب تحولات جديدة في الدراسات الأدبية في ستينيات القرن العشرين، وتتجلى مظاهر هذه التحولات في ظهور مفاهيم وأساليب جديدة في معالجة الأدب، وفي معالجة الظواهر الإنسانية بفضل ظهور علوم اللسانيات، وتطور العلوم الإنسانية، وقد برزت جهود عديدة في هذه الفترة لتأسيس عدد من المناهج النقدية والأدبية، ذلك مثل المنهج البنيوي الشكلي، والمنهج البنيوي الدينامي، ثم أخيرًا المنهج التفكيكي.

وهذه لمحة عن المنهج البنيوي، نتبعه بلمحة أخرى عن المنهج التفكيكي. ويهمنا أن نبرز أسسه العامة من خلال بحوث بعض روّاده مع الإشارة إلى المحاولات المنهجية السابقة على ظهوره التي أثرت عليه بصورة مباشرة.

إذا كان العالم السويسري فردينان دي سوسير، هو الأب الحقيقي للمنهج البنيوي ـ كما تقرر المراجع البنيوية ـ فإن الناقد الروسي فلاديمير بروب هو الأب الشرعي للبنيوية الشكلية في النقد، فقد حاول في كتابه الشهير Morphologie du Conte[1] الذي ظهر عام 1927 أن يدرس الحكاية الروسية عن طريق اكتشاف صورية العلاقة بين أجزاء بعضها ببعض، وعلاقة هذه الأجزاء بالكل، باعتبار أن هذه الأجزاء على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل، وربما كان هذا الكتاب الذي لا يزال يعتمد على منهجه الباحثون والنقاد حتى اليوم هو بداية البنوية الشكلية في النقد، وهذا المنهج ربما كان له أثر كبير في توجيه الفكر النقدي، نحو دراسة شكل الحكاية أو القصة،

بعيدًا عن مضمونها وعن مؤثراتها الخارجية، وهذا الاتجاه الصوري في معالجة العمل الأدبي هو الاتجاه نفسه الذي نجده في النقد البنيوي الشكلي عند الباحثين والنقاد الفرنسيين، وبخاصة حين يحاول البعض منهم أن ينظر إلى العمل الأدبي نظرة شكلية محضة، بحيث يدرس عناصره الداخلية بعيدًا عن بعدها الاجتماعي أو التاريخي، إذ يرصد علاقاته، ويحاول الكشف عن قوانينه؛ من أجل التوصل إلى الأنماط والإيقاعات التركيبية، والعلاقات التي تخضع للملاحظة التجريبية؛ باعتبار أن مهمة الناقد أو الباحث لا تتصل بدراسة الكليات التي يزخر بها العمل الأدبي؛ بقدر ما تتصل بتركيب الكليات في وصف العلاقات والنظم التي تتطور في ظل تبادل أنظمة الشكل الأدبي، دون الاهتمام بدلالة تلك العلاقات على المستوى الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي . . . إلخ.

وبروب في كتابه المشار إليه تناول الحكاية من الجانب الشكلي المحض. وهذه الخاصية تكشف لنا عن اتجاه منهجه بوجه عام. أضف إلى ذلك أن الاتجاه لديه يدل على أنه يحاول بالفعل، أن يعالج مشكلة الأثر الأدبي عن طريق منهج شكلي، يحاول أن يبرز لنا العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها. وهذا واضح في إشاراته المختلفة عندما يركز اهتمامه على وظائف الشخصيات، وتقسيمها، وتحديد ملامحها بواسطة أسمائها أو الأفعال المسندة إليها من ناحية، ويحاول أيضًا إجراء عملية تصنيف لها من ناحية أخرى، وفرضه الأساسي يتلخص في أن وظائف الشخصيات وتقسيمها يعتبران تقسيمًا للحكاية نفسها، فهذا التقسيم فيما يراه يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكال الحكاية بوجه عام.

وبديهي أن بروب يدرس نوع الحكاية عن طريق وظائف الشخصيات، وأنه لا يهتم بوظائفها إلا من حيث مدلولها في البناء العام للحكاية بصرف النظر عن الصفات التي تتميز بها الشخصية، لأنه لا يهتم إلا بالإجابة عن السؤال: ما وظيفة الشخصية؟ إن الاتجاه العام عند بروب كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر الأدبي باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكًا منطقيًا خاصًا؛ ليصل في النهاية إلى اكتشاف القوانين العامة، التي

تحكم نظامه الداخلي. إنه يتقدم نحو الحكاية للتعرف على وظائف الشخصيات وتقسيمها، وعلاقتها بالبناء العام للحكاية، وبالتالي إنه يعتمد على طريقة التحليل البنائي الشكلي.

والتحليل البنائي الشكلي لا تنفرد به مؤلفات بروب فحسب، بل هناك أتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته، ويستخدموه في تحليل الأثر الأدبي، ومن هؤلاء بارت وتدوروف وجريماس الذين حاولوا أن يتفهموه على أنه نظام من العلاقات المنطقية، تجعل الباحث أو الناقد ينظر إلى الأثر نظرة وصفية تحليلية، تهدف إلى اكتشاف المبدأ العام الذي يحكمها من أجل الوصول إلى البنية المجردة للحكاية، والفكرة العامة التي جعلت بروب يهتم أكثر الاهتمام بدراسة الحكاية هي التي وجهت بحثه وصبغته بالصبغة الشكلية، فهو يبحث ـ كما أوضحنا من قبل ـ في جملة العناصر البنائية المكونة للحكاية، واكتشاف دلالتها الشكلية بجانب اكتشاف مكوناتها الثابتة.

والمكونات الثابتة للحكاية هي الوظائف، أما الشخصيات فهي عناصر متغيرة؛ لهذا يعطي بروب لوظيفة الشخصيات اهتمامًا خاصًا، وفي رأيه أن الأسماء والصفات تتغير من أثر لآخر، أما وظيفة الشخصيات فهي ثابتة عادة، ولا تتغير إلا في أحوال نادرة، وإن كانت الشخصيات تختلف من حكاية لأخرى، معتمدًا في تحقيق ذاك على منهج الفروض المجردة من ناحية، والمنهج التجريبي الحديث من ناحية أخرى.

من المؤكد أن بروب أحد أعلام البنائية الشكلية المبرزين، ومن المؤكد أيضًا أنه صاحب فتح جديد ترك الاهتمام بتتبع أصول الحكايات وأنماطها، واهتم بتركيبها الشكلي، لهذا يعد أحد مؤسسي الاتجاه الشكلي، حاول أن يعالج مشكلة العلاقات الداخلية للحكايات الروسية الشعبية، ويوضح مبادئها العامة في ضوء نظرة علمية محددة، غير أن هذا الاتجاه لا يخلو من أخطاء منهجية بارزة، وكان بروب يرى أن الحكاية تتألف من ثلاثة عناصر أساسية: هي وظائف الشخصيات، وتكرار الوظائف، وتوزيع الوظائف، وهذه العناصر الثلاثة تعمل في نطاق هذه المستويات. إن الحكاية في نظره مجموعة من الوحدات البنائية المستقلة بذاتها، وقد يكون هذا صحيحًا في

ضوء النظرة المنطقية للأثر، ولكن هذا التقسيم الدقيق قد أحال الحكاية إلى شيء ذي خصائص معينة، يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص.

فالمسألة تبدو له وكأنها تعليل بالخصائص الشكلية، وهذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته، ونحن لم نزد على أننا أوضحناها، وبدهي أن التعليل بالخصائص الشكلية لا ينظر للأثر الأدبي نظرة شاملة، تتسع للشكل والمحتوى بما تتفق مع خصائصه ونظامه، وهذا يعني أنه يضخم من قيمة العناصر الشكلية ويحاول عزلها عن علاقتها المنطقية مع المحتوى.

ومع هذا كان بروب في بحثه مثالاً للباحث ذي المنهج التجريبي، فلديه فكرة عامة، وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية، إنه يضع عددًا من الفروض تدور حول إمكانية النظر إلى جميع الحكايات باعتبارها حكاية واحدة، وأن جميع الحكايات تنوعات على موضوع واحد، وحاول اختبارها على أساس أنها أجزاء مرتبطة بالكل، فقدم لنا بحثه الذي يدور حول دراسة مائة حكاية من الحكايات الشعبية الروسية، وهذه الحقيقة هي السبب في أننا ننظر في منهجه.

دعا بروب إلى وجوب تحليل الحكاية في ضوء عناصرها الداخلية، وعلى هذا الأساس، دعا إلى إرجاع مظاهر الثبات والتغير في الحكاية إلى عدد من الوحدات المرتبطة بالبناء الكلي للحكاية، والقضية بهذا الوضع مقبولة، لكن محاولة تعليل الشكل بالشكل مع عزله عن المحتوى أمر غير مقبول؛ لأنه مليء بمظاهر التعسف والنزعة الآلية في وقت معًا. فهو يفسر العناصر الداخلية للشكل بإرجاعها إلى الكل نفسه، بغض النظر عما يتضمنه محتوى الحكاية، ومن هنا قلنا أن محاولته رغم ما فيها من طابع علمي فيها الكثير من التعسف. فإذا تساءلنا: كيف كانت هذه النتيجة؟ ألفينا الإجابة الشافية في طريقة فهمه للأثر الأدبي، هو يفهم الحكاية على أنها مجموعة من العناصر الشكلية، دون أن يحدثنا عن الجانب الآخر، بحيث أصبح التعليل غير كلي ولا شامل، بل أصبح له طابع جزئي ثباتي. أضف إلى هذا خطأ منهجيًا آخر، هو أن هذا الاتجاه يعتمد في بحوثه على تصنيف أنماط الحكايات عن طريق عمل الجداول لكل صنف، وأنماط عناصرها الشكلية؛ بحيث نستخلص من هذه الدراسة أن الحكايات

أصناف، ونحن هنا بإزاء صنف منها، ويمتاز هذا التصنيف بمجموعة من المظاهر الدقيقة يصطبغ بها الأثر، ويمكن أن نجمعها تحت مجال أفعال الشخصيات (مثل مجال أفعال الأميرة، مجال أفعال البطل . . . إلخ)، والتصنيف الذي قام به بروب لا يزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة في مجموعات، أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها فهذا ما لم يتقدم إليه بروب، بمعنى أنه يصف لنا الظاهرة دون تفسيرها. ودليل ذلك أن هذا الاتجاه لا يعترف بوجود بنيات أخرى خارجة عن بنيات الحكايات، بحجة أن بنيات الحكايات بنيات في حالة استقلال عن البنيات الخارجية، الأمر الذي أدى إلى تفتيت جوانب الأثر، ثم عقد الصلة بين أجزائه، فالشكل أو البناء من حيث هو جانب في الحكاية ليس له وجود إلا بالأثر ككل، ومن ثم فإن منهج بروب منهج شكلي وصفي ذي نظرة أحادية الجانب.

ولعل هذا الاتجاه يذكرنا بالاتجاه البنيوي في فرنسا، وباتجاه الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت، حين حاول النظر إلى القصة والأسطورة، نظرة بنائية شكلية، ودرس عناصرها الداخلية بعيدًا عن المؤثرات الخارجية، وحاول الكشف عن القوانين التي تحكمها عن طريق الاهتمام باللغة والشكل والملاحظات، التي تخضع للمفاهيم التجريبية المنبثقة من الواقع الداخلي للأثر الأدبي، فلا سبيل إلى بلوغ هذا الواقع من الخارج بل من داخل بنية النص والعودة إليه وتنحية كل ما يشير إلى الواقع المعيش[2] من أجل التوصل إلى منهج علمي في معالجة الظاهرة الأدبية عن طريق فهمها من خلال نظامها الخفي لا نظامها الظاهري، وهذا المنهج يعتمد على علم اللسانيات من جهة وعلم الأصوات من جهة أخرى، ولم يتردد بارت في توظيف علم اللغة في دراسة الأدب، واثقًا من أنه لابد لهذا العلم من أن يكون مثالاً يحتذي به النقد الأدبي، ومن ثم يتعامل مع الأثر الأدبي باعتباره لغة ذات بنية خاصة، ينبغي التركيز عليها كي يتوصل إلى فهمه. بمعنى أن يركز الناقد اهتمامه على لغة الأثر ويبحث في العلاقة بين هذه اللغة، وبين نظام الأثر في ضوء مفاهيم علم اللغة وعلم الأصوات وعلم الأنثربولوجيا؛ من أجل البحث فيها عن نماذج أو بنيات تسمح للناقد بالتخلص من النقد الميتافيزيقي والتاريخي، والأيديولوجي، والاهتمام بهذه العلوم يجعله يرسي قواعد علمية صلبة

من خلال دراسته الأنساق أو العلامات التي تنظم الأثر الأدبي، الذي يعد الهدف المنشود من وراء استخدامه للمنهج البنيوى[3] الذي يركز اهتمامه على شكل المحتوى دون الاهتمام بمعناه أو دلالته.

وبنية الأثر ـ في ضوء هذا الفهم ـ تتكون من عناصر داخلية خاضعة لعدة قوانين مميزة له، تتسم بالانغلاق الذاتي، والاستقلال عن كل قوانين الواقع الخارجي. وهذا يوضح لنا كيف أن الاهتمام ببنية الأثر الأدبي قد جعل الاعتبارات الشكلية تستقطب اهتمام الناقد، وليست فكرة النظام أو النسق أو القانون الداخلي الخاص، سوى مجرد تأكيد لأحقية المنهج على وصف حالة الأثر باعتباره لغة ذات طبيعة رمزية لا تنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي، وهذا هو السبب الذي جعل بارت يعتبر الأثر الأدبي واقعة أنثربولوجية[4] تقبل التحليل والوصف القائم على مفهوم النسق أو النظام، الذي يبدو للناقد في بنية الأثر كنموذج منطقي يخضع للتجريب العلمي، يفسره منطق العلاقات القائمة بين الباحث أو الناقد، واللغة والأثر ومنطق النموذج الذي يدرس خصائصه، ويستخلص منه عددًا من الملاحظات التجريبية، ومعنى ذلك أن الناقد يسعى بصورة مباشرة إلى إعادة إنشاء الأثر الأدبي في ظل مفهوم العلاقات المنطقية القائمة داخل نظام النص، ومن خلال تحديد العلاقات التي تشبه العلاقات الرياضية، نكتشف رغبة الناقد في بناء قواعد علمية في دراسة النص؛ من أجل الوصول إلى أنساق من المعقولية؛ باعتبارها أهم مظاهر أسس الفكر النقدي الحداثي التي تخلص النقد من النزعات غير العلمية.

ويتجلى هذا بوضوح عندما يطبق بارت هذه المفاهيم في دراسته المسماة س/ز حيث يعرض لنا نموذجًا في تحليله لقصة بلزاك تحليلاً بنيويًا بعنوان "سراسين"[5]، يعتمد على قواعد علم اللغة من جهة، وقواعد علم العلامة من جهة أخرى باعتبار ان هذه القواعد سوف تجعل النقد الأدبي علمًا للأدب. وكأن النظرة البنيوية هنا تجعلنا نتصور أن بنية الأثر بنية ثابتة غير قابلة للخضوع للمؤثرات الخارجية، أو بعبارة أخرى بنية غير خاضعة لمؤثرات بنائية أخرى.

في ضوء هذه النظرة التي تعتمد على التحليل الوصفي الشبيه جدًا بالمنهج

الشكلي، قسم بارت قصة سراسين إلى وحدات صغيرة أو مجموعة عناصر بنائية، ثم قسم النص إلى عدة شفرات مختلفة، وهو ينظر إلى القصة، ويستنتج منها بعض الملاحظات الجزئية، وهذا في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصة عن طريق بعض الجمل والفقرات، التي يحاول ربطها بالشكل العام للقصة، وهو لا يفسر هذه الصلة؛ بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف وتجميع الوحدات البنائية أو ملاحظتها ملاحظة تجريبية، وهذا الاتجاه نحو وصف جزئيات البنيات القصصية دون تفسيرها، هو الذي جعله يقسم شفرات القصة إلى شفرات الرمز، والحركة، والدهشة. في ضوء هذا التقسيم عالج قصة بلزاك معالجة بنائية تحليلية وصفية.

وهذا الوصف أو ذاك التحليل جعلنا نعرف أن قصة بلزاك تضمنت عددًا من الشفرات والوحدات والجزئيات البنائية، لكن لماذا تضمنت هذه الشفرات أو ذلك التحليل؟ إذا طرحنا هذا السؤال لا نجد جوابا شافيًا له فهذا الوصف أو ذاك رغم دقته وطابعه العلمي لا يضيفان إلى علمنا شيئًا، ولا يعطينا جوابًا لعلة السمات البنائية التي توصل إليها من خلال دراسته للقصة، وربما يرجع ذلك الموقف إلى فرض العلية البنائية على تحليل الأثر الأدبي، وإبراز أنه حقق عملاً علميًا يقتصر على النظر إلى حالة الأثر؛ باعتباره بنية ذات طبيعة رمزية لا تنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي.

والناقد حين يتبنى هذا المفهوم، يحصر اهتمامه في العلاقات المنطقية التي تحكم نظامه أو نسقه في بنية الأثر، أو بعبارة أخرى يحصر اهتمامه في النموذج أو النماذج التي يشكلها من خلال افتراضاته اللغوية والشكلية، وكأن الأثر بذلك أشبه برسالة معقولة أو برسالة منطقية، يتطلب تحليلها الاعتماد على المعادلات شبه الرياضية التي تجعلنا نرى الأثر وكأنه عمل يكاد يخلو من الدلالات أو المعاني، نظرًا لأن الناقد يعطي الأولوية لبنية الأثر أو لشكله ويترك المعنى، ومن هنا جاز لنا القول: إن هذا المنهج أشبه بالمنهج الشكلي أو الصوري الذي يهتم بالشكل ويهمل المضمون، ويعزل الأثر عن بنية الواقع الإنساني ومستوياته المختلفة.

والحق أننا لو وقفنا عند دراسته المسماة "مقدمة في التحليل البنائي للقصة"[6]؛ لوجدنا أنها لا تخلو من مواقف شكلية لا تعير اهتمامًا لمعايير التطور في الأثر الأدبي،

وتعتمد على فكرة النظام والثبات والتصنيف والوصف. فقد تناول فيها بارت مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلاً يعتمد على ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف ومستوى الحدث، ومستوى السرد.

في المستوى الأول يبرز مسألة الوحدات البنائية من جهة، ويجري عملية تصنيف لها من جهة أخرى، ويقسم هذا الجزء إلى قسمين: أولهما يطلق عليه اسم الوظائف التوزيعية، والثاني يطلق عليه اسم الوظائف التكاملية.

أما المستوى الثاني فيبحث فيه مسألة الأشخاص، حسب الأعمال المسندة إليها في القصة بصرف النظر عن السلوك أو التصرفات التي تقوم بها كل شخصية، بينما يبرز اهتمامه في المستوى الثالث بموضوع الراوي، الذي يعتبر في رأيه الكاتب نفسه أو راوٍ آخر يروي الأحداث على لسانه.

وحين اهتم بارت بدراسة قصص بلزاك في كتابه س/ز عالج قصة سراسين وهو ينظر إلى لغتها باعتبارها رمزًا أو دالاً ليحاول اكتشاف صورة العلاقة بينهما وبين المدلول، فضحى بمضمون الأثر على حساب البنية، وعمل على استبعاد كل إحساس بالواقع المعيش، وفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية وتضفي على الدراسة نوعًا من عقلانية الفهم وليس عقلانية التفسير.

حقًا إن مثل هذه البحوث لا تعتمد على لغة النقد الميتافيزيقي أو النقد التاريخي أو النقد الأيديولوجي، وإنما تعتمد على لغة العلوم الإنسانية أو التجريبية من أجل البحث فيها عن أسس أو نماذج، تسمح للناقد بالتخلص نهائيًا من كل أنواع لغة هذا النقد، وما وراء الاهتمام البالغ بمبحث علوم اللغة والأنثربولوجيا إلا رغبة الناقد في إرساء قواعد عملية، تشيع فيها أجواء النقد العلمي والأسس الموضوعية في معالجة الأثر الأدبي. وعلى هذا الأساس نفهم أن النقد البنيوي قد فتح أمام الناقد آفاقًا جديدة لإمكانية إنشاء علم جديد هو النقد اللغوي، ولكن هذا النقد اللغوي الذي يركز على لغة الأثر الأدبي، اهتم كل الاهتمام بمسألة كيف تتميز السمات البنائية داخل الأثر، وأهمل مسألة المعنى، والنص باعتباره لغة لا يمكن فهمه إلا من خلال المعنى أو الدلالة، والناقد البنيوي لا يقدم لنا في دراسته العلمية للأثر أي محاولة من أجل تفسير المعنى،

وكأن عمله لا يخرج عن دائرة البحث في علاقة اللغة ببنيات الأثر الأدبي، وهذا البحث لا يعني في حد ذاته شيئًا، فالأثر يكتسب كل دلالته من القيم التي تعبر عن هذه العلاقة داخل بنية النص، وأن الناقد بذلك ليس له مجال إلا مجرد الوصف[7].

ومن هنا نتساءل: أترانا نزداد علمًا بحق حين نتمكن من حصر العناصر البنائية المضمرة في ثنايا الأثر الأدبي؟ أو حينما نضع تلك العناصر بجوار بعضها البعض قائلين: إنها مترابطة فيما بينها أوثق الارتباط. إذا طرحنا هذا السؤال على أنفسنا، فالجواب أننا في الحقيقة لا نزداد علمًا من هذا الحصر، لأن ذلك المنهج ينقصه التفسير، أي لم يحاول الجواب على السؤال: لماذا جاءت السمات البنائية لرواية أو قصة على هذا النحو؟ فهو منهج رغم طابعه العلمي ناقص ويحتاج إلى نظرية توجهه أو توضح له بأن الطريق إلى العلم لا يكون بعزل عناصر أجزاء الأثر، ثم عقد الصلة بين بعض هذه الأجزاء، لأن هذه الأجزاء من حيث هي أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل[8]، والسبيل إلى هذا المنهج بالعدول نهائيًا عن القول بأن التحليل البنائي الشكلي للأثر وسيلة فذة إلى العلم، لأن ذلك التحليل لا يتجاوز حدود الوصف، والناقد البنيوي يعتبر الوصف هو غاية العلم، وهذا خطأ فغاية العلم هي التفسير[9] وليس الوصف، والوصف في رأينا يعد مرحلة من مراحل الدراسة الأدبية التي تأخذ بالمنهج العلمي، أما المرحلة النهائية لهذا المنهج فهي التفسير.

- من هنا فإن منهج النقد البنيوي الشكلي هو منهج يصف لنا عناصر البنيات المكونة للعمل الأدبي وليس تفسيرًا لمكونات هذه البنيات من أجل الكشف عن القانون الذي يحكم هذه البنيات[10].

ولاشك أن هذا الوصف يجعل من لغة الأثر الأدبي وبنائه دعامة أساسية بل وحيدة لتطبيق منهجه التحليلي، الذي تسيطر عليه النزعة التجزيئية التي تعتبر من أخص خصائصه، فالمنهج هنا تحليلي في جوهره، وكل أثر أدبي في ضوء هذا الفهم نريد أن نجعل منه موضوعًا للبحث، يجب أن نخضعه للتحليل، والحق أننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا المنهج الوصفي قدم للنقد ـ بمعنى ما ـ بعض الخدمات، حتى ولو كنا نرفض نتائجه. فهو ـ على يد أصحابه ـ قد خلص النقد من النزعات الميتافيزيقية

والأيديولوجية، واقتحم الميدان بصرامة علمية نادرة، كما فرض مصطلحات ومفاهيم جديدة جعلت لغة النقد شبيهة بلغة العلوم الإنسانية، ويكفي أن نقرأ بحث تدوروف عن أنواع المقال[11] أو نقرأ بحث بارت عن عناصر السيميولوجيا[12]. غير أن الصرامة العلمية لا تحل وحدها مشكلة المنهج، فالنظرية التي توجهه، أعني اعتبار الأثر مجرد أنساق أو نظام أو مجموعة من العناصر البنائية كانت خاطئة، وأخفق منهجهم في دراسة الأثر الأدبي دراسة تكاملية؛ أي دراسة تتضمن المعنى والبناء في وقت معًا. ومن هنا اتجهت إساءة الظن إلى المنهج البنائي في النقد. رغم أن النزعة العلمية أو بناء العقل الموضوعي في النقد سيظل أمرًا معقدًا لآمال نقدنا، لأنه يخصله من النزعات الانطباعية والأساليب العشوائية.

إذا كان المنهج البنائي الشكلي في النقد يقوم على تحليل مركبات النص إلى عناصرها كوسيلة مثلى إلى التعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها، الأمر الذي أدى إلى إهمال المعنى من ناحية ورفع عنه كل عرضية تاريخية أو حضارية من ناحية أخرى، وكان هذا هو السبب العميق لرفضنا هذا المنهج. وهذا يعنى أن المشكلة قد اتسعت بنا وأصبحنا نناقش أحقية بعض المناهج في دراسة الأثر الأدبي؛ لما يثيره كثير من الباحثين من تشكيك في قدرة المنهج الوصفي على معالجة الأثر الأدبي معالجة شاملة.

ولنقرر أولاً هذه الحقيقة التي يؤمن بها كل باحث أو ناقد، وهي أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مركبة ومتشابكة وذات أبعاد متعددة: كالبعد اللغوي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعدين التاريخي والجمالي . . إلخ، ونتيجة لهذا يجب ـ كما ألمحنا في مواضع متعددة ـ أن تدخل في اختصاص علوم متعددة كعلم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس، وهذه العلوم لا يستعين بها الناقد أو الباحث بمعزل عن بعضها البعض، وإنما عليه أن يجمع بينها في منهجه النظري بجانب عنايته بالجانب التجريبي حتى لا ينعزل وهو يعالج الأثر الأدبي عن هذه العلوم، كما يفعل علماء الاجتماع في أغلب الأحيان حين يعودون إلى علم الاقتصاد والسياسة وغيرها من العلوم؛ من أجل تفسير الظاهرة الاجتماعية.

عن طريق هذا الفهم للظاهرة الأدبية يمكن الجمع بين الوصف والتفسير في منهج واحد، أي نجمع بين خصائص بناء الأثر، وخصائص السياق الذي ظهر فيه، وهذا يعني الجمع بين المنهج البنائي الوصفي والمنهج التفسيري، وهذا الجمع له أهميته في مجتمعنا؛ لأننا نحتاج إلى تفسير الظواهر الثقافية أكثر من وصفها، وأن الوصف وحده يعزل الأثر الأدبي عن المجتمع والتاريخ، ويعزل مبدعه عن موقفه من العالم، ويلغي دوره الفعال في بناء الوعي بالحقائق الإنسانية، ويجعله لا يعبر إلا عن مخبآت النفس اللاشعورية أكثر من التعبير عن النفس الشعورية، ويجعل القارئ لا يرى في الأثر سوى نموذجه اللغوي.

ومن هنا نرى أنه من المفيد للناقد أو الباحث الجمع في منهجه بين الوصف والتفسير، دون أن يغفل في الوقت نفسه دور التوجهات التجريبية المصاحبة لهذا المنهج، والتوجهات التي نعنيها هنا ليست من طراز تحليل العناصر البنائية في النص فحسب، بل هي من طراز تكاملي، أي تتفق وطبيعة الأثر من جهة، ومفاهيم العلوم الإنسانية من جهة أخرى، وبناء على هذا ينهض هذا المنهج على أساس بناء متكامل يجمع بين طبيعة الأثر، وبين أسس هذه العلوم، وبين الملاحظة التجريبية، وبذلك نستطيع أن نضع بين أيدينا منهجًا لا يخالف أو يناقض طبيعة الظاهرة الأدبية ولا يغفل دور التفسير في الوقت نفسه.

والجمع بين منهج التحليل الوصفي ومنهج التفسير في إطار واحد هو منهج قائم وموجود، وظهر في كتابات الناقد الفرنسي لوسيان جولدمان في ستينيات القرن العشرين، وهو المنهج الذي نسميه باسم المنهج البنائي الدينامي Structuralisrne génétique، ولا يكفي أن نقول إن هذا المنهج يجمع بين الوصف والتفسير في وقت معًا، وأنه يختلف عن المنهج البنائي الشكلي، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف، أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلاً في طبيعة المنهج البنائي الدينامي وفي خطواته.

من الجلي أن الباحثين في ظل المنهج البنائي الشكلي لا ينظرون نظرة كلية للأثر الأدبي، فهم يبحثون في العلاقة بين العناصر بعضها البعض[13] ويهملون مسألة

المعنى أو الدلالة، وعلى العكس من ذلك، ينظر المنهج البنائي الدينامي إلى الأثر نظرة كلية شاملة تتضمن عناصر مكونات بنائه، ومعنى هذا البناء أو دلالته، بحيث يتناول خصائص البنيات الدالة، ويحدد لها مكانًا في دراسته، كما يوضح علاقتها بنظرة معينة للعالم.

وهنا يبدو الخلاف واضح بين المنهج البنائي الشكلي والمنهج البنائي الدينامي، ذلك أن الناقد أو الباحث في إطار المنهج الأول، يرى في تفتيت وحدات النص أو في البحث عن العلاقة بين أجزاء البنيات وبعضها محورًا لدراسته، فهو يحلل هذه العلاقة بعيدًا عن محتواها أو معناها، وهذا الاتجاه يكشف عن الأسس التي تقوم وراء فلسفة ترى في الأثر الأدبي مجرد وحدات بنائية خالية من الدلالة أو المعنى، عارية من كل ارتباط بالسياق العام أو الخاص.

أما المنهج البنائي الدينامي فينظر إلى الأثر ككل، وفي طريقه ينظر في عناصر بنائه لا على أنها عناصر منفصلة قائمة بذاتها، بل على أنها عناصر بنائية مرتبطة بمجمل البناء ومجمل الدلالة، ومرتبطة كذلك بسياقها العام، فالأثر كما يرى جولدمان يتميز بوحدة تماسكه الداخلية كما يتميز بمجموعة من العناصر المختلفة التي يتكون منها الشكل والمضمون وكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة إجمالية[14].

وبنية الأثر في مفهوم هذا المنهج لها مفهوم دينامي، وليس مفهومًا جامدًا ولا ثابتًا كما هو في إطار مفهوم المنهج البنائي الشكلي، فبنية الأثر متغيرة ومتطورة ترتبط بوضعية المبدع ووضعية الجماعة البشرية التي يرتبط بها في لحظة تاريخية محددة[15]، وهذا يعني أن بناء الأثر قوة فعالة داخل الجماعات البشرية يحمل في طياته معاني أو دلالات مختلفة، يستخلصها الناقد أو الباحث من خلال التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية، ومن هنا يبدو الخلاف واضحًا بين المنهج البنيوي في ثوبه الدينامي وفي ثوبه الشكلي، إن الباحث في ضوء هذا الأخير، يركز اهتمامه على بعض عناصر الأثر دون اعتبار للعناصر الأخرى التي تكون أجزاءه، وهذا المنهج بخطواته صورة دقيقة للفلسفة التي وراءه، وهي فلسفة شكلية قائمة على أساس عزل الأثر بعضه عن بعض وعن الحياة بجميع أبعادها المختلفة.

وعلى الضد من ذلك في المنهج البنيوي الدينامي، يبدأ الباحث بدراسة مجمل عناصر الأثر ومجمل سمات العصر والمجتمع، وينظر إلى أجزائه على أنها متكاملة، لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها، ولكن على أنها مرتبطة بمجمل عناصر الأثر، وهذه العناصر تتفق مع حساسية الفرد المبدع ومع جملة التحولات والتطورات الاجتماعية والتاريخية، وعلى هذا الأساس نفهم أن بنية الأثر هنا تبدو كقوى دينامية، أي أنها عملية Processus تحدث داخل المجتمع، وتحمل في طياتها معانٍ مختلفة يستخلصها الباحث أو الناقد من التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية ـ سواء كانت أفكارًا أم عواطفًا أم سلوكًا، ويعبر عن رؤية معينة للعالم في عصر معين كما يعبر عن شخصية الكاتب وعن بنائه الاجتماعي. ويعتبر واقعة لها دلالة موضوعية تتم بين الكاتب والفرد وبين المجتمع بصورة ديالكتيكية في التاريخ[16].

والمنهج البنائي الدينامي يلزم لتحقيقه خطوتان: الأولى تحليل الأثر تحليلاً بنائيًا وصفيًا، وهو ما نسميه بمرحلة الوصف، يحدد فيها الناقد أو الباحث البنيات الخاصة ذات الدلالة، والثانية يتم فيها دمج البنيات الخاصة في بناء كلي واسع. وهو ما نسميه بمرحلة التفسير. وفي هذا الصدد يقول جولدمان: إن أهم الخطوات العملية في تحليل الأثر هي محاولة دمج الأبنية الخاصة ذات الدلالة في أبنية أكثر اتساعًا، وهذه الخطوة يفترض فيها الإتيان والغدو الدائم من الجزء إلى الكل، والعكس صحيح[17]، وهذا يعني أن معالجة الأثر في ظل هذا المنهج يلزمها تدبير دراستين: الأولى هدفها تعيين الخصائص الداخلية للأثر، ثم يليها دراسة أخرى تضع البناء المستنبط في بناء واسع هو البناء الكلي للمجتمع. وتعتمد المرحلة الأولى من الدراسة كما هو واضح على منهج التحليل البنائي الشكلي، الذي ينطلق أساسًا من النظام اللغوي للأثر، بقصد الوصول إلى البنيات الدالة Structure Significative التي تستخلص من مجمل العلاقات الداخلية التي يحتويها الأثر، أما المرحلة الثانية فتتلخص في عمليتي فهم وتفسير الأثر، الفهم معناه توضيح علاقته بنظرة معينة للعالم، أما تفسيره فمعناه توضيح هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق دمجها في البنى الكلية للمجتمع[18] وهذه المرحلة المنهجية

تبدو في حالة ترابط وثيق، حتى أنه يجوز القول: إنهما يمثلان عملية واحدة، فالتفسير لا يتم إلا إذا دمج الباحث البنى الكلية الدالة في بنى عامة أكثر شمولاً، وهـذا يوضـح لنا أنه لا يمكن فصل العملية الأولى عن الثانية.

من ذلك يتضح أن فلسفة هذا الاتجاه تكاملية ديالكتيكية، فالباحث ينظر فـي بنيـة الأثر لا باعتبارها بنية مستقلة بذاتها ـ كما هو الحال في المنهج البنائي الشكلي ـ ولكن باعتبارها بنية مرتبطة ببنية المجتمع والتاريخ، وعلى الناقد أو الباحث أن يوضـح لنـا وظيفة هذه البنية الخاصة داخل البنـى الكليـة العامـة، ومـن الجلـي أن هـذا المنـهج بخطواته، يبدأ بدراسة عناصر الأثر كافة، وينتهي بدراسة عناصر سياقه، وفي طريقه ينظر في أجزاء النص (البنيات الدالة) لا باعتبارها وحدات بنائية منفصلة عـن جميـع عناصره، ولكن باعتبارها عناصر مترابطة، ولما كانت كل عناصر الأثر دينامية أي أنـها عملية وليست شيئًا ثابتًا أو جامدًا؛ لأن الناقد أو الباحث ينظر في هذه العنـاصر علـى أنها أحداث داخل العملية الكلية أو المجتمع والتاريخ، فهذه العناصر متجهة باتجاهـها ومكيفة وفق ظروفها، وليس لها كيان مستقل عن التيار الذي يتضمنها، والأمثلة علـى ذلك عديدة، فإن جولدمان في دراسته للرواية الفرنسية الحديثة فـي كتابـه Pour une Sociologie du Roman[19] وبالتحديد في تعليله لاختفاء البطل الفرد من الشكل الروائي منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا، نراه يرجع هذا التحول إلى تغير في بنـاء الوسط الاجتماعي الاقتصادي في المجتمع الحديث، فالمؤسسـات الاقتصاديـة فـي المجتمع الصناعي قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بجزئيات الحياة اليومية الاستهلاكية، ومعنى ذلك أنه استطاع بذلك إيجاد علاقـة دالـة بيـن البنـاء الشـكلي الروائي وبناء نظام الوسط الاجتماعي.

وقد بدأ جولدمان بدراسة بنية الرواية، ثم بنية سياقها العام، وقام بتكوين فكـرة إجمالية عن الكل (جميع عناصر الرواية وكافة عناصر سياقها)، ووضع فرضًا لتفسـير بنية الرواية وتغير بنية سياقها العام. وحاول تحقيق هذا الفرض عن طريـق التجربـة مستعينًا في ذلك بالمنهج البنائي الشكلي والمنهج التفسيري في وقت واحد، ومن هنا نستطيع أن نعود إلى قبول المنهج البنيوي الوصفي، مع أننا نرفض مظهره الشـكلي،

ونقبله في سياق منهج تكاملي دينامي، يسلم أولاً بأن دراسة الأثر ينبغي أن تكون دراسة كلية متكاملة تجمع بين البناء والمحتوى، وأن أخص خصائصه وأبرزها أنها عناصر كلية وليست مجموعة أجزاء بنائية. نبدأ من هذه الخاصية ولا نتورط في المأزق الذي تورط فيه المنهج الشكلي حين حصر دائرة اهتمامه في الأنساق التي تحكم الأثر، وأضاع المعنى أو الدلالة، وعزله عن سياقه العام (المجتمع والتاريخ).

على أن لهذا المنهج خاصية مهمة؛ إذ يبرز دلالة الأثر من خلال اهتمامه بالبحث في بنياته الدالة، ويبرز علاقة هذه البنيات بالسياق العام للأثر، وبذلك يبدو ملائمًا لطبيعة الأثر ولطبيعة علاقته بمجاله، ويمضي بخطوات ليس فيها افتعال، لأن الأثر الأدبي بطبيعته بناء ومضمون متماسك على نحو دينامي فعال، وليس مجرد عدد من الوحدات البنائية أو مجرد أنماط شكلية. ونحن نستطيع أن نطلع على طبيعة ذلك التماسك من خلال خطواته؛ إذ لا يتقدم من وحدات بنائية إلى وحدات بنائية أخرى ليصل إلى كافة عناصره، بل الباحث أو الناقد ينطلق من مجمل عناصر الأثر، ومنه إلى سياقه العام، يشاهد جميع عناصره فيكون عنها فكرة عامة، ينظمها في إطار واحد مع عدد آخر من الأفكار عن السياق. وبناء مضمون السياق مظاهر لعملية واحدة، أضف إلى ذلك خاصية أخرى لا تتوافر في المنهج البنائي الشكلي وهي التقدم الديالكتيكي في حركة الناقد أو الباحث من البنيات الجزئية إلى البنيات الكلية، والعكس صحيح.

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة جاك لنهاردت عن رواية الغيرة لآلان روب جرييه[20]، ودراسة شارل كاستيلا عن البناء الروائي عند جي دي موباسان[21] ودراسة الطاهر لبيب عن الشعر الغزلي العربي[22] ودراستنا للقصة العربية القصيرة[23]، والأمثلة على ذلك كثيرة في الدراسات الغربية، ونادرة في الدراسات العربية، رغم ما في المنهج البنيوي الدينامي من خواص علمية وخطوات تخلو من الافتعال، إلا أن صوته لم يرتفع عند الباحثين والنقاد العرب، كما ارتفع صوت المنهج البنيوي الشكلي أو المنهج التفكيكي، ولقد يبدو حديثنا أننا نلقي اللوم كله على المنهج البنيوي الشكلي ونبرئ في الوقت نفسه المنهج البنيوي الدينامي، وهذا خطأ؛ لأن إشارتنا إلى خواص المنهج البنيوي الدينامي المصحوبة بنغمة الرضا والتفاؤل، لا

تعني أن النزعة التكاملية في معالجة الأثر الأدبي لها صوت مرتفع في الغـرب، وإن كانت تبدو أكثر علمية من سواها من المناهج للأسباب التي أشرنا إليها سابقًا.

ولننظر الآن في منهج التفكيك، ونوضح بشكل موجز خصـائص سـماته العامـة، يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين: الأولى قـراءة النـص قـراءة تقليديـة هدفها تحديد مناطق غموضه وتفكيك ثوابته[24]، وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص باعتباره تركيبًا لغويًا يحاول الكشف عن خصائصـه البلاغيـة، وعـن بنيتـه المتغـيرة ليجعلها في حلة مفتتة، ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الأصليـة، بحيث يصبح ما كان هامشيًا مركزيًا وما كان جوهريًا غير جوهري[25].

وتغير وظائف عناصر النص هذه يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالعلامة والدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو تفسيره على النحو الـذي يراه، منطلقًا من مقولة أساسية مؤداها: إن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحًا وغير نهائي، ويتيح له فرصة غزوه من أي عنصر أو أي وحدة لغوية مضمرة في بنائه، وعنـد شـروعه فـي القراءة أو التفسير يستبعد كل الثوابت والتقاليد النقدية، ويتعامل مع العلامـة اللغويـة على أساس عدم ثباتها، من جهة وتفسيرها بحرية مطلقة من جهة أخرى؛ إذ لا يتقيـد بقصد معين أو بمركز ثابت، أو منطـق علمـي معيـن، بحيـث تبـدو ذات القـارئ هـي المصدر الأوحد، الذي يحدد المعنى ويحققه في وقت واحد.

على هذا الأساس نفهم أن القارئ الفرد يضع المعنى ويحدده دون اعتبار للمعنـى القائم فعلاً في النص، ودون اعتبار لما يقصده المؤلف؛ نظرًا لأنه لا يعـترف بـه، ولا يعتبره حاضرًا أو موجودًا في النص، فهذا الأخير ـ وفق مبادئ التفكيك ـ لا يوجد إلا بقارئه. وهذا القارئ يقوم بدور الكاتب في كل قراءة يقوم بها للنص، باعتبار أنـه هـو الذي يحدث عنده المعنى، وهو الذي ينشـئه ويحـدده، ومـن هنـا يبـدو أن القـارئ لا يهدف إلى اكتشاف دلالة النص في ضوء خصائصه الذاتية والموضوعية، وإنمـا فـي ضوء انطباعاته النفسية واللغوية، أو تصوراته الفردية الخاصة؛ نظرًا لأنه يريد أن يراه بمنظار مقاييسه الشخصية، ويعيد تشكيله وفق معايير نابعـة مـن واقعـة الشـعوري

واللاشعوري، ومن معارفه الأدبية واللغوية الخاصة، ويفقد النص بذلك معناه الحقيقي، ويصبح انعكاسًا للانطباع، والحالة النفسية، والثقافية الفردية، لا انعكاسًا للنص نفسه، وإذا تساءلنا: ما هدف القارئ الناقد من وراء ذلك كله؟ كان الجواب إعادة صياغة النص ونظام العلامة إلى لغتها الأولى، أي لغة الإنشاء[26] وهي لغة تشبه لغة الشعر، يقوم القارئ الناقد بإبداعها،بحيث يبدو عمله نصًا إبداعيًا ذاتيًا يقع في دائرة الأدب، لا في دائرة العلوم الإنسانية أو الدراسات ذات الطابع العلمي التي كان ينشدها الناقد البنيوي في بحثه.

والقارئ الناقد في ظل هذه المفاهيم لا يعالج النص معالجة تتضمن جميع عناصره، وإنما يتضمن بعضها أو بعض وحداتها، ولا سيما التي لا تخضع للمنطق ولا تحتاج إلى معرفة أو دراسة علمية، لأنه يرفض كل ما من شأنه أن يستند إلى العلم أو إلى لغته أو مفاهيمه الموضوعية، ويتخذ من الانطباع والحالة النفسية والنزعة اللغوية وسائل مثلى في قراءة النص، وفرض دلالة أو دلالات عليه، تختلف عن التي قصدها مبدع النص.

ومن الجلي أن المعالجة التفكيكية للنص ليست مدعمة بنظرية أدبية أو بنظرية للمدلول أو التفسير، وإنما هي فقط طريقة معينة لقراءة النص، تنهض على أساس إلغاء الحدود الفاصلة بين عمل الناقد وعمل مبدع النص عبر تصورات فكرية، تتميز بالتفسير الحر للمدلولات، وتحقيق ذات القارئ الفرد، ومن أوضح آثار ذلك أنه يضع المعني ويحدده، دون اعتبار للمعنى القائم في النص، أو دون اعتبار لما يقصده المؤلف.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القارئ يمثل المحور الرئيسي في تشكيل النص، وفي تحديد معناه، وفي وضعه داخل إطار نموذج إنشائي وصفي، ومن ثم يقترن وجود النص بوجود القارئ، بينما يقترن النص في أذهان الناس عامة بالمؤلف والحضارة التي ينتمي إليها، لكن هذا التصور لا وجود له، كما نستخلص من فلسفة التفكيك، أضف إلى ذلك أن هذه الفلسفة تجعل القارئ والنص في حالة عزلة عن وجودهما الموضوعي؛ إذ ليس هناك وجود للمجتمع أو التاريخ أو الحضارة التي ظهر فيها هذا النص، أو التي ينتمي إليها القارئ أو المؤلف، وإذا ظهر هذا الوجود يظهر في النص في شكل

تأثيرات من نصوص سابقة من حيث استخدام اللغة والمجاز[27] وهذا يعني أن الثوابت أو السلطات المرجعية الأساسية للنص، ليس لها مكان في منطق فلسفة التفكيك.

ولعل هذا نتيجة طبيعية لما يهدف إليه الناقد من وراء قراءة النص، إذ إنه يريد أن يحمله لونًا عاطفيًا رومانسيًا، هو لون وقعه عنده، ويعبر عن ذلك بلغة إنشائية وصفية بعيدة عن لغة العقل، وجميع المعايير الموضوعية، وكان في ذلك موطن النقص، ويكفي أن نقرر نقطتين نحدد بهما هذا النقص.

الأولى: إن منهج التفكيك يقف بنا عند حدود الإنشاء والوصف دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني؛ لأن القارئ الناقد حين يغير وظائف بعض العناصر ويحطمها، ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص جديد لا يرتبط بالنص القديم، وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنى جديد له، وإنما يعنى إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ الناقد بدلاً منها، ونزع مشخصات النص الثقافية والحضارية، وجعله في حالة اغتراب أو انفصال عن جوهره.

الثانية: إن رفض الثوابت أو أي سلطة مرجعية للنص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل، لأن كل نص له مرجع ذاتي وموضوعي، وبدون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده، ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة، ومع ما تتطلبه من تعليل دقيق، فقد اعتبرها كثير من الباحثين والنقاد العرب أمرًا مسلمًا به، فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراؤهم.

على أن خطورة الأخذ بمنهج التفكيك بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم؛ لأنه منهج يرفض العقل والعلم في التفسير؛ وذلك يجعلنا نتورط في خطأ الاعتماد على العاطفة فحسب في قراءة النص، ونحن نستطيع أن نتعرف بتفكيك النص على وقعه عند القارئ الفرد عبر حالته النفسية والثقافية التي تمكننا من وصف الانطباع دون تفسيره، وإذا كانت مهمة القراءة النقدية أن تفسر لا أن تصف فحسب، فليس للباحث أو الناقد أن يعتمد اعتمادًا تامًا على هذا المنهج، وأن لم يلزمه يرفضه نهائيًا.

ومن هنا فإننا نرى أن مواكبة هذا الاتجاه في معالجة أدبنا تقتضي أن نبحث أولاً عن الفائدة التي يمكن أن يحققها نقدنا من وراء تفتيت عناصر النص، ثم إعادة بنائه من

جديد، فضلاً عن أن هذا الاتجاه لكي يكون منطقيًا مع نفسه، يجب أن توجهه نظرية أدبية تؤمن بأن أخص خصائص النص الأدبي، أنه كل دينامي وليس مجموعة عناصر غير مترابطة، وأن الطريق إليه لا يكون بفصل أجزائه عن مجمل بنائه، وأن المعنى لا يمكن الوصول إليه عن طريق عقد الصلات بين الأجزاء وبين انطباعات القارئ الفردية؛ لأن هذه الأجزاء ليس لها وجود إلا بكافة عناصر النص، والسبيل إلى ذلك المنهج بالعدول نهائيًا عن اعتبار الإنشاء، ووصف الانطباع، وسيلة فعالة في تطوير النقد.

ليس المهم أن نحكم لمنهج النقد التفكيكي أو عليه، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة له، ألا وهي المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي، وتقديم النص والعالم في هيئة وحدات منفصلة، وإبراز النزعة الأدبية ورفض النزعة العلمية أو العقلية، وجعل كل نص محدد الدلالة نصًا يستحيل تحديده.

إن في ذلك مظهرًا من مظاهر انهيار العقل، وانهيار التكامل الحضاري، وليست مفاهيم وأسس التفكيك أداة لاستعادة هذا التكامل، يقوم بالدعوة لها أفراد تبرموا بالحضارة الصناعية وما بعد الصناعية، وثاروا عليها وعلى التقاليد وعلى أي سلطة مرجعية، وثاروا على العقل والعلم دون أن يقدموا البديل، أو يحددوا الطريق إلى الخروج من ذلك الانهيار فأصبحوا من مقوماته.

إن التفكيك يدعو ـ كما ذكرنا ـ إلى التبرم من العلم والعقل، والثورة عليهما وعلى جميع النظريات التي تحدد معنى معينًا للنص، وتسلم بوجود مركز ثابت للإحالة، وبوجود تفسير محدد للنص، لكن هذه الثورة التي اعتمدت على فكرة التفاسير اللانهائية وانتفاء القصدية، وتدمير عناصر النص وإعادة تشكيلها وفق معايير ذاتية نابعة من تصورات القارئ الناقد، تبدو ثورة عاجزة؛ لأنها لم توضح لنا الأسس التي تقوم عليها هذه التصورات وعلة الأخذ بها؛ فضلاً عن أنها لم توضح لنا كيف نكتشف المعنى من وراء إعادة تشكيل النص أو من وراء نفي قصدية المؤلف.

إن مهمة النقد هنا مهمة إنشائية انطباعية تحكمها مفاهيم تعتبر أن مؤلف النص قد مات ولم يعد له وجود إلا في وعي القارئ[28]، وأن النص مجموعة عناصر متناثرة تحكمها رؤية نقدية ميتافيزيقية تتأرجح بين الغياب والحضور أو بين الإنشاء والوصف،

أو بين التحطيم وإعادة البناء، هذه المفاهيم أو غيرها تقول لنا إنها جديدة أو حديثة، لكنها لا تقول لنا ما قيمة هذا الحديث أو الجديد، أو كيف نستفيد منه أو يستفيد منه مثقفوا المجتمعات النامية.

إن هذه المفاهيم ستظل قائمة في الهواء طالما لم نعرف ماذا نجني من وراء فلسفتها كي نأخذ بمقدماتها ونتائجها، وإلا سيكون شأنها شأن المقلد الذي لا يعرف شيئًا عما وراء المنهج أو المبادئ التي يقلدها، تحت اسم مواكبة الحديث أو الجديد فحسب، إن منهج التفكيك يتضمن فهمًا غامضًا للنص، ويضخم من قيمة الفرد القارئ ويعتبره محددًا لذات المؤلف، ومحددًا للمعنى في نهاية الأمر، ويرفض كل ما من شأنه أن يستخدم العلم أو يستند إلى العقل، ومن ذا يستطيع في مجتمع نام أن يرفض العلم في مجال الفكر النقدي وغير النقدي، وهو الذي ينظم الفكر ويجعلنا نفسر الظواهر تفسيرًا موضوعيًا، إن هذه الدعوة ليست فقط مظهرًا من مظاهر الشك في قيمة العلم، كوسيلة لفهم النصوص وتفسيرها، بل هي مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم بوجه عام، والنقاد الباحثون عندنا ليس لديهم مبررات ذاتية أو موضوعية تجعلهم يصطفون في صفوف المحتجين على العقل والعلم، فأصحاب هذه الدعوة في النقد أو في الفلسفة لهم مبررات نابعة من طبيعة حضارتهم المادية والمعنوية، وهو وجه من أوجه التشاؤم الذي تسود فيه الأزمات الحضارية، لقد رفضوا الاعتراف بنموذج النقد العلمي البنيوي، وحاولوا وضع أسس جديدة للنقد، لكن هذه الأسس لم تبن النقد أفضل مما كان عليه؛ لأن فكرة لا نهائية الدلالة ولا نهائية التفسير تنطوي على منطق يقودنا إلى فوضى التفسير، فضلاً عن أنه يقودنا إلى اللامعنى. سواء كان ذلك باسم حرية القارئ في تفسير العلامة بالمعنى الذي يراه، أو باسم موت المؤلف وانتفاء القصدية في النص.

إن أصحاب هذا المنهج لا يثبتون للنص معنى معينًا على أساس أن النص مفتوح وغير نهائي ولا تحكم تفسيره قيود، ويعنون بذلك أن يتحدد وفق معايير انطباعية ذاتية، وأخرى لغوية إنشائية غامضة وغير محددة، والنص والمعنى هنا غير مرتبطين بمنطق وجودهما الذاتي أو الموضوعي، ولا يعبران عنهما بمعنى من المعاني.

وهذا الفهم لا يتفق مع النظرة العلمية التي ترى المعنى والنص محصلة التفاعل بين الفرد المبدع وبين مختلف جوانب الحضارة التي يعيشها، لكن أنصار التفكيك لا يعترفون بذلك، بل يرون في النظرة التجزيئية للنص بمعنى تفكيكه إلى وحدات، وإعادة صياغتها صياغة إنشائية، وإبراز معالم حرية القارئ، وعزل النص عن مبدعه وعن حضارته هو جوهر النقد.

وهم يقررون بذلك إلغاء وعي المبدع للعالم، وإلغاء موقفه من قضايا الإنسان، ومن أحداث التاريخ، فضلاً عن إلغاء الدلالات الذاتية والموضوعية المضمرة في بناء النص ومضمونه، وعلى هذا الأساس نفهم أن منطق التفكيك لا يعترف بالواقع الخارجي أو الداخلي للنص، بل لا يعترف بمنطق إبداع النص نفسه، إنه يعتبره يدور في فضاء أو خواء ويتجاهل مصدره الإنساني والحضاري، ويعلن رفضه للدور الذي يقوم به في ثقافة المجتمع النامي والمتقدم على السواء. والنتيجة المنطقية لذلك، اعتبار النص مجموعة علامات أو أجزاء عارية من جميع الارتباطات، تفسيرها بالرجوع إلى مشاعرنا أو عواطفنا أو بالرجوع إلى بعض النصوص السابقة على النص.

إن منهج التفكيك يسقط التقاليد النقدية والعلمية من حسابه، ويسقط أيضًا العالم والحياة الاجتماعية، ودورهما غير المباشر في تشكيل النص، وأغلب مفاهيمه قائمة على أساس العزل والتجزيء، دون أن نعلم الأسباب الموضوعية وراء هذا العزل أو وراء ذلك التجزيء، الذي لا يقود إلا إلى التشتت وعدم وضوح الرؤية، وعدم القدرة على اكتشاف دلالة عمل الناقد، أو دلالة عمل المبدع في وقت واحد؛ لأن الإنشاء الأدبي الذي يمثل هدف الناقد الجوهري، لا يقربنا من دلالة النص ولا يعمق فهمنا له؛ لأن هدف الناقد ليس إلقاء الضوء على النص، وإنما إلقاء الضوء على لغته الخاصة التي يعالج بها النص تحت اسم عبور لغة النقد من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى[29]، وهي لغة أدبية انطباعية تشبه بمعنى ما لغة الحياة اليومية التي تلوكها ألسنتنا، تصف بعض عناصر النص وصفًا إنشائيًا ساذجًا. ولا تعبر عنه في حدود الأسس الدينامية التي تنظمه أو تحوله إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر.

إن هذه اللغة قائمة على الإيمان بالوصف، وتغيير وظائف عناصر النص، وتفتيت علاقاتها المترابطة، كوسيلة مثلى لتحقيق القراءة الانطباعية الإنشائية التي تحكم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب ودائرة النقد، ويصبح هذا الأخير نمطًا من النشاط الفطري الرومانسي أو ضربًا من النشاط التعبيري الوصفي.

والواقع إننا لا نرفض القراءة الانطباعية؛ لأن المنطق النقدي الرشيد يجب أن يأخذ بها دون تدمير عناصر النص، واعتبارها مرحلة أولية في القراءة النقدية وليست مرحلة نهائية، إذ إن الوصول إلى هذه المرحلة يتم عن طريق التفسير بالمعنى العلمي الذي يصوغه العقل لا بالمعنى الذي تصوغه الخواطر أو التداعي الحر، ونعيد في ضوئه تشكيل النص؛ لأن القراءة النقدية في جوهرها نشاط عقلي يهدف إلى الكشف عن الدلالات والخصائص التي يتميز بها النص، وهو نشاط يقوم على الأساس الموضوعي، وبالموضوعية نستطيع أن نحدد طبيعة الدلالات وعلاقاتها بالفرد المبدع وبإطاره الحضاري العام، ومن ثم فإنه من الخطأ أن نلغي دور العقل الموضوعي في أداء مهمة التفسير كما تقرر آراء التفكيك، وكما يواكبهم في هذا الرأي عدد من النقاد والباحثين العرب، ويرفضون الأخذ بمنطق التفكير العلمي الذي يعتبر حجر الزاوية في تفسير النص، وفي الدراسة الأدبية وفي معالجة القضايا الفكرية أو الثقافية. والتخلي عن التفكير العلمي تحت اسم مسايرة الفكر الغربي أو تيار ما بعد الحداثة، يعد ضربًا من العبث أو اللامعقول؛ لأن الأخذ بمنطق التفكيك برمته معناه أننا نعيش ـ كما يعيش المجتمع الغربي ـ عصر ما بعد الصناعة وما بعد الحداثة، وننسى أننا مجتمع لا يزال يخطو نحو الحداثة بمفهومها المعاصر، وفي حاجة ماسة إلى التمسك بالتفكير العلمي؛ إذ بقدر ابتعادنا عن هذا التفكير تبتعد خطواتنا عن معالجة النص؛ أو الظواهر الثقافية معالجة صحيحة، وتقترب من الفوضى والعشوائية.

إن التفكير العلمي ضروري في التفسير، وكفيل أن يدرأ عن الناقد أو الباحث خطأ الآراء التي يدعو إليها أصحاب التفكيك، فإن منهجهم الناقص أو المشوب كفيل بأن يجلب الخطأ إلى رأي كل من يستعين به ويستهديه، وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن بعض هذه الآراء لا ينبغي علينا قبولها كآراء يقينية، ونحتاج أن نعرفها معرفة عقلية

تتيح لنا أن نناقشها ونتأملها ونتناولها بالقليل من اليقين والكثير من الشك، لا سيما وأن بعض مفاهيمها الأساسية غير مدعمة بأسانيد منطقية، وتبدو راسخة ويقينية، وليست في شكل فروض مطروحة للبحث أو التحقيق أو الإثبات، انظر مثلاً إلى مفهوم انتفاء القصدية في النص الذي يعتبر أن مؤلفه قد مات بانتهاء كتابته، وأننا يجب أن نتعامل مع النص باعتبار أنه لا يتضمن معنى أو قصدًا محددًا، وهذا خطأ؛ لأنه يجوز أن تتعدد معاني النص، ولكنه دائمًا يتضمن معنى معينًا.

انظر كذلك إلى مفهوم غياب مركز ثابت للإحالة الذي ينفي وجود المجتمع والحضارة والتاريخ، دون أن نعرف الأساس الموضوعي لهذا النفي؛ إذ كيف نفسر النص في عزلة عن شروط وجوده؟ هذا الفهم مليء بمظاهر التعسف والتعلق بآثار الاتجاهات الميتافيزيقية الرومانسية. والمغالاة في إبراز دور القارئ الفرد على حساب نفي وجود المجتمع والتاريخ، هذا إلى جانب أن الدعوة إلى تحطيم الحدود الفاصلة بين أجزاء العمل الأدبي، دعوة غير مؤسسة على دعائم موضوعية مقنعة؛ لأن لغة العمل النقدي يجب أن تتميز دائمًا عن لغة العمل الأدبي، الأولى لغة تفسيرية قائمة على أساس العلم كما يصوغه العقل، في حين أن اللغة الثانية لغة فنية قائمة على أساس وصف كل ما يعتري النفس من حركات وانفعالات، وجوهرها التعبير والوصف، ففي حين أن لغة النقد تفسر نجد أن لغة الأدب تقتصر على الوصف، وعلى أساس هذه التفرقة نستطيع أن نفهم أنه من الخطأ أن نحطم الحدود الفاصلة بين دائرة النقد ودائرة الأدب، تحت اسم "أن هدف النقد هو الإنشاء والوصف لا التفسير".

أضف إلى ذلك وجود مفاهيم غير واضحة الدلالة مثل مفهوم الحضور/الغياب، أو مفهوم الاختلاف أو غيرهما من المفاهيم التي لقيت نجاحًا وانتشارًا في بحوث الكثير من الباحثين والنقاد العرب، وهي تبدو أحيانًا ذات بريق خادع، وتوهم بتطوير النقد لكنها في الحقيقة تشيع الفوضى في خطوات الباحث أو الناقد، وتسلب النص جوهره، وتنفي عنه مشخصاته الثقافية والحضارية، وتجعله بين أيدينا كائنًا مغتربًا عن وجوده الذاتي أو الموضوعي تحت اسم التفسير غير النهائي تارة، أو الإنشاء الانطباعي تارة أخرى. فأنا أقرأ النص، وأغير وظائف عناصره وتراكيبه، وأرى في

تحطيم تماسكه المنطقي وسيلة مثلى إلى تفسيره، والطريق إلى ذلك يكون بالرجوع إلى ذات الفرد القارئ.

هل إذا أنجزنا هذه الخطوات نزداد علمًا بالنص ونكتشف دلالته أم أننا نكتشف الدلالة التي فرضها القارئ الناقد عليه؟ الحقيقة إننا نتطلع إلى الدلالة التي فرضها هذا الأخير عليه وليس دلالته الفعلية، ومن هنا نفهم أن هذه الخطوات توصلنا إلى انعكاس حالة القارئ الناقد النفسية واللغوية، وتحجب عنا دلالته الأصلية، ماذا يمكن أن تفيدنا انعكاسات حالة القارئ الناقد على النص؟ أعتقد أنها لا تفيدنا في شيء، بل تضلّلنا عن الوصول إلى ما هو جوهري، وهو المعنى أو الدلالة القائمة في بناء مضمون النص.

ومن جهة أخرى ماذا يمكن أن يفيدنا ـ حسب مفهوم التناص ـ حين نضع نصًا بجوار نص آخر أو بجوار عدة نصوص؟ ونكتشف أن ذلك النص على مجموعة من العلاقات مع هذه النصوص الأخرى، أو نقرر أن ذلك النص يحمل آثارًا ثقافية من هذه النصوص الأخرى؟ أترانا حين نكتشف ذلك ونتبين وجود اقتباسات من هذه النصوص أو تأثير من هذه النصوص أو تأثير مباشر أو غير مباشر على النص نقترب من معناه أو من دلالته؟ كلا، لأن ذلك يفيد مؤرخ الأدب أو مؤرخ الثقافة، أو دارس الأدب المقارن، أما الباحث أو الناقد الذي يبحث عن الدلالة أو المعنى أو يريد أن يكتشف موقف المبدع من قضايا الإنسان أو المجتمع أو العالم فلا يفيده هذا الأمر فائدة مباشرة أو غير مباشرة.

فإذا انتقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم أن كل قراءة أو تفسير إساءة للتفاسير السابقة، لاحظنا أنه ضرب من الأقوال التأملية التي ينقصها اليقين العلمي، إذ ليس لدينا أدلة نابعة من المشاهدة التجريبية، تؤكد لنا أن كل تفسير هو إساءة للتفاسير السابقة؛ لأنه ليس بالضرورة أن يكون كل تفسير جديد للنص يلغي أو ينسخ التفسير القديم، إذ يمكن أن تتعدد التفاسير، ونجد بين بعضها وبعض نقاط مشتركة أو متشابهة نتيجة لظروف أو حالات متشابهة عند القارئ الناقد، ومن ثم لا يمكن قبول هذه المقولة باعتبارها حقيقة أو قاعدة يجب التسليم بها، وإنما نستطيع قبولها باعتبارها فرضًا يجب أن نضعه تحت محك الاختبار، إذا أثبتته التجربة أصبح في وضع النظرية أو

القانون، وإذا دحضته يلزم أن نرفضه ولا نأخذ به، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن اعتبار أن "كل تفسير إساءة للتفاسير السابقة"، معناه أننا لا نقيم لصفة التراكم النقدي أو الطريقة التي يتطور بها النقد أي اعتبار، لأن كل تفسير جديد يلغي أو ينسخ التفسير القديم، ويصبح بذلك غير تراكمي، بمعنى أن كل تفسير لا يبدأ من حيث انتهى التفسير السابق، ولم يكن مكملاً له؛ لأنه يلغى ما سبقه، ويتخذ لنفسه تفسيرًا جديدًا، وبذلك يفتقر هذا التفسير إلى الصفة التراكمية، ومن ثم لا يكون التفسير القديم متضمنًا الجديد، وهذا معناه أن كل قارئ ناقد جديد يبدأ الطريق من أوله، وهذا الفهم أو التصور لمنطق التفسير ينطبق على مضمار الفلسفة ولا ينطبق على مضمار النقد.

هذا بشأن عدم انطباق هذه المقولة على مضمار النقد، أما بشأن التفسير التفكيكي من حيث خطواته فهو غامض؛ إذ أننا لا نعلم لماذا حين يبدأ القارئ الناقد تفسير النص يتجه نحو البحث عن عناصر جزئية قلقة أو غير خاضعة للمنطق؟ وهل تحويل هذه العناصر إلى صيغ جديدة يعدّ تفسيرًا للنص؟ كلا؛ لأن ذلك التفسير أقرب ما يكون إلى إبراز دور الأنا عند القارئ في إعادة صياغة النص، ونرى كيف يطوعه وفق نزعاته الخاصة لا وفق منطق النص نفسه، وهذا الأخير لا يعتبره كلاديناميًا متكاملاً، وإنما يعتبره عدة عناصر قلقة أو غامضة منفصلة عن ذلك الكل، والوقوف على هذه العناصر وعزلها وتحطيمها وإعادة بنائها لا يعد تفسيرًا؛ بمعنى من المعاني، وإنما يعد ضربًا من تغريب معالم النص وتفكيك وحدة تماسكه تحت اسم دراسة المعنى ولا نهائية التفسير؛ لأن التفسير بمعناه العام يعني الكشف عن دلالة العلاقات المختلفة بين جميع عناصر النص وبين مختلف عناصر السياق، أو إبراز الخصائص العلية المشتركة في التأثير والتأثر بين النص والسياق.

على أننا لا نبحث هنا عن تعريف للتفسير نرتضيه، إنما قصدنا إلى هذا التحديد أن نوضح كيف أن مفهوم التفسير الذي أشاعه دعاة التفكيك يبدو شديد الغرابة، ويتضمن فهمًا غامضًا للنص والتفسير، ويجعل الناقد ينصرف عن العلم والعقل، ويؤثر الاندفاع في الاتجاه الذاتي، ويفضل الانطباع على الملاحظة العلمية، والعاطفة

على العقل، والفوضى على الدقة والنظام، واللاتحديد على التحديد، وهذه جميعًا دلائل تشتت وعدم وضوح رؤية الناقد للنص وللعالم، وإذا تساءلنا: ما علة هذه الفلسفة؟ أجابنا أحد دعاة التفكيك قائلاً: لأننا نعيش في زمن استحالة التحديد، وربما يعيش أيضًا في زمن استحالة التفسير، وانتفاء القصدية، واللعب الحر للدوال. ولكن النقاد والباحثين العرب لا يعيشون هذا الزمن، وإنما يعيشون زمن البحث عن وسائل النهوض بثقافة مجتمع من مجتمعات العالم الثالث، وأفضل هذه الوسائل هو العلم أو التفكير العلمي، وليس الثورة عليه أو على العقل، ومع هذا استجابوا لهذه المفاهيم بخطى سريعة تحت اسم تحديث فكرنا النقدي، وقدموا معرفة نقدية تابعة يعوزها الانتماء إلى ماضي النقد العربي، والنتيجة تقديم أعمال مفتعلة وخالية من الأسباب المنطقية لتطبيقها على أدبنا العربي، والمحصلة لهذه الأعمال أنها لا تحرك ساكنًا ولا تثير اهتمام القارئ.

إن المفترض في الناقد أو الباحث أن يجدد ويبتكر في معالجة النصوص الأدبية من زوايا النظر إليها وفي أسلوب معالجتها، لا أن يحاكي ما يقوله نقاد أو مثقفوا الغرب فقط، ولا يعني ذلك ـ كما ذكرنا في مواضع سابقة ـ رفض الفكر النقدي الغربي من حيث المبدأ، ولكن علينا أن نتعلم بعض المبادئ من أجل تطويع المعرفة النقدية والقيم العلمية؛ لأننا نحتاج إلى التفكير العلمي، ولا نحتاج إلى معرفة كيف نتعلم الفوضى في ثوب جميل؛ لأن الناقد أو الباحث العربي لا يحتاج إلى دروس في التعبير عن الخبرات الوجدانية اللغوية في قراءة الأدب، أو في كيف نسخط على العقل والعلم والعالم؛ لأنه لا يوجد أساس في ماضي أو في حاضر الثقافة العربية يجعل الباحث أو الناقد يقيم درسه على هذا الأساس، وينصرف عن الاستعانة بالعقل والفكر الموضوعي، دون أن يكون واحدًا من الذين يعيشون التغيرات الفكرية والثقافية التي تجتاح هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية.

هوامش ومراجع الفصل الرابع

(1) Prop, V. Morphologie du conte, Sueil. Paris, 1970

(2) ذكريا إبراهيم، "مشكلة البنية"، مكتبة مصر، القاهرة، 1990، ص9.

(3) المرجع السابق، ص20.

(4) سمير حجازي، "النقد الأدبي المعاصر"، الكتاب الجامعي، الكويت، 1996، ص107.

(5) Barthes R. S/Z, Sueil, Paris, 1970.

(6) Barthes, R. in connunication, uo8, Paris, 1960.

(7) ذكريا إبراهيم، "مشكلة البنية"، ص17.

(8) سمير حجازي، "النقد الأدبي المعاصر"، ص179.

(9) علا أنور، "دراسة في فلسفة العلم"، دار الثقافة، القاهرة، 1988.

(10) ذكريا إبراهيم، "مشكلة البنية"، ص20.

(11) les genres du discours, Suail, Paris, 1968.

(12) Element de Sémiologie, Sveil, Paris, 1964.

(13) عبد العزيز حمودة، "المرايا المحدبة"، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص203.

(14) سمير حجازى، "المناهج المعاصر لدراسة الأدب"، الكتاب الجامعي، الكويت، 1996، ص3.

(15) المرجع السابق، نفس الموضع.

(16) Faite, J. Structvralisme et Science Sociql Sueil, Paris, 1968.

(17) المرجع السابق، ص151.

(18) المرجع السابق، ص152.

(19) Gold Mann, L. Gqllimard, Paris 1964.

(20) Leen hardt. J., lecture du roman politique Minuit, Paris, 1973.

(21) Castella, C. Structure Romanesques et vuqion Sociate Chezguy Mau Passant, l'age Homme, Paris, 1972.

(22) Altahat, L. S.N.A.D. Alger, 1974.

(23) انظر دراستنا "التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة" مجلة فصول، القاهرة، عدد يونيه أغسطس 1982.

(24) عبد العزيز حمودة، "المرايا المحدبة"، ص388.

(25) المرجع السابق، ص389.

(26) المرجع السابق، ص308.

(27) المرجع السابق، ص292.

(28) المرجع السابق، ص357.

(29) المرجع السابق، ص337.

(30) انظر محمد فرج، "إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة"، مطبعة الإيمان، القاهرة، بدون تاريخ، ص342.