الفصل الرابع

«نقد السرديات فى النقد العربي».

مثلما كان هناك اختلاف فى تفاعل نقادنا العرب مع الأسس النظرية "للبنيوية" مما جعل مواقفهم تختلف وتتباين تجاهها، فإن الأمر ذاته قد حدث مع "نظرية السرد البنيوية"، فجاءت مواقف نقادنا مختلفة ومتباينة من الإجراءات التطبيقية التى تفترضها تلك النظرية، وأؤكد هنا مرة أخرى على أنه لا يمكن النظر إلى هذه الاختلافات بين مواقف هؤلاء النقاد من منظور الصحة والخطأ، بل إن الدراسة ترى فى هذا التباين والاختلاف مؤشرا على التفاعل الثقافي، من الواجب الكشف عن روافده ومنطلقاته؛ من أجل الوصول إلى فهم أعمق للممارسة النقدية العربية. ومن ناحية أخرى، فإنه، ومن أجل تفهم اختلاف المواقف بين نقادنا العرب فى التطبيق النقدى لتلك النظرية، لا بد من إلقاء الضوء حول نقطة هامة، وهي: أن تلك النظرية قد تكونت بشكل أساسى عبر ممارسات تطبيقية على نصوص أدبية غربية، وأكبر مثال على ذلك ما قدمه ((جينيت)) من دراسة تفصيلية حول رواية ((بحثا عن الزمن الضائع)) ((لبروست))، وعند محاولة القيام بنقد تطبيقى يعتمد الإجراءات التطبيقية لهذه النظرية على الأدب العربى وقضاياه؛ فإن مجموعة من المشكلات المنهجية قد تتولد مع هذا التطبيق، وأقول: ((قد تتولد)) من منطلق ما شوهد عند النقاد الغربيين أنفسهم من تطوير وتعديل فى نظرياتهم المختلفة عند تعاملهم التطبيقى المستمر مع نصوصهم الأدبية، وذلك برغم نشأة تلك النظريات فى الجو الثقافى العام الذى نشأت فيه هذه النصوص؛ فترى كيف يكون الحال عند القيام بمحاولة

تطبيق لهذه النظريات على أدب يختلف فى خلفيته الثقافية عما انطلقت منه هذه النظريات؟ والإجابة أنه من المتوقع إذن أن تنشأ مجموعة من المشكلات المنهجية عند القيام بهذا التطبيق؛ وبالتالى يصبح أمام الناقد مجموعة من الاختيارات تجاه هذه المشكلات.

تتراوح هذه الاختيارات بين الاحتمالات التالية:

أولا: الأخذ فى الاعتبار هذه المشكلات، وذلك عبر القيام بنقد تطبيقى يستلهم الأسس الإجرائية "للنظرية السرد البنيوية"، لكنه نقد يتجاوب مع ما يواجهه من مشكلات منهجية قد تتولد من جراء ذلك، ومن ثمَّ يحاول الناقد من خلال التحاور مع هذه المشكلات الوصول لحل لها، قد يفضى إلى تعديلات فى المنهج المستخدم أو حتى قد يؤدى إلى تغييره.

وثانيا: أمام هذا الناقد أن يتابع ما تفترضه "نظرية السرد البنيوية" من إجراءات تطبيقية بغض النظر عما تولد أمامه من مشكلات منهجية، وبالتالى المحك الرئيسى عنده هو تمثل إجراءات هذه النظرية تمثلا دقيقا، دون طرح فرضية إمكانية إجراء تغيير فى المنهج المستخدم.

وثالثا: يمكن للناقد أن يتحلل من ذلك كله، ويقدم نقدا تطبيقيا يضع فى خلفيته الأسس المنهجية "لنظرية السرد البنيوية"، لكنه يعتمد بشكل كبير على الحساسية الخاصة فى التفاعل مع النصوص الأدبية، فى ضوء ما تقدمه النظريات والمناهج المختلفة من معارف، وما توفره له خبرته النقدية والثقافية من معرفة جمالية بالنصوص الأدبية.

وهذه الاتجاهات الثلاثة قد وجدِت فى الممارسة النقدية العربية التطبيقية، وسوف أتناول الاتجاه الأول منها فى محور بعنوان: ((النقد التطبيقى المتحاور مع المشكلات المنهجية))، وأتناول الاتجاه الثانى فى محور بعنوان: ((النقد التطبيقى الملتزم بنظرية السرد البنيوية))، وأخيرا أتناول الاتجاه الثالث فى محور بعنوان: ((النقد التطبيقى المتفاعل مع النص)).

المحور الأول: النقد التطبيقى المتحاور مع المشكلات المنهجية:

إن السمة الأساسية لهذا الاتجاه تأكيد أفراده على أن ممارستهم التطبيقية تتم فى كنف المناهج الإجرائية؛ أى أن البعد المنهجى يتم التأكيد عليه منذ البداية، فهو حاضر فى الذهن قبل توجه أفراده إلى النصوص الأدبية ذاتها، ومثال ذلك ما تبدى واضحا فى دراسة الدكتورة ((هدى وصفي)) التى جاءت بعنوان ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية)) فى مجلة ((فصول)) النقدية(١)، إذ تم تقديمها بوصفها النموذج التطبيقى لنظرية "البنيوية" فى تعاملها مع النصوص الأدبية، وكذلك عند النظر إلى دراسة الدكتورة ((نبيلة إبراهيم)): ((الليالى فى الليالي)) فى كتابها: ((فن القص بين النظرية والتطبيق))(٢)، إذ يتم الإشارة صراحة إلى أن التطبيق النقدى المقدم هو نموذج تطبيقى للمناهج التى تم الحديث عنها فى هذا الكتاب.

والسمة الثانية أن هذه الدراسات التطبيقية رغم تأكيدها على أنها تطبيقات نموذجية "لنظرية السرد البنيوي"؛ إلا أنها تحوى تعديلات وتداخلات منهجية تلفت النظر

(١) د.هدي وصفي: ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول العدد الثاني، القاهرة يناير ١٩٨١م، صـ١٨١.

(٢) راجع: د.نبيلة إبراهيم: ((فن القص بين النظرية والتطبيق))، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، صـ١١٤.

حول ما يثيره التطبيق النقدى الإجرائى "لنظرية السرد البنيوية" على نصوص الأدب العربي، وعلى هذا فإن الناقدتين لم تتجاهلا المشكلات المنهجية التى واجهتهما عند التطبيق النقدي، وإنما قامتا بتعديلات منهجية فى المنهج المستخدم وفق ما أملته عليهما توجهاتهما من ناحية، وتفاعلهما مع النصوص ذاتها من ناحية أخرى، وهو ما سأوضحه فى هذا المحور.

أولا: ((الشحاذ: دراسة نفس - بنيوية)) للدكتورة ((هدى وصفي)):

عللت الناقدة سبب اختيارها لرواية الشحاذ دون الأعمال الأخرى ((لنجيب محفوظ)) فى مقولتها التالية: ((ولم ((الشحاذ))؟ ربما لأنها تمثل - أكثر من غيرها - نوعا من القصص الذى يستعين بالمونولوج أو الحوار الداخلي، ويستغل أقصى درجة العلائق، قاص - مؤلف/سارد - راو/قارئ - متلق. وقد استطاع محفوظ إبراز عدة مستويات فى روايته تجعلها جديرة بالدراسة الجادة.))(١)[التأكيد من عندها].

وهذا التشديد على ما فى الرواية من علاقات ومستويات - ومن اللافت أن هذه العلاقات التى ذكرتها الناقدة، تقع فى مجال "الصيغة" دون غيرها من المجالات التى حددها ((جينيت)) - يتوافق تماما مع ما تفترضه "نظرية السرد البنيوية" من محاور اهتمام فى النصوص الأدبية، أى أن ذلك يسير فى توافق مع منطلقات المنهج المستخدم، لكن ما يبدو غريبا فى هذا الصدد، ما أشارت إليه الناقدة من أن "البنيوية" تلخص الحدوتة في: صراع - معركة- خلاص، أو؟ ≠ ب، أو؟ ≠ ب، فما هو المعنى الحقيقى لهذه الرموز، وما هو السبيل إلى فهمها.

---

(١) د.هدي وصفي: ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية))، مرجع سابق، صـ١٨٢.

وفيما أعتقد، فإن علامة الاستفهام التى تظهر فى هذه المعادلة هى خطأ مطبعى عن حرف الألف بالصيغة التى يظهر بها فى المسائل الرياضية غالبا، ويؤكد ذلك عودتها فى الموضع نفسه إلى استخدام حرف الألف بالطريقة التى أتحدث عنها -؟- [1]، وهو الأقرب إلى المنطق بحيث يقف حرف الألف فى مقابل حرف الباء، وهو ما يقترب من الصيغة الرياضية التى صاغها ((جريماس)) من قبل على النحو التالي:

$$\frac{A}{\text{non A}} \simeq \frac{B}{\text{non B}}$$

ثم عاد وعدلها إلى الصيغة التالية:

$$\frac{S}{\text{non S}} \text{ ضد } \frac{\overline{S}}{\text{non S}} \text{ أو } S \text{ ضد } \overline{S}$$

وإلا فإن هذه الرموز إن لم تكن نقلا لهذه الصيغة الرياضية، فإنها مفقودة المعنى بالنسبة لنا.

لكن الناقدة تعود إلى هذه الصيغة وتؤكد عليها أكثر من مرة فى سياق نقدها وكأنها شيء متعارف عليه فى النقد البنيوي، فهى تلخص القصة فى أنها:

أ ≠ ب

أسرة + مجتمع ≠ عمر،

ثم تلخص جدلية الرواية فى المعادلة التالية:

صراع - معركة - خلاص

(؟ ≠ ب) استمرارية الحدث (؟ ≠ ب)

(١) أنظر: السابق، صـ١٨٢-١٨٣.

وإذا ما كان قد أمكن تعليل الصيغ الرياضية المقدمة بأنها تتبع نموذج ((جريماس))، فإن تلخيص الجدلية المقدم بهذه الطريقة كتطبيق على هذه المعادلات يعد من المنطلقات الخاصة بالناقدة فى تعديلاتها المنهجية حول الإجراءات التطبيقية، وذلك لأن ((جريماس)) فيما يصوغه من معادلات، يضع الوظائف فى علاقات ثنائية ضدية مع بعضها البعض، ثم يجعل من هذا الثنائى الضدى وحدة تدخل هى نفسها فى علاقة ضدية مع وحدة أخرى تتكون من ثنائى ضدى آخر، وهكذا، لكن الناقدة وهى تضع متقابلات ضدية هنا لا تصوغ ثنائيات متقابلة فى الوحدة الواحدة، وإنما تجعل كلا من "الأسرة" و"المجتمع" معا - كوحدة، تقف فى الضد من "عمر"، وذلك هو ما يشكل الرواية من منظورها عندما تمضى فى خط متصاعد من: الصراع إلى المعركة إلى الخلاص، وفى معادلتها يظهر "الصراع" مشيرا إلى "الأسرة" و"المجتمع" مشطوبا عليها فى مواجهة "عمر"، بينما "المعركة" هى "استمرارية الحدث"، أما "الخلاص" فهو "عمر" مشطوبا عليه فى مواجهة "الأسرة" و"المجتمع" غير مشطوب عليهما هذه المرة.

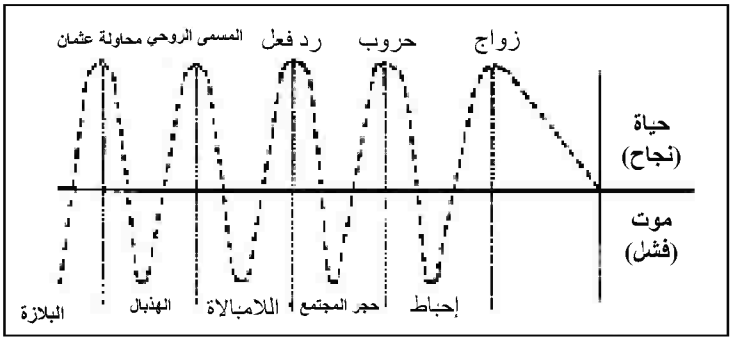
وقد مضت الناقدة فى اتباع تعاليم "الشكلية الروسية" فيما توصى به من تلخيص للقصة من أجل الوقوف على الفارق بين "الحكاية" و"الحبكة"، أو بمصطلحات الناقدة الفرق بين "الحدوتة" و"السياق"(١)، وذلك بهدف الوصول إلى "الحكاية" كما هى فى الحقيقة، ومن ثَمَّ دراسة وتحليل كيف أصبحت هذه "الحكاية" بالشكل الذى قدمت به فى "الحبكة". ثم حاولت بعد ذلك تحديد "الوظائف" الموجودة فى القصة، تقول: ((وبالنسبة ((للشحاذ)) فإن هناك عشرة أجزاء تتابعية مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة

(١) أنظر: السابق، صـ١٨٢.

تفاؤلية، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إحباطية. وهذه الأجزاء مسندة إلى عشر نوبات أو وظائف تتردد بين التفاؤل والإحباط:

١-الزواج	٢- الإحباط	٣- الهروب
٤- هجر المجتمع	٥- رد الفعل	٦- اللامبالاة
٧- السعى الروحى	٨- الهذيان	٩- محاولة عثمان
١٠- البلادة.))(١).		

وتصوغ ذلك فى الرسم التوضيحى التالي:



[شكل رقم (١)]

وتعد التفرقة التى تقيمها الناقدة هنا على أساس تقابل ضدى بين "النجاح" و"الفشل" تابعة للإجراءات البنيوية الأساسية، خاصة وأن "البنيوية" تميل إلى إقامة نماذج ثنائية ضدية فى تحليلها للظواهر بعامة، لكن ما يلفت النظر هنا هو طبيعة هذه التفرقة ذاتها، فعناصرها قد أقيمت على أساس مراعاة الحالة النفسية الخاصة ببطل الرواية، وذلك يخالف النظرة البنيوية التى تقيم عناصرها على أساس الصراع والحدث الموجود فى الرواية من ناحية، ويخالف إهمال "البنيوية" للعنصر البشرى فى الرواية بعامة

(١) السابق، صـ١٨٣.

من ناحية أخرى. لكن لا شك أن لجوء الناقدة إلى إقامة هذه العناصر بهذه الكيفية أمر مقصود. بل إنه يُعد مما أدخلته الناقدة من تغيرات وفقا لتأثرها بطبيعة الرواية التى اختارتها هنا.

فرواية ((الشحاذ)) لها بنية وجو نفسى خاص، مما يجعلها تلقى بظلالها النفسية لا محالة على من يتصدى لها بالتحليل، وأكبر دليل على أن هذه الظلال قد أثرت على الناقدة فى دراستها لها، كلمة ((نفس)) التى أضافتها الناقدة إلى المنهج البنيوى الذى تعاملت به مع الرواية، وهنا يتولد سؤال آخر، وهو لماذا لم تختر الناقدة إذن - وهى بصدد إعداد نقد بنيوى من المفترض أنه نموذجى - رواية تجنبها الوقوع فى هذا المأزق؟ أو على الأقل لماذا لم تتجاهل المحتوى النفسى الذى فيها، لكى تركز على المنولوج والاسترجاع وغيره مما أشارت إليه فى تعليل سبب اختيارها لهذه القصة؟ خاصة وأن هذه العناصر هى من السمات الأساسية لأى تحليل بنيوى لأى عمل سردي؟

وربما كان من الممكن الإجابة هنا بأن الناقدة ترى أنه ليس من الضرورى العمل وفقا للأسس الصارمة التى يفترضها المنهج التطبيقى المُتَبَع، وإنما من الممكن عمل تغييرات على هذا المنهج طالما تطلب النص المنقود ذلك، خاصة وأن الناقدة كانت واعية بما تضيفه من تعديلات على هذا المنهج، وبخروجها عنه فى بعض أصوله، وهو ما يبدو واضحا فى مقولتها التالية: ((وهنا ربما نهجنا نهج بعض التحليلات النفسية التى ترى الإنسان المعاصر سجين[هكذا فى النص] للقلق وأنه يحاول محاولة مستميتة للفرار من عبثية وجوده. وقد يبدو هذا من تأثير سارتر على نحو ما.[ولا يزال الكلام للدكتورة ((هدى وصفي))] ولنا أن نتساءل عما إذا كانت العلاقة التى تقوم بين المؤلف والشخصية، أو بين

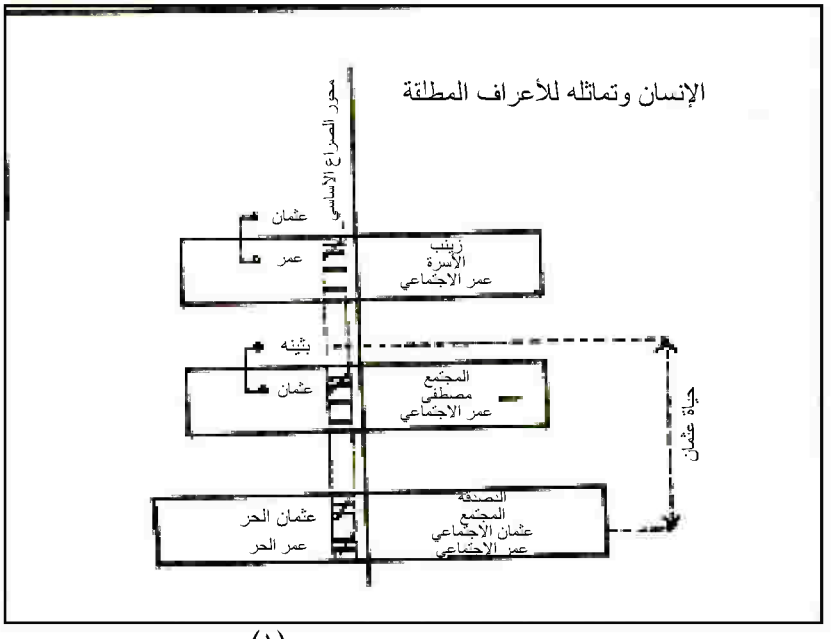
القاص والسارد، هى من النوع الذى يسمى ((رؤية كلية))؟ ولكن إذا افترضنا ذلك ألن نحول هذا الكاتب الكلى المعرفة إلى عالم يحلل عمله لكى يطلعنا على أدق أسراره، ومن ثم يفتقد العمل المنافذ التى نستطيع أن نطل منها عليه، ويتحول النص الروائى من المتعة إلى الموضوع العلمي؟))(١).

وواضح فى هذه الفقرة أن الناقدة على وعى بخروجها عن معطيات "نظرية السرد البنيوية"، وأخذها ببعض جوانب "الوجودية" عند ((سارتر))، خاصة النواحى النفسية للشخصية فى ضوء ما تتعرض له من مشكلات ناجمة عن مسئولية الاختيار. ولا تجعل الناقدة ذلك مؤثرا على المنهج الأساسى المستخدم فى تحليلها لرواية "الشحاذ"، وكأنها تقول بضرورة تطعيم المنهج البنيوى المستخدم بغيره من المناهج الأخرى، على ألا يُفقِد هذا التطعيم المنهج البنيوى قوامه الأساسي، وما يؤكد ذلك عدم توقفها طويلا أمام إشارتها إلى صنيعها هذا، ومضيها مباشرة إلى مناقشة قضية جوهرية فى "نظرية السرد البنيوية" وهى قضية صيغ السرد، وما تنطوى عليه من أبعاد تخص "الراوي" و"السارد" و"التبئير" فى العمل الأدبي، وكأن ما أدخلته من تطعيمات منهجية قد أمكن له التلاحم مع نسيج المنهج البنيوي، بما لا يمنع من متابعة إجراءاته الأصيلة. ورغم من أن الناقدة بدأت حديثها فى أسباب اختيارها لرواية ((الشحاذ)) بالإشارة إلى ما فى هذه الرواية من علاقات: قاص - مؤلف/سارد - راو/قارئ - متلق، ورغم من إشارتها إلى أبعاد "السارد" و"التبئير" فى فقرتها السابقة، إلا أنها لا تمض أكثر من ذلك فى تتبع هذه العلاقات وتقصيها.

وجدير بالذكر أن الرسوم البيانية التوضيحية التى قدمتها الناقدة فى دراستها هذه تعكس فهما وتوصيفا بنيويا دقيقا للرواية، فمثلا الرسم التالى - شكل رقم (٢)، يشير

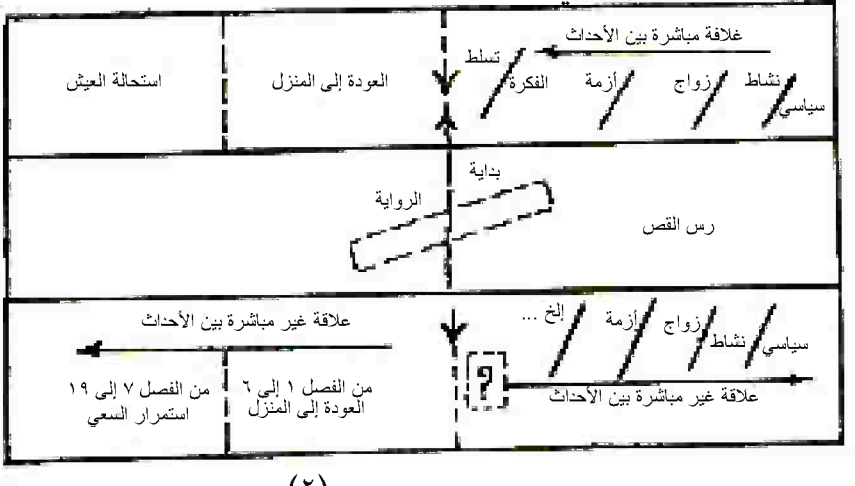
(١) السابق، نفسه.

إلى التقسيم البنيوى للمتقابلات الضدية، وهو ما صاغته الناقدة فى صورة: [زينب، الأسرة، عمر الاجتماعي]، كمقابل ضدى [لعمر الجبان] الذى يقف هو نفسه فى مقابل [عثمان الشجاع]، ثم [المجتمع ومصطفى وعمر الاجتماعي]، كمقابل ضدى لعثمان الذى يخرج من السجن ويرغب فى أن يعيش حياة مستقرة تعويضا عما قضاه فى السجن، ويقف هنا [عثمان] كمقابل ضدى [لبثينة] التى هى أكثر ثورية وانطلاقا فى هذه المرحلة، لكن [عثمان] يتراجع عن رغبة الاستقرار ويكتشف أن هذا سيحوله إلى إنسان غير حر فى معتقداته فيعود من جديد إلى التضاد مع السلطة، وفى الوقت نفسه، يحرر [عمر] نفسه بالعزلة التى فرضها على نفسه، وبابتعاده عن كل الأدوار الاجتماعية، وكل ذلك يقف كمقابل ضدى لعناصر: [الصداقة والمجتمع وعمر الاجتماعى وعثمان الاجتماعي]، وهو ما لم تؤكد الناقدة على توضيحه سواء عند تقديمها لمعادلات ((جريماس)) سابقا، أو بعد تقديمها لهذه الرسوم التوضيحية، على الرغم من ضرورة مثل هذا التوضيح حول معنى ومغزى الرسوم المُقَدَمة. ولو كانت الناقدة فعلت ذلك؛ لكانت أضافت لنقدها توضيحات هامة تفيد القارئ العربى الذى يطالع هذا النمط من النقد للمرة الأولى فى ذلك التوقيت، وتجعله أكثر فهما للإجراءات التطبيقية "لنظرية السرد البنيوية".



[شكل رقم (٢)[١]]

وعند النظر أيضا إلى الرسم التالي:



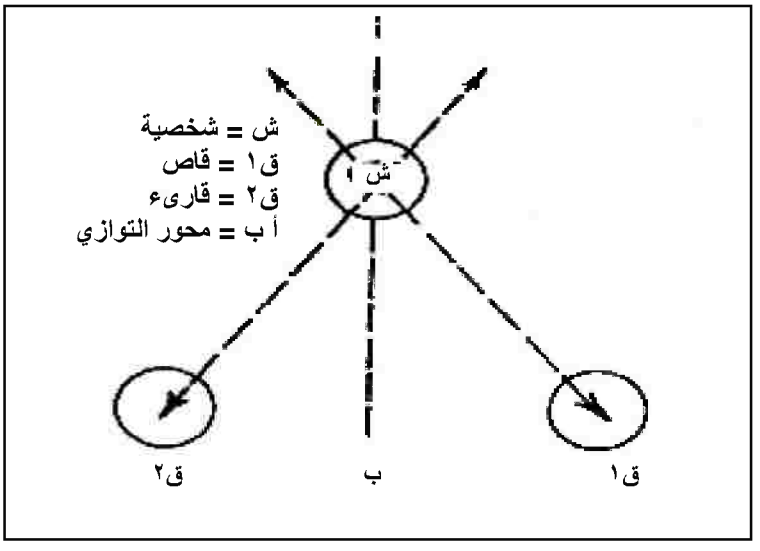
[شكل (٣)[٢]]

---

(١) السابق، صـ١٨٤.
(٢) السابق، نفسه.

فإن الوعى بعناصر الزمن وتوظيفها فى بنية الرواية، يكشف عن نفسه بوضوح فى هذا التخطيط، فهناك وعى بأن الرواية تبدأ من منطقة وسط فى بنية "الحكاية" بين الماضى والحاضر، وهى المنطقة التى شهدت تأزم عمر لكن لا يكتمل فهمنا لهذا التأزم إلا من خلال الحركة البندولية بين الماضى والحاضر، ومن الغريب أيضا أن الناقدة لم تشرح هذا الرسم التوضيحي، الذى يتمثل معطيات "نظرية السرد البنيوية" إلى حد كبير، وعدم شرحها هذا جعل رسوماتها التوضيحية برغم دقتها الشديدة، غائبة المعنى عند الكثير من القراء.

ومن اللافت للنظر أن الناقدة فى دراستها لعناصر الصوت السردي، لا تتابعه فى تفصيلاته الأساسية، وإنما تعرض له ملخصا فى مقولتها التالية: ((وتزيد الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية، أى أدوار القاص السارد، من ازدواجية النص، وتحاول أن تبرز معنى مهما، فهى تستجدى انتباه القارئ الذى يشعر أنه فى داخل اللعبة، وذلك من شأنه أن يدمجه فى السياق. ومن ثم فالعلاقة التى تمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارئ كذلك بنفس الشخصيات. ولنوضح هذا: شكل (٤) [لا يزال الكلام للدكتورة ((هدى وصفي))]



وينشأ عن هذا التوازى بين رؤيتى القاص والقارئ نوع من الجاذبية التى تربطنا بالنص، وبشخصية عمر، الذى يدفعنا معه فى عملية السعى الميتافيزيقي.))(١).

ومثلما كان تعليقها على "الصوت السردي" تعليقا يلخص الكثير من المعطيات، كان تعليقها الختامى لافتا للنظر أيضا، تقول فيه: ((وختاما لا نستطيع القول بأننا قدمنا القراءة النهائية للمضمون الروائي، ولكنها محاولة قد تلاقى الاستحسان وقد لا تلاقيه. وعموما فإننا نعتقد - مثل بارت - أن ((العمل الأدبى باق، ليس لأنه يفرض معنى واحدا على أناس مختلفين، بل لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد.))))(٢) والسؤال الجوهرى هنا، أليست "البنيوية" تغض الطرف أساسا عن المضمون، وأليست مقولة ((بارت)) هذه هى - فى الغالب - تابعة لمرحلته التى تحول

(١) السابق، صـ١٨٥.
(٢) السابق، صـ١٨٦.

فيها عن "البنيوية"،- وأقول فى الغالب لأنها لم توثقها ومن ثَمَّ يصعب تحديد المرحلة التى تتبعها من مراحل ((بارت))؛ لذا فإنى أرى أن الناقدة فى ختام دراستها هذه تؤكد وإن كان بشكل غير قصدى على ضرورة العمل وفقا لمناهج نقدية متسامحة إلى حد ما فى حدودها المعرفية، وذلك حتى يتيسر تعديلها وتطويرها؛ لكى تتلائم مع المتطلبات التى تواجه الناقد عند تعامله مع النصوص الأدبية فى نقد تطبيقي.

*****

ثانيا: ((الليالى فى الليالي)) لـ((نبيلة إبراهيم)):

تحدثت الدكتورة ((نبيلة إبراهيم)) فى كتابها الذى جاء بعنوان: ((فن القص فى النظرية والتطبيق))، عن نقد القصة، وليس عن إنشائها كما قد يوحى العنوان، وقد بدأت الحديث فيه بمقدمة نظرية أشارت فيها إلى "الشكلية الروسية"، ثم ضمنت الكتاب مقالها القديم الذى قدمته فى العدد الثانى من مجلة فصول النقدية، والذى كان بعنوان: ((البنيوية من أين وإلى أين))، ثم عرضت "لما بعد البنيوية" فتحدثت عن "البنيوية التكوينية" وعن ((بارت)) و نظريات القراءة.(١)

ثم أتبعت هذا التقديم النظرى بقسم تطبيقى يُقَدِّم نماذج تطبيقية للنظريات التى تحدثت الناقدة عنها من قبل؛ وعلى هذا فإن ما قدمته الناقدة من نقد لرواية ((ليالى ألف ليلة وليلة)) ((لنجيب محفوظ)) هو نقد تؤكد صاحبته على الأسس المنهجية "لنظرية السرد البنيوية"، وأولى الأشياء التى يجب التنويه إليها هنا هى أن عنوان دراسة ((نبيلة إبراهيم)) يوحى بأن الدراسة تتم فى إطار "التناص"، خاصة وأن الناقدة تصدر دراستها بالمقولة التالية: ((ربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن ألف ليلة وليلة عندما تخضع لرؤية الفن تنتقل، أو تنتقل بعض شخوصها وموتيفاتها، وربما بعض قصصها كاملة، من

(١) راجع: د.نبيلة إبراهيم: ((فن القص في النظرية والتطبيق))، مرجع سابق، صـ٦-٥٩.

جوها الطبيعى إلى جو رمزي، ومن وظيفتها الأصلية التى تتمثل بوجه عام فى صراع الإنسان مع الموت ومع الظلام للوصول إلى الحياة وإلى الضياء، إلى وظيفة أخرى قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ميتافيزيقية.))(١).

وحتى بهذا الشكل فإن دراسة الناقدة هنا تتحرك فى إطار "نظرية السرد البنيوية" أيضا، لكن سرعان ما يتضح أن ما تحاول أن تصل إليه فى دراستها هو هدف أبعد من ذلك بكثير، تقول: ((لهذا فإن إدراك مغزى ليالى نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وضع بناؤها فى مقابل بناء الليالى العربية. وتزداد المسألة تشابكا عندما نجد أن كثيرا من شخوص الليالى العربية وكثيرا من أحداثها، تنتقل إلى ليالى الكاتب، لتحدث هذا المزج الهائل بين الليالى الأصلية والليالى المستوحاة منها.))(٢).

تريد الناقدة هنا القيام بدراسة مقارنة بين بناء رواية ((نجيب محفوظ))، وبناء ((ألف ليلة وليلة))، وذلك بهدف الوصول إلى فهم المغزى الأساسى لرواية ((محفوظ)) وبهذه الكيفية يُلاحظ منذ البداية تعديلات الناقدة على الأصول المنهجية، فبينما يُعد الوصول إلى البناء عملا بنيويا رصينا، تجعله الناقدة وسيلة للوصول إلى غرضها الأساسى الذى هو مغزى العمل الأدبي، على الرغم من أن ما ترغب الناقدة فى الوصول إليه بهذه الكيفية، يتناقض مع أسس "البنيوية" ذاتها، وذلك لأن "البنيوية" لا تجعل من همها الوصول إلى المغزى الذى يقدمه العمل الأدبي، وإنما تجعل همها الكشف عن الأنساق والعناصر الفاعلة والكامنة، وعلى هذا فإن أول تعديل تجريه الناقدة هنا هو جعل إجراءات "نظرية السرد البنيوية" وسيلة تعين على الوصول إلى الهدف الأساسى الذى هو الوصول إلى مغزى العمل الأدبي.

---

(١) السابق، صـ١١٤.
(٢) السابق، صـ١١٤.

وفى إطار محاولة الناقدة المقارنة بين بنيتى ((ألف ليلة)) و((ليالي)) ((نجيب محفوظ)) تقارن بين النهاية التى انتهت إليها الأولي، والبداية التى انطلقت منها الثانية والحدث الجوهرى فى ذلك هو عفو ((شهريار)) عن ((شهرزاد))، وزواجه منها؛ فهذا الحدث الواحد تلاحظ الناقدة أن له كيفية مغايرة بين ((ألف ليلة)) و((ليالي))، فالأولى تجعل منه نهاية سعيدة، بينما الثانية تجعل منه بداية حزينة، وتوضح ذلك فى المقارنة التالية التى تقدمها الناقدة - شكل رقم (٥).

نهاية الليالى العربية	بداية ليالى نجيب محفوظ
١- شهريار: بداية جديدة لعهد جديد.	١- شهريار: ماض مستمر، فهو ما يزال يرى أن العدل لا بد أن يجمع بين السيف والعفو.
٢- شهرزاد: ماض تولد عنه حاضر لا ينظر إلى الماضى بل إلى المستقبل.	٢- شهرزاد: حاضر لم يولد بعد، لأنه مكبل بمأساة الماضي
٣- نهاية الليالى فى عالم الخيال	٣- بداية الليالى فى عالم الواقع.(١)

[شكل رقم (٥)]

وتحاول الناقدة أن تقف على الشخصيات الثابتة فى رواية ((محفوظ))، فتجد أنها ثلاث شخصيات رئيسية هي: ((شهريار))، و((شهرزاد))، و((الشيخ البلخي)) وإذا كان ((شهريار)) ومعه ((شهرزاد)) يقفان بوصفهما ممثلين للجمود فى بناء الرواية فإن ((البلخي)) يأتى كمقابل لهاتين الشخصيتين فى كونه ممثلا للتغيير، وتقدم الناقدة مقارنة بين الشخصيات الثلاث فى الشكل التالي:

(١) السابق، صـ١١٦.

شهريار	شهرزاد
ثبات على التسلط، والمراوغة بين السيف والعفو.	ثبات على الخوف.

الشيخ البلخي

تحرر من التسلط والمراوغة والخوف.(١)

[شكل رقم (٦)]

ثم تقوم الناقدة بعد ذلك بتقديم تحليل لشخصية ((شهريار)) بوصفه شخصية محورية تقف فى مقابلة كل من ((شهرزاد)) و((البلخي))، ثم تصوغ هذه المقابلة فى ثلاثيات ضدية، وليست ثنائيات ضدية كما هو الحال فيما هو متبع فى "نظرية السرد البنيوية"، تأمل مقولتها التالية: ((وبهذا يقف شهريار فى بداية الرواية التمهيدية، وقبل أن تبدأ أحداث الليالي، معارضا لثلاثة شخوص يمثل كل منها فكرة مجردة مناوئة لبناء فكره.

شهريار	١- اللاخوف واللاضمير.	١- شهرزاد: الضمير الحى والخوف.
	٢- مفهوم خاطئ للدين.	٢- الشيخ البلخي: مفهوم سليم للدين يهدف إلى تحرير المجتمع من عوامل القهر.
	٣- مفهوم خاطئ للمعرفة.	٣- السندباد: المعرفة التي ليس لها حدود.))(٢)

[شكل رقم (٧)]

(١) السابق، صـ١١٧.
(٢) السابق، صـ١١٨.

ثم تتبع الناقدة بعد ذلك نمطا إجرائيا يقوم على تلخيص الأحداث فى ((ليالي)) ((نجيب محفوظ))، مع مقارنة الأحداث المتشابهة بينها وبين ((ألف ليلة وليلة))، مع تبيان موقع أحداث ((محفوظ)) من هذه الأحداث الأصلية، وتحديد المتشابه والمختلف بينهما، والتطوير والتغيير الذى أضافه ((محفوظ)) على ذلك، إلى أن تنتهى من ذلك بهذا التعليق الجوهرى حول بناء الأحداث من خلال الشخصيات فى رواية ((محفوظ)) تقول: ((وإلى هنا نلاحظ كيف تفرع البناء الأساسى للرواية من خلال القص والحوار. وكانت الرواية، كما سبق أن ذكرنا، قد بدأت بتقديم الشخوص الثلاثة الأساسية التى تمثل بناء المجتمع الذى تتحرك فيه الأحداث، على المستويات الفكرية والسياسية والاجتماعية. أما السندباد فلم يرد اسمه إلا عابرا. وهو ما كاد يظهر حتى اختفى ليظهر فى نهاية الرواية كما سنرى. [ما زال الكلام لها] وهكذا تفرعت عن بناء فكر شهريار تلك الشخصيات التى قتلت، كما تفرع عنها كذلك شخصيتا جمصة وصنعان قبل أن يظهر لهما العفريتان. كذلك تفرعت عن شخصية شهرزاد هاتان الشخصيتان نفساهما فى مرحلتاهما المتوترة الفزعة أما شخصية الشيخ البلخى فقد تفرعت عنها شخصية العفريتين المؤمنين قمقام وسنجام ومن خلالهما تكونت شخصيتا صنعان وجمصة الجديدتان.

شهريار	الشخوص التى قتلت والتى ينبغى أن تقتل + جمصة وصنعان بسلوكها[هكذا فى النص] القديم.
شهرزاد	الشخوص التى يعذبها الخوف والقلق.
الشيخ البلخي	قمقام وسنجام + صنعان وجمصة الجديدان.))(١)

[شكل رقم (٨)]

(١) السابق، صـ١٢٤.

وهذه الرؤية من الناقدة هى من تعديلاتها المنهجية، فهى هنا تقوم برد تحولات الأحداث فى الرواية إلى ثلاثة شخصيات نمطية، يتولد عنها الخير والشر والقلق، واعتماد الناقدة على تقسيم ثلاثى أكثر من مرة يلفت النظر، فهى لا تكتفى بإقامة نموذج ثنائى كما ترى "البنيوية"، وإنما تقيم نموذجا ثلاثيا، عناصره: القتل - الطمأنينة - الخوف، وذلك يذكر بالثلاثية التى أقامتها((هدى وصفي))،والتى عناصرها:صراع-معركة-خلاص،من قبل.

وتعود الناقدة بعد ذلك إلى تلخيص الأحداث والتعليق عليها من خلال ربطها بأحداث ((ألف ليلة وليلة))، ومتابعة ما أحدث فيها ((محفوظ)) من تغيرات، دون أن تتعرض لدراسة عناصر الزمن أو الصيغة أو الصوت السردى أوغير ذلك من عناصر البناء الجوهرية فى تكون الأعمال الأدبية، وفيما يبدو فإنها تعتمد اعتمادا أساسيا فى توصيف "البناء الروائي" على مجرى الأحداث ذاتها، وهو ما يتبدى واضحا فى مقولتها التالية ((لقد أدى قتل الأشرار على يد صنعان الجمالى وجمصة البلطى بتأثير العفريتين الخيرين إلى حدوث بلبلة اختلط فيها الحابل بالنابل، واختلط فيها أخيار الناس بأشرارهم. ولكن هذه الأحداث لم تحرم الناس من ولادة وعى جديد، وإن كان ما يزال وعيا مهتزا. ولهذا كان لابد للأحداث أن تتطور بعد ذلك كى تحسم الأمور إما إلى الخير أو إلى الشر.))(١)

وبعد متابعة الناقدة لبناء الرواية من خلال حركة الأحداث تخلص إلى التالى ((لقد دارت ليالى نجيب محفوظ فى حلقة دائرية كما فعلت ليالى ألف ليلة وليلة. ففى كلا العملين تبدأ الليالى بمشكلة شهريار، وفى كليهما يكون ماضى شهريار هو الدافع وراء الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، ثم تكون الحكايات نفسها دافعا لتحويل شهريار إلى ضده، ولكن شتان بين الضدين؛ فحكايات شهرزاد المغرقة فى الخيال وإن استطاعت أن

(١) السابق، صـ١٣١.

تستأنس شهريار بعد أن امتصت غضبه، فإنها لم تسلبه سلطانه: فقد ظل شهريار الملك فى بداية الليالى هو نفسه شهريار الملك فى نهاية الليالي.))(١).

ويتبين من هذه المقارنة أنها مقارنة بين مضمون ومضمون، وليس بين "بناء" و"بناء"، ولا بأس بذلك فى منظومة الناقدة الفكرية، طالما أنه يقربها من غايتها الأساسية التى هى الوصول إلى مغزى العمل الأدبي، ذلك المغزى الذى يبدو أنها وجدته فى كون الرواية برغم هذا الجو الأسطورى والخيالى المحلق، إلا أنها "معادل موضوعي" للحياة الحقيقية(٢)، التى هى أغرب من الخيال فيما تشتمل عليه من أحداث، تقول الناقدة ((ولكن أحداث الرواية لم تكن تشير إلى واقع فحسب، بل إلى واقع يلح فى طلب التغيير من أجل الوصول إلى المثال. ومن هنا دخلت شخصية الشيخ البلخى الرواية بوصفها جزءا أساسيا فى بنائها. والشيخ البلخى هو المثال الدينى الفعال، الذى يرى الدين الحق فى السلوك والأفعال لا فى الأقوال والمواعظ، ويراه فى الصمود على الحق لا فى المداراة والكذب ويراه فى إغلاق باب الراحة وفتح باب الجهد، ويراه مع العلم والمعرفة وليس مع الجهل والغباء.))(٣).

المحور الثاني: النقد التطبيقى الملتزم "بنظرية السرد البنيوية:

يتفق هذا الاتجاه مع سابقة فى أن توجه الناقد ناحية النصوص الأدبية، يتم وفقا لخلفية منهجية يضعها نصب عينيه طوال ممارسته التطبيقية، التى تحاول أصلا تَلَمُّس سبل تطبيق هذه المناهج على النصوص الأدبية العربية. لكنه يختلف عن الاتجاه السابق

(١) السابق، صـ١٣٥.
(٢) السابق، نفسه.
(٣) السابق، صـ١٣٦.

فى التزامه التام بحدود المنهج الذى يتمثله، فلا يخرج عن معطياته وإجراءاته مثلما هو الحال فى التوجه السابق، ويتبدى هذا الاتجاه بشكل واضح عند النظر إلى الدكتور ((سعيد يقطين)) فى كتابه: ((تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبئير))؛ إذ ضَمَّن كتابه مقدمة نظرية حول تعريفات وإجراءات "نظرية السرد البنيوية"، بدءا من "الشكلية الروسية"، ومرورا ((ببارت))، و((بريمون))، و((جريماس))، و((جينيت))(١).

ثم أردف ((يقطين)) ذلك - فى كتابه المشار إليه -، بمبحث عنوانه: ((تحليل الخطاب الروائى العربي: تصورنا))، وعلى الرغم من أن العنوان يوحى بمحاولة الناقد القيام بنوع من التغيير أو التجديد فى "نظرية السرد البنيوية"، إلا أنه سرعان ما يتبين أن هدف هذا المبحث هو توضيح كيفية نقل المفاهيم الغربية من حالة الترجمة، إلى حالة التطبيق الفعلى على النصوص الأدبية العربية، يقول -ـ بعد أن وضع الحكى كمقابل لـ *Le récit* بالفرنسية، و *Narrative* بالإنجليزية -: ((يتحدد ((الحكي)) بالنسبة لى كتجل خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها. ويتشكل هذا التجلى الخطابى من توالى أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها.))(٢).

لكن ((يقطين)) يدخل بعد ذلك فى مناقشات فرعية حول تحديد "السرديات" بين ((جينيت)) و((بول ريكور)) وغيرهما بما يبعده عن "الأدب العربي"، وعن العنوان الذى كان قد اختطه لنفسه؛ لكى يخلص من ذلك بتأكيد على أن المحك الرئيسى للإجابة

---

(١) راجع: د.سعيد يقطين: ((تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبئير))، المركز الثقافي العربي،بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م، صـ١٣-٤٥.
(٢) السابق، صـ٤٦.

عن مجمل الأسئلة والقضايا التى أثارتها مقدمته النظرية هذه، هى الممارسة العملية التطبيقية(١)، ومن ثمَّ تصبح ممارسته التطبيقية إكمالا لمحاولته الأساسية فى إطار إدخال "نظرية السرد البنيوية" إلى النقد والأدب العربيين.

وكانت البداية التطبيقية التى انطلق منها ((يقطين)) هى "الزمن"، وبعد تقديم مقدمة نظرية حول "الزمن" فى ضوء اللغويات والألسنية، وفى ضوء "نظرية السرد البنيوية"، وتقسيمات ((جينيت)) لها، وعرض لمشكلات "الزمن" فى اللغة العربية، يوضح ((يقطين)) الكيفية التى سيتعامل بها من حيث الزمن فى رواية: ((الزينى بركات)) يقول: ((ولتحليل زمن الخطاب الروائى فى الزينى بركات، سأنطلق أولا من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب على مستوى عام وشمولي، أى من خلال ما يسمى بالتحليل الكلى (*Macro Analyse*)، ثم سأتناول زمن الخطاب على مستوى ثان وجزئى من خلال تحليل كل وحدة من الوحدات العشر التى قسمنا إليها خطاب الرواية فى الزينى بركات، وهو ما ينعت عادة بالتحليل الجزئى (*Micro Analyse*) وإن كنت أعترف أن هذا التحليل الجزئى لا يمكننا أن نصل فيه إلى أقصى حد من الجزئية، لأن ذلك سيخرجنا عن المراد وسيجعلنا أمام تحليل وحدة فقط، ومن خلال عشرات الصفحات. وبعد هذا التحليل الجزئي، سنحاول معاينة الفرق بين زمن الخطاب الروائى من خلال الزينى بركات وزمن الخطاب التاريخى من خلال بدائع الزهور لابن إياس. ومن خلال التركيب سنحاول إبراز أهم خصائص زمن الخطاب الروائي.))(٢).

---

(١) السابق: صـ٥٥.
(٢) السابق، صـ٨٦.

وواضح فى المنهج الذى يختطه ((يقطين)) لنفسه فى التطبيق على رواية ((الزينى بركات))، مقدار التزمه بأصول منهج "نظرية السرد البنيوية"، وكان من ثمار التزمه بهذا المنهج أن توصل الناقد إلى تقسيم خطاب الرواية إلى عشر وحدات سردية هذا فى الوقت الذى لا توجد فيه إلا ستة مواقع زمنية مسجلة فى الرواية نفسها، وهذه المواقع الستة تستوعب التقسيمات العشرة على النحو المبين فى شكل (٩) التالي، وفيه راعى ((يقطين)) الترتيب الزمنى الأساسى "للحكاية" فى الزمن الواقعي، وترتيبها كما تتبدى فى "الرواية" نفسها، يقول: ((لقد سجلنا من خلال هذا الشكل الوحدات فى خطيتها كما جاءت فى الخطاب بواسطة أرقام، وسجلنا المواقع الزمنية الكبرى من خلال حروف. وهكذا نلاحظ من خلال إعادة كتابة هذا الشكل كونه يأخذ هذه الخطية، وذلك بربط كل حرف بما يقابله من رقم:

١هـ - ٢أ - ٣أ - ٤أ - ٥أ - ٦أ - ٦ب - ٧جـ - ٨د - ٩هـ - ١٠و.(١)

الوحدات:	المواقع:
١- بداية الهزيمة	..... - هـ: ٩٢٢هـ
٢- الاعتقال	.....
٣- التعيين	.....
٤- الخطبة	..... - أ: ٩١٢هـ
٥- الزينى حاكما	.....
٦- زكريا نائبا / الفوانيس	..... - ب: ٩١٣هـ

(١) السابق، صـ٩٣.

الوحدات:	المواقع:
٧- الإعدام	..... – جـ: ٩١٤هـ
٨- اللقاء	..... – د: ٩٢٠هـ
٩- الحرب / الهزيمة	..... – هـ: ٩٢٢هـ
١٠- الزينى محتسبا جديدا	..... – و: ٩٢٣هـ(١)

[شكل رقم (٩)]

وبالتالى يكون الناقد قد فرق تفرقة جوهرية بين زمن "الحكاية" وزمن "الحبكة" وفى الوقت نفسه حدد المسكوت عنه زمنيا فى "الحبكة" أيضا. ثم يقوم الناقد بعد ذلك بتحليل كل وحدة من الوحدات العشر التى عرض لها، مقسما كل وحدة منها إلي:

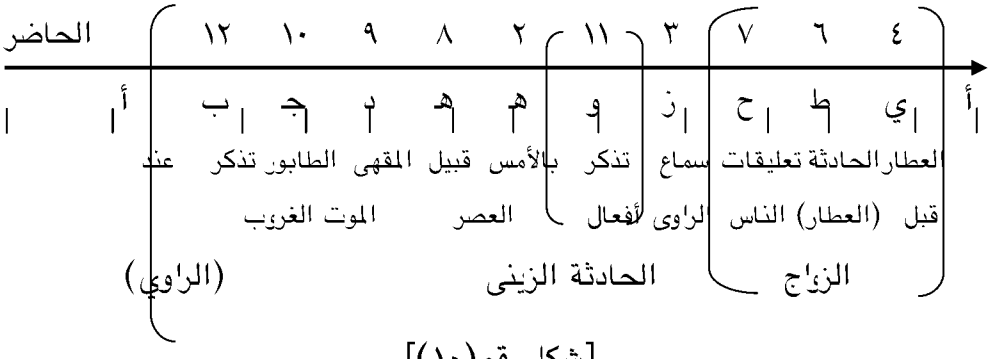
أ- مقاطع سردية.

ب- مواقع زمنية، "المقاطع السردية" هى الوحدات السردية الصغرى، وإن كانت قابلة أيضا للتقسيم إلى وحدات أصغر منها، وأما "المواقع الزمنية" فهى التبدلات الزمنية التى تتم فى إطار المقطع السردي(٢). أى أنه يكرر ما سبق أن فعله من تقسيمات زمنية مع الوحدات العشر الكبرى السابقة، فى داخل كل وحدة من هذه الوحدات نفسها. أنظر إلى تعليق الناقد على الوحدة الأولى من هذه الوحدات - أى الوحدة ا-هـ "بداية الهزيمة" - فيقول: ((تمتد هذه الوحدة من ((تضطرب أحوال الديار... إلى ... لم أسمع ديكا واحدا يصيح)). (ص ٩-١٦) يبتدئ الخطاب باستباق داخلى (تكراري)، يقوم بدور الإعلان، ومن خلالها يبدو لنا خطاب الرحالة الإيطالى الذى

(١) السابق، نفسه.
(٢) السابق، صـ٩٨-٩٩.

سبق له أن زار القاهرة مرارا قبل هذا التاريخ (٩٢٢هـ).غير أنه فى هذه الزيارة يعاين ما لم يسبق له أن رآه: الخوف والاضطراب الذى يسود القاهرة هذه الأيام (رجب ٩٢٢).))(١)

ويتابع الناقد التحليل موضحا جوانب الاستباق والاسترجاع، والتكرار والاختزال لكى ينتهى إلى تخطيط الزمن الذى اشتملت عليه هذه الوحدة السردية، بالنظر إلى الليلة التى بدأ منها الحديث فى ثلاثة عشر مقطعا سرديا، وأحد عشر موقعا زمنيا، يصوغها الناقد فى التخطيط التالي(٢):



[شكل رقم (١٠)]

وبنفس النمط التحليلى يتابع الناقد باقى الوحدات العشر التى حددها من قبل. لكى يخلص من ذلك إلى تحديد خصوصية الزمن الروائى فى رواية ((الزينى بركات)) فى العناصر التالية: ((أ- الترابط: إن جملة من العلاقات التركيبية التى تنتظم فى نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية، يدخل جزء منها فى ما أسميناه بالترابط. ونقصد بذلك نوعا من العلاقة التركيبية بين وحدة وأخرى، رغم ما يميز كل واحدة عن الآخرى. وهذه

(١) السابق، صـ٩٩.
(٢) السابق، صـ١٠٢.

العلاقة علاقة ربط، بحيث لا نحس أى فاصل بينهما. (...) ب- التضمين: يبرز لنا هذا العنصر كشكل للعلاقة التركيبية بين الوحدات والمقاطع من خلال إستيعاب وحدتين متباعدتين وحدة أو عدة وحدات كما نلاحظ فى علاقة الوحدة (٢أ) بالوحدة (٧جـ). إنهما معا تتضمنان خمس وحدات، تأتى جميعا مترابطة زمنيا من خلال الترتيب (٣أ - ٤أ - ٥أ - ٦أ - ٦ب). ومن الوحدة ٢أ (الإعتقال) إلى الوحدة ٧جـ تمر سنتان تأتى متضمنة بين الموقعين أ وج. ويمكننا كتابة الترابط والتضمين بهذا الشكل:

أهـ ← ٢أ ← [٣أ ← ٤أ ← ٦أ ← ٦ب] ٧ج.(...)

جـ - الترابط التضميني:فى هذا النوع لا نجد شكل العلاقة يأخذ الطابع الذى سجلناه فى التضمين ونجده بالأخص فى الوحدة الثامنة والتاسعة، إذ فيهما يتم الانتقال بواسطة الترابط: ٧جـ ← (٨د ← ٩هـ)، بما أن الترتيب هو الذى يضمنه. لكن حذف الإشارات الزمنية بين ((ج)) و((د)) (ست سنوات) وبين ((د)) و((هـ)) يجعلنا بالضرورة أمام فواصل زمنية كما رأينا فى الانتقال من (١هـ) إلى (٢أ). لكن هذه الفواصل الزمنية نستشعرها بسبب الطابع الذى يتحقق به الانتقال: الترابط التضميني. ونقصد به الترابط الذى يتحقق بواسطة التضمين الذى تصبح فيه العلاقة إزدواجية بين هذه الوحدات. ويكمن هذا النوع بالأخص فى ظهور العديد من المفارقات تتم داخلهما معا، على شكل إرجاعات تكميلية أو إستباقات داخلية تتحقق داخل الوحدة نفسها، أو فى الوحدة التى تليها، عكسما رأينا سابقا، حيث لا تتحقق الاستباقات غالبا إلا بتجاوز وحدة غيرها، ومواقع زمنية عديدة.))[1].

(١) السابق، صـ١٣٦-١٣٧.

وبعد أن ينتهي ((يقطين)) من تحليل الزمن في رواية ((الزيني بركات)) يحاول أن يحلل الزمن في عدد من الروايات الأخرى متبعا نمط التحليل نفسه. وإن كان تحليله ((للزيني بركات)) أكثر عمقا وخصوبة من باقي الروايات التي يحللها، وهي روايات: ((أنت منذ اليوم)) ((لتيسير سبول))، ورواية: ((عودة الطائر إلى البحر)) ((لحليم بركات))، ورواية: ((الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)) ((لأميل حبيبي))، ورواية: ((الزمن الموحش)) ((لحيدر حيدر))؛ لكي يخلص من ذلك كله بخلاصة هي:

١- إن زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن القصة بنفس الترتيب الذي يحتويه الزمن الثاني. وحتى عندما يكون الترتيب مؤطرا، ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها، سواء كانت إرجاعية أو استباقية داخلية أو خارجية.

٢- تبتدئ أغلب الروايات باستباق وهكذا نجد الزيني بركات تفتح على إعلان اختفاء الزيني بركات والوقائع باختفاء المتشائل، والزمن الموحش بإعلان رحيل ((مني)) وعودة الطائر بتسلق صفدي جبلا في الأردن. بعد هذا الاستباق نجدنا أمام ((الحكي الأول)) الذي نعود فيه إلى قصة الزيني بركات (...)

٣- عندما يأخذ زمن القصة ((ترتيبه)) يصل إلى نقطة الاستباق الأول الذي فتحنا به الخطاب، فيتجاوز بتحقيق الإستباق تكتمل الدائرة، لكنها سرعان ما تتفتح وهي تشي باستمرار الوضع السابق لكن بشكل أكثر تبدلا مما كان عليه (...)

٤- إن انفتاح الدائرة لا يعني التحول الإيجابي ولكن استمرار الماضي إنما بشكل أكثر سوءا.

٥- هيمنة المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة تتوازى وهيمنة المشاهد المنتقل فيها من فضاء إلى فضاء ومن زمن إلى آخر ومن حدث إلى شخصية تبرز بوضوح تكسير

خطية زمن القصة وتقريب المسافة بين الأزمنة المعاشة والمتخيلة والكامنة فى الذاكرة والمحتملة أيضا (الاستباقات) إنه زمن واحد، وإن كان متعددا شكليا بتعدد مؤشرات الزمن (سنوات - شهور...)، وأزمنة حدوثه، ولكنه فى وحدته يتشكل وفى تشكله يزداد تعقيدا.

٦- لا يقدم لنا الزمن فقط كزمن لجريان أحداث وتقديمها، ولكنه يقدم أيضا كتيمة مركزية أحيانا كما فى الزمن الموحش أو كهاجس تختزل فيه كل هواجس الشخصية وهمومها (عربى - صفدى - زكريا بن راضى ...).(١)

ثم ينتقل ((يقطين)) بعد ذلك إلى تحليل مستوى آخر من مستويات الخطاب الروائي، وهو مستوى "صيغة الخطاب"، بادئا بمقدمة نظرية توضح أن تحليل صيغة الخطاب هو تحليل للطريقة التى يتم بها إيصال القصة أو التعبير عنها، ثم يمضى عارضا لمختلف عناصر هذه الصيغة من "راو" وعلاقة هذا الراوى بالأحداث، وتقديم وعرض الأحداث إلى غير ذلك مما سبق أن أشرت إليه فى الفصل الخاص "بنظرية السرد البنيوية"، ثم ينتقل من ذلك إلى تحليل صيغة الخطاب فى ((الزينى بركات))، وفى ذلك يلاحظ ((يقطين)) التالي: ((فالخطاب الروائى فى الزينى بركات يضم مجموعة من الخطابات وليس خطاب الراوى فيها إلا واحدا منها. وهذا يجعلنا منذ البدء أمام رفض الانصياع للتمييز بين "نص" الراوى و نص الشخصيات، فذلك ما تسعفنا به بعض الخطابات الروائية العربية والغربية، أما الزينى بركات فهنا بالضبط تكمن خصوصيتها الصيغية، أى تعدد خطاباتها. والخطابات التى تحتويها الزينى بركات لا تؤطرها إلا الأحداث ونفس المجال الفضائى الذى تتحرك فيه. لذلك قلنا إن حكى الأحداث وحكى الأقوال يتداخلان ويتقاطعان.))(٢).

---

(١) السابق، صـ١٦٤-١٦٦.
(٢) السابق، صـ٢٠٢.

وقد حدد ((يقطين)) الخطابات التى تتضمنها رواية ((الزينى بركات)) فى التالي:

١- خطاب الراوي.

٢- التقرير.

٣- المذكرة.

٤- الرسالة.

٥- النداء.

٦- الخطبة.

٧- المرسوم السلطان/ فتاوى القضاة. (١)

ثم يقوم يقطين بتحليل كل خطاب من هذه الخطابات محاولا تلمس ملامح التشابه والتداخل فيما بينها، وملامح الاختلاف أيضا، ثم قام بتتبع وتحليل هذه الخطابات فى الوحدات العشر التى قسمها سابقا، فوجد فى ذلك أن الخطابات تكررت على النحو التالي:

١-	خطاب الراوي	٢١ مرة
٢-	النداء	٢٨ مرة
٣-	المرسوم/ الفتوى	٣١ مرة
٤-	التقرير	٨ مرات
٥-	المذكرة	٥ مرات
٦-	الرسالة	٤ مرات
٧-	الخطبة	٢ مرتان
	الخطاب	٨١ التكرار (٢)

(١) السابق، صـ٢٠٢-٢٠٣.
(٢) السابق، صـ٢٥٣.

ثم وجد ((يقطين)) أن هذه الخطابات تنقسم إلى قسمين أساسين هما: أ- خطاب الراوى + التقرير + المذكرة + الرسالة + الخطبة: والصيغة التى تهيمن فى هذا القسم الرئيسى الأول هى صيغة الخطاب المسرود. ب- النداء + المرسوم + الفتوى: وتهيمن فيها صيغة الخطاب المعروض(١).

وقد وجد ((يقطين)) أن صيغة المسرود المهيمنة تستدعى راويا ومرويا له، وقد حدد ذلك فى تخطيطه التالي:

الراوي	المروى له	الخطاب المسرود
١- الراوي	المروى له (فى الخطاب)	خطاب الراوي
٢- كاتب التقرير	المتوصل به (زكريا/الزيني) + المروى له (الخطاب)	التقرير
٣- الرحالة الإيطالي	القارئ الأجنبى + المروى له	المذكرة
٤- المرسل	المرسل إليه + المروى له	الرسالة
٥- الخطيب	المخطوب عليه + المروى له	الخطبة (٢)

وأخيرا يتناول ((يقطين)) الرؤية السردية فى الخطاب الروائي، ويوضح فى ذلك أن الرؤية هى رؤية مُقَدَّمة من "الراوي" إلى "المروى له"، حول "ما يُرْوَى" ((القصة))(٣) مزيلا ما قد يتبادر إلى الذهن من إيحاءات تربط هذا المصطلح بمصطلح "الرؤية" عند ((جولدمان))، فالمقصود "بالرؤية" هنا ما يعرف باسم "المنظور"، وهو ما عدله

(١) السابق، نفسه.
(٢) السابق، صـ٢٥٤.
(٣) السابق، صـ٢٨٣.

((جينيت)) إلى مصطلح "التبئير". ويمضى ((يقطين)) متابعا "التبئير" فى ((الزينى بركات))؛ فيلاحظ أن الرواية قد بدأت من "تبئير" خارجى - برانى بتعبيره - مع ما يحكيه الرحالة الإيطالى عند زيارته للقاهرة، ثم ينتقل "التبئير" من خلال هذا الرحالة ذاته إلى الناظم الداخلى الذى يحكى من منظوره الخاص منفعلا بالحدث متأثرا بما آلت إليه أحوال القاهرة وهى على أبواب الهزيمة(١).

ويوضح ((يقطين)) كيفية سير عملية "التبئير" فى الرواية فى مقولته التالية ((يبدأ الناظم - المبئر بتسجيل واقع حال المدينة (المبأر) معددا مظاهرها التى آلت إليها وما تعرفه من تغير واضطراب. وهو فى سرده وتبئيره معا لا يبدو لنا متفرجا ينظر من الخارج. إن حاضر المدينة يعانى منه هو أيضا. لذلك فهو يقوم بوظيفتيه من منظور سردى داخلي، وبعمق غير محدد، لأن موضوع سرده وتبئيره واسع وشامل. وهو يسعى لإعطاء صورة أشمل وغير محدودة عنه، كما تنعكس على ذاته. لقد سبق له أن زار القاهرة قبل هذا التاريخ وتعلم لغة أهل البلد وربط معهم صلات وثيقة وحميمة. إن ما تعانى منه المدينة جزء من معاناة الآن.)) (٢).

وبهذه الكيفية يتابع ((يقطين)) التنقلات المختلفة "للتبئير" بين الماضى والحاضر، والداخل والخارج، وبحساسية واعية، رغم من التحولات والانتقالات الكثيرة التى يشتمل عليها النص موضوع التحليل. ويخلص ((يقطين)) من هذا التحليل الدقيق حول الصيغ السردية، إلى أن الكشف عن خصوصية ((الزينى بركات)) يتبدى عبر النظر إلى محورين أساسيين:

---

(١) السابق، صـ٣١٨.
(٢) السابق، نفسه.

الأول: التبدلات السردية.

والثاني: اشتغال الرؤيات في الخطاب[1]، وفي تعليقه على الأول منهما التبدلات السردية - يخلص إلى التالي: ((هكذا يمكن استخلاص أن الخطاب الروائي في الزيني بركات يقدم بشكلين مترابطين ومتكاملين معا هو البراني [يقصد خارجي] والجواني [يقصد داخلي]. ومن خلال هذين الشكلين نجدنا أمام خمسة أصوات تذهب من الناظم الخارجي إلى الفاعل الداخلي، الشيء الذي يجعلنا أمام الرؤيات السردية التالية:

١- رؤية سردية برانية خارجية.

٢- رؤية سردية برانية داخلية.

٣- رؤية سردية برانية ذاتية.

٤- رؤية سردية جوانية خارجية.

٥- رؤية سردية جوانية داخلية.

إنها رؤيات سردية متعددة كما نعاين تتبدل وتتجاور أفقيا (على طول الخطاب) وعموديا بخصوص الوحدة الواحدة.))[2].

أما فيما يخص المحور الثاني - اشتغال الرؤيات السردية - فإنه يخلص منها أيضا إلى : ((وهكذا بصدد موضوع التبئير، نجد من بداية الرواية إلى وحدة اللقاء أن موضوع التبئير المركزي كان هو الزيني بركات. ومنذ وحدة اللقاء إلى نهاية الخطاب يصبح

(١) السابق، صـ٢٥٨.
(٢) السابق، صـ٣٦١-٣٦٢.

موضوع التبئير هو سعيد الجهيني لكن منظورا إليه فقط من خلال منظور عمرو بن العدوى وزكريا والزيني.))[1]، ومن المحورين معا يخلص ((يقطين)) إلي أن :

١- أن توظيف الشكلين السرديين (الجوانى والبراني) ومختلف الأصوات السردية المسجلة ساهم بشكل أساسى فى تعدد الرؤيات السردية وتحولها.

٢- إن هذا التعدد الصوتى والسردى ساهم بدور كبير فى جعل القصة تقدم إلينا من داخلها وليس من خلال هيمنة صوت الراوى ورؤيته السردية، كما نجد فى أغلب الروايات التقليدية، التى يسيطر فيها الشكل السردى البرانى الحكى والصوت السردى الخارجي.

٣- رغم كون الخطاب يشتغل على مادة حكائية تاريخية، فهو لم يكتف برسم الشخصيات أو تقديمها خارجيا كأوعية مكتملة، وهنا مكمن خصوصية الزينى بركات الفنية والجمالية. إن الشخصيات تتحرك وتتطور تدريجيا، ولا تكتمل صورها عند المتلقى إلا فى نهاية الخطاب، وتعدد الرؤيات وتحولها وتناقضها ساهم بشكل كبير فى ذلك.

٤- عندما نربط تعدد الصياغات وتعدد الرؤيات نستخلص بجلاء قيمة الخطاب الجمالية فى توظيف أدواته وتقنياته فى تقديم المادة الحكائية، بشكل قل أن نجد نظيرا له فى الرواية العربية، فتوزيع الصيغ والأصوات تم توظيفه وفق نسق محكم ومنظم.))[2].

ويحاول ((يقطين)) أن يصل إلى النمط العام "لصيغ السرد" و"التبئيرات" فى الروايات الأخرى التى يتناولها فى كتابه هذا؛ فيجد أن: ((تتقدم[هكذا فى النص] إلينا الخطابات الروائية الأربعة من خلال صورة متشابهة، يظهر لنا ذلك فى كونها جميعا

(١) السابق، صـ٣٦٦.
(٢) السابق، صـ٣٦٦.

يتركز موضوع تبئيرها على شخصية مركزية، من بداية الخطاب إلى نهايته. وهكذا نلاحظ أن موضوع التبئير والسرد معا يتركز على الشخصيات التالية:

- أنت منذ اليوم: عربي.
- الزمن الموحش: شبلي.
- عودة الطائر: صفدي.
- الوقائع الغريبة: سعيد.

إن هذه الشخصيات المحورية هي موضوع السرد والتبئير، وهي في الآن نفسه ذوات السرد والتبئير معا، ولا يعني هذا طبعا أنه ليست هناك ذوات أخرى تمارس السرد أو التبئير أو أنها الموضوعات الوحيدة، إننا نركز على الطابع التبئيري والسردي المهيمن.))[1] ويخلص من ذلك إلي: (((...) أن الرؤية السردية في الخطابات الأربع وهي تتم من منظور ذاتية مركزية، سواء كانت ذات السرد أو موضوعه في آن، أو ينفصل أحدهما عن الآخر لترى الذات موضوعا آخر، أننا أمام هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية، إن هذه الرؤية هي التي تؤطر كل الرؤيات الأخرى، وتستوعبها جميعا. ويبرز هذا في كون الذات تحتل المركز الأساس تجاه الموضوع الأساس (عالم القصة).))[2].

وبهذا يكون ((يقطين)) قد انتهى من جوانب تحليل الخطاب الروائي المختلفة من "زمن" و"صيغ" و"تبئير" وهو ما حدده لنفسه من هدف في كتابه هذا. ويمضي في تحليل الروايات السابقة نفسها في كتاب آخر له، عنوانه: ((انفتاح النص الروائي: النص السياق))، وهو يعتبر أن هذا الكتاب مكملا للأول في مشروعه، وفي اعتماده عليه، يقول

(١) السابق، صـ٣٧٢.
(٢) السابق، صـ٣٨١.

((بهذا التصور نعتبر هذا البحث حول ((انفتاح النص الروائي)) امتدادا وتوسيعا لـ ((تحليل الخطاب الروائي)). وبذلك يندرج ضمن ما نسميه ((السوسيوسرديات)) كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية. وهذا العمل قام به العديد من الباحثين ولكن ليس بالشكل الذى يمارس هنا. وتعاملنا مع الاتجاهات التوسيعية بكثير من المرونة ووجدنا فى سوسيولوجيا النص الأدبي، كما سعى بيير زيما إلى بلورته، بعضا من الهواجس والتساؤلات التى تطرح بصدد النص فى علاقته بالقارئ والسياق الثقافى والاجتماعى الذى ظهر فيه.))(١).

والدراسة هنا لا ترى فى عمل ((يقطين)) هذا امتدادا لما قام به فى كتابه الأول فى ظل تتبعها "لنظرية السرد البنيوية"، وذلك لأن "نظرية السرد البنيوية" تهتم أساسا بتحليل جوانب القصة من "زمن" و"صوت" و"صيغ" منغلقة فى ذلك على النص ذاته، وتلك سمة أساسية فى "البنيوية" بعامة، لكن ما يفعله ((يقطين)) هنا ليس توسيعا لما فعله أولا وحسب، وإنما انتقال من "نظرية السرد البنيوية" نفسها إلى الاتجاهات الأخرى التى تلتها، سواء كانت هذه الاتجاهات ذات بعد اجتماعي، "كالبنيوية التكوينية"، أو ذات بعد تأويلى "كالهيرمنيوطيقا"، أو النظريات المتوجهة للقاريء، وتلك الأخيرة هى أكثر ما يؤكد عليه ((يقطين)) فى كتابه هذا(٢).

لذا لن تتوجه الدراسة إلى متابعة إجراءاته التطبيقية فى كتابه الثانى هذا؛ نظرا لكونه خارج دائرة اهتمامها فى إطار متابعتها "لنظرية السرد البنيوية"، ولكن ترى

---

(١) د.سعيد يقطين: ((انفتاح النص الروائي: النص - السياق))، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م، صـ٥.
(٢) راجع: السابق، صـ٦.

الدراسة فى صنيع ((يقطين)) هذا مؤشرا إلى عدم القدرة على تجاوز إطار ثقافى معين، إلا بتفهم الإطار الذى سبقه أولا، أى أنه من الصعب فهم النظريات النقدية الحديثة التى تلت "البنيوية" دون فهم "البنيوية" نفسها أولا.

المحور الثالث: النقد التطبيقى المتفاعل مع النص:

يمتاز هذا الاتجاه بأنه على قدر كبير من الوعى "بنظرية السرد البنيوية"، وبأنه يستعين بإجراءاتها فى التطبيق النقدي، وهو بهذا يتفق مع الاتجاهات الأخرى فى وعيها المنهجي. لكنه يختلف عنها فى إعطائه الأولوية للتفاعل مع النصوص الأدبية نفسها بعكس الاتجاهات السابقة التى تعلن بصراحة أن تعاملها مع النصوص المنقودة يأتى كتطبيق نموذجى للمنهج المُتبني، سواء كان هذا التطبيق ملتزما بأبعاد المنهج، أو يحاول أن يعدل عليه، وعلى هذا فإن الاختلاف الأساسى فى هذا الاتجاه عن الاتجاهات السابقة هو تفاعله مع النصوص الأدبية، يقول الدكتور: ((صلاح فضل)): ((على أن هذه الفصول من ناحية أخرى تعد استجابة لما يمور فى الحياة الأدبية العربية من فواعل وإبداعات، وما يحركها من قوى واتجاهات ترتبط بالسياق القومى حينا، والمحلى أحيانا أخرى، دون أن تفقد علاقتها الجدلية الخصبة مع التيارات العالمية المؤثرة، فتلتقط جملة من النصوص الأدبية التى تطفو على السطح، وتقيم معها حوارا منهجيا يدعوها للبوح بسرها الجمالى الكامن ورسالتها الإنسانية التقدمية، مركزً على شعريتها. وكفاءتها الفنية فى تمثيل الحياة وتأديبها، أى تحويلها لمادة أدبية مثيرة للفهم ومثرية للذوق، على اعتبار أن فن الأدب فى جوهره إضاءة للوجود بنور الوعي، وإنضاج للحياة على نار المعاناة الخلاقة.))[1] [التأكيد من عندي].

(١) د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيرة))، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م، صـ٣-٤.

لكن، برغم ذلك، تبقى "نظرية السرد البنيوية" فاعلة فى هذا الاتجاه بما تلقيه من توضيحات كاشفة،تعين الناقد على الوصول إلى غايته المرجوة التى هى توصيف "شعرية" النصوص الأدبية بما استجد فيها من تغيرات تستجيب لمتطلبات الواقع، يقول ((فضل)): ((هذه الشعرية التى تتجلى أمامنا فى أطراف من القص والقصيد، هى التى تكيف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحدد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن، ولم تتمثل عندى فى منظومة إجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل تعسفى مسبق، بل قامت التجارب على أساس التعدد الخصب للمقاربات والمداخل السيميولوجية، والتوظيف الحى للمبادئ المتنوعة مع كل ممارسة جديدة تندرج فى إطار الشعرية فتجرب مع كل عمل لونا من المقاربة الخاصة الكفيلة بالتقاط رسالته وضبط علاقته بمبدعه ومتلقيه والمجتمع الذى تنبثق فيه.))[1][التأكيد من عندي]. وعند النظر إلى الأجزاء التى أكدتها فى المقولة السابقة يتجلى واضحا مقدار استفادة الناقد من "نظرية السرد البنيوية"، ويتجلى أيضا تأكيده على مخالفته للاتجاهات السابقة، التى تجعل من التطبيقات النقدية وسيلة تحقق غاية أساسية هى تقديم الاتجاهات النقدية الحديثة، وتعريف القارئ العربى بها.

وفيما يخص النموذج التطبيقى الخاص بالدكتور ((فضل))، والذى سأتناوله هنا ((نظام التشفير فى أولاد حارتنا)) - ، فإنه يبدأه بتنويه حول أسس وأصول "نظرية السرد البنيوية"، يقول فى مفتتحه: ((منذ أن ابتدع العالم اللغوى السويسرى الكبير "فرديناند دى سوسيير" تصوره الجديد فى مطلع القرن الحالى عن "علم يدرس حياة العلاقات [أحسبه يقصد العلامات] فى حضن الحياة الاجتماعية" (...) وكان العالم

(١) السابق، صـ٤.

الأمريكى "شارل بيرس" يبتكر فى نفس الوقت تقريبا تصوره الخاص للسيميوطيقا كما أطلق عليها (...) منذ حدث ذلك وقد تبين لناقدى الأدب أن المشكلة الأساسية فى اللغة الأدبية والفكر الثقافى الفنى أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة فى الحياة، مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومى ليقيم فى داخلها نظاما فنيا جديدا (...) ومن ثم فقد أصبح جهد الباحثين يتركز فى محاولة استخلاص قواعد هذا التشفير الأدبى ومعرفة كيفية تماسه وتخالفه مع شفرة اللغة العادية للإجابة على السؤال التالي:- كيف يمكن لهذه الأدوات اليومية أن تتحول بفعل التنظيم اللغوى الشعرى والوسائل التقنية إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية ووظائف جمالية وفعالية تمثيلية جديدة؟.))(١).

وواضح فى هذه الفقرة أنه ينطلق من "البنيوية" و"الشكلية"، وأنه يحاول فى دراسته هذه الوصول إلى "الشفرة" وكيفية عملها فى النص الأدبي، أى كيفية تحويلها له من نص عادي، يُستخدم فى الإيصال العادى فى الحياة، إلى نص ذى ملامح جمالية خاصة، له أغراض أخرى غير غرض التواصل العادي. ولو كان هذا هو فقط غرض الناقد هنا لما كان هناك حاجة لفصل تياره عن التيارين السابقين، لكن يتبين من تكملة افتتاحيته أنه يواجه مشكلة أخرى، يحاول بهدى من هذه التعريفات أن يجد لها حل، تأمل المقولة التالية: ((ولعل هذه الفكرة نفسها التى كانت منشأ "السيميولوجيا" أن تهدينا إلى مفتاح التحليل النقدى لملحمة نجيب محفوظ الكبرى "أولاد حارتنا" خاصة لأننا إزاءها أمام مفارقة طريفة، إذ تصدى للحكم عليها ومصادرتها قوم لا شأن لهم بالنقد ولا علم لهم بوسائله وأدواته، وأخذا بالشبهة والظن وتحرجا فى قضايا الدين وادعاء للفهم والتحليل بينما أحجم معظم النقاد عن وظيفتهم الحقيقية إيثارا للسلامة وربما عجزا عن إثبات أمر

(١) مرجع السابق، صـ١٧٧.

أولى وبديهي: أننا أمام عمل فنى عظيم له قوانينه ونظمه الخاصة المستقلة.))[1][التأكيد من عندي].

وهنا يتضح أن توجه الدكتور ((فضل)) إلى النص الأدبى باستخدام معطيات النظريات الحديثة، وراءه غرض آخر بالإضافة إلى الكشف عن "شفرة" و"شعرية" هذا النص، وذلك أنه يتوجه إلى نص له خلفية معينة، وهى احتوائه على "شفرة" ذات نمط دينى أساء غير المتخصصين فهمها، أو عجز المتخصصون عن فهمها على نحوها الصحيح فكانت تلك الضجة الثقافية التى ألقت بتبعاتها المسيئة إلى النص الأدبي، ومن خلال اعتماد الناقد على ما تمنحه له "نظرية السرد البنيوية" من إضاءات وإجراءات دقيقة سوف يحاول أن يصل إلى حقيقة الأمر، ويوضح لمن وقعوا فى الأخطاء سابقا الصواب والخطأ الذى وقعوا فيه، معتمدا على إيضاح "الشفرة" فى هذا العمل.

وكانت البداية التى انطلق منها الناقد باتجاه النص، هى التالي: ((وكما أن الشفرة اللغوية - بمستواها الاتصالى - لا يمكن أن تكون مجمل التحليل الكامل للعمل الأدبي، ولا تفسر سوى جزء يسير من سطحه القريب، فإن الشفرة الدينية فى "أولاد حارتنا" تنتظم فى إطار مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والأيديولوجية، تجعلها مجرد عنصر واحد قد تم تحويله بإعادة إدراجه فى منظومة فنية تبتدع شخوصها، وتختار مواقفها، وتبنى هياكلها، وتعثر على إيقاعها الروائى وزمنها القصصي، كما تقيم رموزها الحديثة، ومستوياتها التعبيرية بطريقة لا بد من تتبع مظاهرها بوعى ودقة، إذا أردنا أن نقرأ ما فى الرواية بأبنيته المتراكبة، لا أن نفرح بسذاجة صبيانية بمجرد ملاحظة وجوه

(١) السابق، صـ٤.

الشبه القريبة المتناثرة بين هذا السطح الظاهر ومخلفات الشفرة الدينية الطافية فوقه.))[1].

إذن فإن أول ما يكشف عنه الاستعانة "بنظرية السرد البنيوية" بتحليل تشفير ((أولاد حارتنا))، أن الشفرة الدينية فى هذه الرواية لا تعدو أن تكون أحد عناصر بنائها وليست هى المسيطرة عليها، وذلك يفيد من ناحيتين، أولا: فى تحديد بناء الرواية، وثانيا: فى الكشف للذين اتخذوا من هذه الرواية مواقفًا خاصة بالاعتماد على المنطلقات الدينية بأنهم لم يلحظوا ما فى هذه الرواية من جوانب أخرى تعمل على تحقيق الجمالية فيها، وأن التشابهات الدينية التى عثروا عليها كانت محاولة سطحية لفك "شفرة" هذه الرواية، بينما يحتاج هذا الفك إلى جهد أكبر بكثير مما فعلوه.

ومن ثمَّ انطلق الناقد فى محاولة تتبع نواحى التشفير المختلفة فى الرواية، فحاول أن يقرأ ما فى تسمية أبطال الرواية من خلفيات، يقول: ((وإذا كان المؤلف يتقن فن تضمين الأسماء فى رواياته طاقة إيحائية ورمزية بارزة، فإنه هنا حيال موقف دقيق، لأنه حيال أمثولة كونية تريد أن تعبر مجازًا عن رؤية خاصة لتطبيقها [هكذا فى النص] الأعمال الأخرى، ومن ثم يصبح اختيار الأسماء الخطوة الأولى فى الترميز الشفرى الناجح، فالاسم عليه أن يستدعى عالمين: المباشر وهو شخص الرواية الحقيقي، والمجازى وهو نظير المختلف عنه والمتشابه معه فى حكاية الوجود. ومنذ البداية نجحت لعبة هذا التوازى فأدهم لا يختلف كثيرًا عن آدم على المستوى الصوتي، وإدريس شديد القرب من إبليس، أما جبل فقد انتقل فيه المؤلف من أسلوب الجناس الناقص فى التشفير إلى طريقة المجاز المرسل المكاني؛ لأن مشهد الجبل الذى تجلى فيه الرب لموسى هو الذى يميز رسالته، وقد

(١) السابق، صـ١٧٨.

انسحب هذا على نظير الرب ذاته، فأصبح الجبلاوى بتباعده وضخامته وكبريائه، وعندما نصل إلى رفاعة نعود إلى لون جديد من الاشتقاق الذى لا يقوم على جذر التسمية وإنما على أبرز معالمها، فنظير المسيح الذى رفع إلى السماء يتسمى بما يشير إلى هذا الرفع وتداعب كلمة قاسم الحقيقة التاريخية من جانبين: أحدهما لأن محمدا كان يدعى أبا القاسم فى بعض أسمائه، وما أقرب أن تصبح الكنية أسما، والآخر طبيعة رسالته المميزة لمن سبقه لأنها قاسم مشترك بين جميع الأجناس والعصور، وربما كان الحرف الأول فى اسمه "القاف" يوحى بما كان له من نظير الجبل والرفع من معجزات وهو "القرآن".))(١)

وإذا ما كان ((كولر)) عرف "الشفرة" بأنها: (((..) هى مجموعة من الموضوعات أو المقولات المستمدة من منطقة بعينها من مناطق الخبرة، والتى تتعالق على نحو يجعل منها أدوات منطقية تفيد فى التعبير عن علاقات أخري)) (٢)، فإن ((فضل)) هنا يكشف عن براعة فائقة فى فك الشفرة من خلال قراءة ما تعتمد عليه هذه الشفرة من موضوعات ومقولات، كما تجلى فى تحليله السابق، وكذلك أيضا فى تحليله التالى الذى يتجاوز فيه تحليل المسميات إلى تحليل رموز الأفعال والصفات، يقول: ((فالبيت الكبير (الجنة) مثلا يقوم على "امتداد صحراء المقطم، وقد شيده الجبلاوى كأنما ليتحدى به الخوف والدهشة وقطاع الطرق"، وفى هذا التحديد المكانى والوظيفى نفى صريح لأى علاقة غير مجازية. أما إدريس وعباس ورضوان وجليل وأدهم فهم أبناء الجبلاوى الخمسة، كلهم من سيدة من خير النساء، ما عدا أدهم فهم ابن جارية سوداء، مما يجعل اختياره مظهرا لأن يكون الزمان "زمان الخدم والعبيد"، وهذه السيدة نفسها عندما انتقص منها إدريس

(١) السابق، صـ١٨٠-١٨١.

(٢) جوناثان كولر: ((الشعرية البنيوية))، مرجع سابق، صـ٦٦.

صاح به أبوه "إنها زوجتي يا عربيد"، فيرد عليه بأنه وهو "سيد الخلاء وصاحب الأوقاف والفتوة الرهيب قد استطاعت جارية أن تعبث به، وغدا يتحدث عنه الناس بكل عجيبة"(...) وعندئذ لا يبقى لدينا أدنى ريب فى أننا بإزاء أحداث دنيوية توظف قدرا من التراث الدينى دون أن تستغرق فيه أو تتطابق معه، وأن دلالة هذا التكوين الفنى الجديد لا بد وأن تكون شيئا آخر غير ما درجنا على فهمه من قصص العهود القديمة والجديدة معا.)) (١)[التأكيد من عندي].

هنا يتبين مقدار تمايز الناقد فى محاولته لفك التشفير، فهو لا يقف عند حدود الناحية الدينية فى "الشفرة"، وهو ما كان قد توقف عنده غالبية النقاد من قبل، بل إن سبب تضادهم مع هذه الرواية بالذات هو عدم قراءتهم لما فيها من شفرات أخرى، لكن الدكتور ((فضل)) هنا، وعبر وعيه "بنظرية السرد البنيوية"، يتمكن من الوقوف على ما فى الرواية من ملامح أخرى غير دينية، ملامح تفاعل معها ((محفوظ)) فى روايته، وكان توظيفه للنواحى الدينية جزءا من هذا التفاعل، فالزمان الذى يشير إليه ((محفوظ)) من خلال شفرة عمله هو "زمن العبيد"، ومحاولة ((محفوظ)) - من منظور الدكتور ((فضل)) هى محاولة تعبير فنى عن نشأة الحياة البشرية بوجه عام، ولكن بشكل غير الذى كان موجودا فى قصص العهود القديمة، وأحسبه يشير إلى قصص العهد القديم من الكتاب المقدس.

وفى مسيرة الدكتور ((فضل)) الإجرائية فى نقده هذا؛ يلجأ إلى نمط تطبيقى آخر ألا وهو نمط العد الإحصائي، ويوضح سبب لجوئه إلى هذا النمط فيقول: ((ولما كانت

(١) د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد))، مرجع سابق، صـ١٨٢

الإجراءات الإحصائية تلعب دورا هاما فى تحديد كمية المعلومات الموظفة فى المساحة الروائية، خاصة فى حالة روايتنا التى أساء بعض الناس قراءتها على أنها مجرد مجاز دينى مبتسر وفقير، فقد اخترت الباب الأول لتجريب هذا الإجراء الكمى عليه، لأهميته فى توجيه الأحداث وتكييف دلالتها، ولأنه مظنة غلبة الطابع "الكنائي" المجازى أو "الأليجورى" عليه وأقصد بالكنائى الذى يتوافق مع لغة الدين دون أن يكون هناك مانع من إرادة معناه الحرفى المخالف لها.))(١).

وجدير بالذكر أن استخدامه للعد الإحصائى على قدر كبير من التخفيف من جفاف اللغة الرياضية، فهو يتحدث عن عده الإحصائى للرواية فى عجالة سريعة، دون أن يثبت الجداول الإحصائية والعددية التى توصل منها لهذه النتائج. وقد كان الدكتور ((عبده الراجحي)) قد لخص سلبيات وإيجابيات الإحصاء فى مقولته التالية:

١- أن الإحصاء يقتضى جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب فى أحيان كثيرة، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة ((بالعين المجردة)) كما يقولون.

٢- أن غلبة العمل الإحصائى تحمل فى طياتها سيطرة ((الكم)) على ((الكيف)) مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسى

٣- أن الافتتان بالأرقام يوهم بدقة المنهج، لكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية (...)

٤- أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمى يفضى إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير ((السياق)) فى العمل الأدبى (...)

---

(١) السابق، نفسه.

٥- أن الدقة الإحصائية لا تجدى نفعا فى ((الإمساك)) ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة (...) [ويواصل حول إيجابيات الإحصاء]:

١- أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التى يدرسها الباحث تقديما دقيقا، والدقة فى ذاتها مطلب علمى أصيل.

٢- أن التحليل الإحصائى يساعد أحيانا على حل مشكلات أدبية خالصة، فهو قد يساعدنا، إلى جانب شواهد أخرى فى ((توثيق)) النصوص الأدبية (...)

٣- ليس من شك فى أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة، ومن ثم فإن الإحصاء يفضى بنا إلى البحث عن هذه الدلالات.

٤- أن التحليل الإحصائى يكشف فى كثير من الأحيان عن ((مقاييس)) محددة فى توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدى إلى أسئلة تفيد فى التفسير الجمالي.))(١).

وإذا ما نُظر إلى إحصاء الدكتور ((فضل)) من خلال ما ذكره الدكتور ((الراجحي)) فإنه يتبين أن إجراءه الإحصائى تميز بخصوصية معينة، فما فعله أن اختار الباب الأول من الرواية -وليس كلها، ليختبر فيه فعالية "الشفرة الدينية"، فوضع المشاهد الثلاث والعشرين الخاصة بهذ الباب فى جدولين متقابلين، الأول بعنوان "التوافق الكنائي" والمقصود به ما يتوافق فى شفرته مع الرموز الدينية، والآخر بعنوان "التخالف" ووضع فيه ما يتضاد مع إمكانية تفسير شفرته بأنها تعود لأصول دينية، فوجد من ذلك أن

(١) د.عبده الراجحي: ((علم اللغة والنقد الأدبي «علم الأسلوب»))، مرجع سابق، صـ١١٩.

النسبة المأوية للجدول الأول هى ٢٦٪، بينما الثانى فهى ٧٤٪، وبالتالى كانت دليلا قاطعا على عدم سيطرة الشفرة الدينية على الرواية، لكن هناك ثلاثة أمور فى هذا الإجراء، أولا أن الأمر لم يكن محتاجا كل هذا العناء من أجل الوصول إلى هذه النتيجة، وهو ما يحيل إلى العيب الأول من السلبيات التى ذكرها الكتور ((الراجحي))، والثانى أنه عندما قرر الناقد أن يتحمل عناء الإحصاء، لا يمكن فى هذه الحالة الاعتماد على إحصاء يُجرَى لباب واحد بل يجب أن يشمل أبواب الرواية كلها، وأخيرا إن الدكتور ((فضل)) فى إلحاحه على تبيان وجود عناصر أخرى فاعلة غير الشفرة الدينية فى رواية ((محفوظ))؛ لم يحاول الوصول إلى دلالة ذلك، أى دلالة كل من الاعتماد على الشفرة الدينية فى بعض الرواية وإدماجها مع غيرها من الشفرات. وبهذا فإن الإجراء الإحصائى الخاص بالدكتور ((فضل)) كان بحاجة ماسة إلى المزيد من التعليق والتوضيح حول ما يشير إليه.

وبعد ذلك ينتقل الناقد إلى "الزمن" فى هذه الرواية، فيلاحظ فى هذا الصدد أن ((محفوظ)) يستخدم تكنيكا خاصا، يقول عن ذلك: ((...) إذ يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول فى لقطة شاملة أن يحيط علما لا بالمكان كله فحسب، بل بالزمان برمته أيضا. وهذا الطموح الأسطورى يجعل واقعيته الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقى واضح، على أن زمنه الروائى لا يمكن أن يتطابق مع الزمن الخارجى الأبدى بطبيعة الحال بل إن مباينته له فى الترتيب والإسقاط، ودرجة الاستغراق، ومعدلات التكرار تجعله من أبرز الخوالف المجازية للرواية.))[١].

(١) د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد))، مرجع سابق، صـ١٨٤

ويتجاوز الناقد فى تحليله "الشفرة"؛ ليضيف إليها أشياء أخرى، يقول: ((أدت انجازات النقد الحديث إلى تحديد مجموعة من المحاور التى يتم على أساسها تحليل الشفرات الماثلة فى النص الروائى ودراسة علاقتها المتركبة فى منظومة يتوقف بعضها على البعض الآخر. ولعل أبرز هذه الشفرات هى التمثيلية والزمانية والقصصية، إلى جانب المؤشرات النصية الأسلوبية وشفرة الفواعل.))(١). وإذا ما كانت "الشفرة التمثيلية" مصطلح غامض بالنسبة "لنظرية السرد البنيوية"؛ فإنه يتبين أن المقصود بها هو "التبئير" يقول الدكتور ((فضل)): ((ولنتأمل الآن الشفرة التمثيلية لنجد أن أوضح تحليل لها يتجلى بصفاء عندما تتركز حول المنظور الذى يسيطر على عملية تمثيل النص للحدث المروي، فهو إما أن يكون منظورا داخليا يتقمص شخصية أو أكثر ويحكى بلسانها الأحداث، مع ما يترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية أخرى.)) (٢).

ويخلص الناقد إلى أن الراوى فى هذه الرواية يتخذ منظور العليم بكل شيء، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجى أو الاستبطان الداخلي، يقول فى ذلك: ((ونتيجة لذلك بوسعنا بعد هذا الإجراء القياسى البسيط أن نخلص إلى صحة التصور المبدئى عن مدى التوازن فى إيقاع النص الروائى بين السرد والحوار، وهو توازن تحتمه -كما أشرنا طبيعة المنظور العليم بكل شيء، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجى أو الاستبطان الداخلي، إذ يكاد السرد "يروي" نصف الحقل الدلالي، تاركا النصف الآخر للحوار ليبث فيه قدرا أساسيا من الحركة والتفاعل الدراميين، ويترك للشخصيات أن تعبر عن نفسها فتعكس ذاتها وتعكس غيرها وتشى بوقع الأحداث عليها، وبهذا يصبح الحوار ضمانا

(١) السابق، صـ١٨٥.
(٢) السابق، صـ١٨٥-١٨٦.

للحركة والحياة والفاعلية اللغوية وبؤرة ضرورية تتجمع فيها أساليب السخرية والتلوين العاطفي، ومظهرا بارزا للتنظيم الروائي.)) (١).

ويتنقل الناقد فى إجراءاته النقدية بحرية كبيرة بين الوجهات المختلفة "لنظرية السرد البنيوية"، فبينما بدأ من "الشفرة"، وتحرك تجاه "التبئير"، يعود إلى النموذج السداسى عند ((جريماس))، ومن خلال هذا النموذج يلاحظ الناقد التالي:

أولا: يبدو أن منظور الفواعل هو المسيطر على الرواية، فالعنوان نفسه يشير إلى ذلك، إذ أنها تتبع لجملة من النماذج العليا الكونية ذات البعد البشرى حينا والميتافيزيقى الذى يتجاوز حدود الإنسان العادى عندما يمس ما وراء الطبيعة كقوة مهيمنة ورسالة موجهة وطاقة فاعلة حينا آخر. (...)

ثانيا: أن الرواية - مقسمة طوليا إلى خمسة أبواب - سرعان ما تنحل عند تحكيم هذه النظرية إلى شطرين: يتمثل الأول فى المطلع والختام، فى أدهم وعرفة من جانب ويتمثل الثانى فى الأبواب الثلاثة الوسطى المتعلقة بجبل ورفاعة وقاسم من جانب آخر. ذلك لأن نموذج الفاعلية يكاد يتطابق فى هذا القلب الوسيط، لكنه لا يمضى على نفس النسق فى المطلع والختام. ولنحدد ببساطة أولية قابلة للمراجعة كى نوضح تشكيله الأساسي، ففى المطلع نجد الفواعل والممثلين لها تمضى على النحو التالي:-

الفاعل: أدهم / قدري

الموضوع: الطاعة والامتثال

المرسل: الجبلاوي

---

(١) السابق، صـ١٨٩.

المرسل إليه: أدهم / إدريس/ همام

المعين: رضوان وعباس وجليل

العائق: إدريس / أميمة / الطموح.

ويلاحظ أن الأدوار قد تتداخل أحيانا فى شخص واحد أو أكثر، وهذا طبيعى لأن القوى المحركة للأحداث والممثلة لعناصر الصراع فيه متشابكة، لكن يظل النموذج محددا بالرغم من تمازجه، أما الختام فإنه يتبدل أساسا ليصبح هكذا:-

الفاعل: عرفة

الموضوع: اكتشاف طاقة السحر

المرسل: عرفة

المرسل إليه: الناظر والفتوات والناس

المعين: حنش / الناظر / المرأة

العائق: الجبلاوى / الناظر / الفتوات / المرأة

فيتوحد الفاعل مع المرسل، وتختلط أوراق المعين بالعائق، إذ يتذبذب الممثلون فى المواقف المختلفة ويتراوحون بينها. أما نموذج الشطر الوسيط، وهو يمثل الثقل الرئائى المتوازن، خاصة بمقابلته بما قبله وما بعده من فواعل متغيرة ومتبادلة، فهو ثابت ومنتظم يمضى على النحو التالى بشكل شبه دائم، مع بعض التغييرات اليسيرة فى الممثلين وطبيعة المواقف ودرجة تعقيدها:-

الفاعل: جبل / رفاعة / قاسم

الموضوع: إدارة الوقف لتحقيق العدل

المرسل: الجبلاوي

المرسل إليه: بعض الأحياء عند جبل ورفاعة / كل الحارة عند قاسم

المعين: أنصار شخصيات الفواعل

العائق: الناظر والفتوات على اختلاف أسمائهم.))[1].

وبرغم طول هذا التعليق من الدكتور ((فضل)) حول الفواعل ونموذج ((جريماس)) فى رواية ((أولاد حارتنا)) ((لنجيب محفوظ))؛ إلا أنه لا يوضح كيفية إسهام هذه التبدلات والتغيرات فى الفواعل والمرسل والمرسل إليه وغير ذلك، فى بنية الرواية وفى إعطائها جماليتها وفنيتها.

(١) السابق، صـ١٩٠-١٩٢

الخاتمة والنتائج

من خلال متابعة الدراسة "للبنيوية" فى أساسها الغربي، وفى تجليها العربي، ومن خلال متابعتها "لنظرية السرد البنيوية"، وتطبيقاتها فى النقد العربي، فإنه يمكن للباحث القول بأنه قد توصل للنتائج التالية:

أولا : "البنيوية" بوصفها نظرية نقدية إنما تولدت عبر مجموعة من النقلات والتكييفات المختلفة لها، والتى تمت على يد مجموعة من المنظرين الذين كان همهم الأساسى الاستفادة منها فى مجالاتهم التخصصية المختلفة، وليس تطويرها ذاتها. وأى تجاهل لهذه الانتقالات فى العرض لها إنما يعطى فكرة مشوشة تماما عنها، وهذه الانتقالات تبدأ من ((دو سوسير)) فى محاضراته، وتنتقل إلى "الشكلية الروسية" و"حلقة براغ" و"الأنثربولوجيا البنيوية" و"النقد الفرنسي"، وقد عرضت لذلك كله فى موضعه من الفصل الأول من الدراسة.

ثانيا: هناك ظروف وعوامل معينة أدت إلى توجه النقد العربى إلى "البنيوية" فى ثمانينيات القرن الماضي، وليس قبل ذلك، وهذه الظروف والعوامل تتمثل فى الآتي:

١- سيادة منهج اجتماعى فى النقد أخذ الصدارة لفترة طويلة.

٢- رحيل نقاد هذا الاتجاه سواء بالهجرة أو الطرد أو النفى أو السجن أو الصمت، مما أوجد حالة فراغ نقدية فى مواجهة التغيرات الحادثة.

٣- فى الوقت ذاته كان هناك نمط أدبى جديد، ذو ملامح وسمات خاصة، انطلق بغزارة مع السبعينيات فى غياب من النقد الأدبى مما أوجد ضرورة

ملحة لتزييد النقد العربى بنظرية نقدية جديدة تتجاوب مع خصائص هذا الأدب من ناحية، وتعيد له استمراريته وبقائه بعد حالة الفراغ السابق الحديث عنها من ناحية أخرى، وهو ما تجسد فى تلقى "البنيوية" فى النقد العربي.

ثالثا: يتبين من هذا أن توجه النقاد العرب إلى "البنيوية" كان توجها يفرضه مواجهة الواقع الأدبى والنقدي، خاصة فى ظل المتغيرات التى مرت بها الأمة العربية من اتفاقية سلام وانفتاح؛ مما أوجد نوعا من الانفتاح الثقافى تجاه الغرب. وليس من الصحيح تبرير توجه النقاد إلى "البنيوية" فى تلك الفترة بنزعات شخصية أو رغبات ذاتية فى التعالى وتحقيق شهرة شخصية، وإن كان ذلك موجود بحكم الطابع البشرى عند بعض النقاد، لكن الطابع العام فى التوجه إلى "البنيوية" هو تلك الأسباب التى ذكرتها آنفا.

رابعا: واجه تقديم "البنيوية" فى النقد العربى صعوبات خاصة منبعها عدم نجاح المبعوثين العرب الذى كان من المطلوب منهم أن ينقلوا منهج "الألسنية" إلى "علم اللغة العربي"، مما جعل الناقد مفتقدا لخلفية هامة؛ وذلك أثر سلبا على النقاد العرب الذين حاولوا تقديم "البنيوية" من ناحيتين: **أولا**: على الناقد أن يحاول تفادى هذا القصور؛ وعليه أن يحاول الاستفادة من "الألسنية" فى تحليل لغويات النصوص التى سينقدها دون وجود مساعدة من علماء لغة وألسنيين عرب، وثانيا: توجه النقاد إلى قارئ عربى ليس لديه أدنى فكرة عن "الألسنية" و"علم اللغة"؛ مما جعله غير قادر على التواصل مع حُلم العلمية والمنهجية الكامن فى "البنيوية"،

خاصة فى حقل "الأدب" الذى يراه الكثير حقل المتعة الفنية والجمالية أكثر من كونه حقلا علميا.

خامسا: مع طرح الأسس النظرية "للبنيوية" فى النقد العربى اختلفت الاتجاهات والآراء منها؛ فكان لكل اتجاه رؤيته ومنطلقاته. وقد وجدت الدراسة أن هذه الاتجاهات تتوزع عبر أربعة تيارات أساسية، هي:

أولا: اتجاه قام بتقديمها مباشرة للقارئ العربي، فحاول أن يقوم بتطبيقها مباشرة على قضايا الأدب العربى المتنوعة.

وثانيا: اتجاه تعامل معها من منظور التراث، سواء بالسلب أو بالإيجاب على نحو ما أوضحت فى موضعه.

وثالثا: اتجاه حاول أن يدمج بينها وبين مناهج غربية أخرى بغض النظر عن الاختلافات الموجودة بين هذه المناهج؛ لكى يشكل منها منهجا موحدا.

وأخيرا: كان هناك اتجاه حاول أن يُقَدِّم "البنيوية" نفسها مرة أخرى، ولكن بأسلوب واضح ومبسط هذه المرة، وبكيفية تتفادى ما حدث فيها من إشكاليات فى التقديم السابق لها.

سادسا: كان من سمات الاتجاه الأول من هذه الاتجاهات رغبة التعجل الشديدة فى تقديم "البنيوية" نظرا لحالة الفراغ التى كانت سائدة، ومن ثم فقد تعين على النقاد تقديم "البنيوية" وتعريف القراء بها، قبل أن تكتمل معرفة بعضهم بها، وقد أوجد ذلك حالة من الخلط فى تقديمها، فضلا عن سيطرة نزعة تسعى إلى التوفيق بين الرؤى المختلفة فى القضايا التى تعالجها "البنيوية" وتتخذ منها مواقف محددة، فكان النقاد يتعاملون مع ذلك بتسامح منهجي، منبعه تركيزهم على

المشكلات التى تؤرقهم فى الواقع العربي، مما جعلهم يغضون النظر عن المشكلات المنهجية التى قد يؤدى إليها ذلك الصنيع.

سابعا: نظرا للخلط الذى أدى إليه ذلك الوضع المأزوم الذى قدمت فيه "البنيوية"، توجه بعض النقاد إلى اتخاذ مواقف منها بالاعتماد على التراث النقدى العربي، وقد كانت هذه المواقف تتراوح بين السلب والإيجاب. فالسلب كان يقوم على التضاد مع "البنيوية" ورفضها رفضا مطلقا، وصاحب ذلك القول بأن ما فى التراث يغنينا عما هو آت، والقول بأنه من الممكن إنشاء نظرية نقدية عربية بالاعتماد على المعطيات التراثية مع قليل من الجهد. وفى الحالين كان يتم إسقاط المفاهيم الحديثة التى يرجع الفضل فى التوصل إليها "للبنيوية" على المفاهيم التراثية، فيتم إكساب المصطلح القديم معانى جديدة أوسع بكثير مما يحتمله المصطلح القديم أما الموقف الإيجابى فهو الموقف الذى حاول أن يصل القديم بالحاضر من خلال تأمل معطيات الواقع الأدبي، فكان هذا الاتجاه لا يتحيز سواء إلى القديم أو الجديد، وإنما يبذل جهده فى الاستفادة من كل منهما.

ثامنا: حاول الاتجاه الثالث العمل على الوصول لمنهج جديد عن طريق الدمج بين "البنيوية" وغيرها فى منهج واحد، وذلك مع سيادة مفهوم مؤداه أنه بتبنى نظريات نقدية مفتوحة الأبعاد على غيرها، فإنه من الممكن تحقيق استفادة أكبر من هذه النظريات فى نقدنا العربي. مع إهمال كون "البنيوية" نفسها تتضاد أحيانا مع ما تراه النظريات الأخرى، وإهمال أن هذا الدمج قد لا يؤدى إلى نتائج مضبوطة فى النهاية، وهو ما تجسد واضحا فى عودة هذا الاتجاه إلى "نظرية

التعبير الرومانسية"، أو الإدعاء بإنشاء منهج جديد مع الوقوع كلية تحت أسر منهج "البنيوية التكوينية".

تاسعا: عمل الاتجاه الأخير على إعادة تقديم "البنيوية" من جديد، وذلك لاقتناعه بحدوث أخطاء فادحة فى تقديمها من ناحية، ولاقتناعه بما يمكن أن تقدمه "البنيوية" من إفادات للنقد العربي، ومن ثم حاول هذا الاتجاه تفادى الأخطاء التى حدثت سابقا، فأولى عناية خاصة للخلفية التاريخية "للبنيوية"، ولتنقلاتها وخصوصيتها عن غيرها من النظريات، وحاول التبصير بالمشكلات التى تولدت عن تقديم "البنيوية" بشكل خاطئ فى الممارسة النقدية العربية.

عاشرا: مع السجال الذى دار حول "البنيوية"، ومع الاختلاف حول المصطلحات والمعانى التى تقصدها، بدأ النقاد العرب فى العمل على التوصل إلى نظرية تكشف عن كيفية تشكل "المصطلح" فى النقد العربي، وبهذا فإن تلقى "البنيوية" أسهم فى فتح أفق النقاد على تطلعات ما كان لهم أن يصلوا إليها لولا ما أثارته من إشكاليات فى النقد العربي.

حادى عشر: مثلما كان هناك اختلاف فى تعامل النقاد العرب مع الأسس النظرية "للبنيوية" كان هناك اختلاف فى تعاملهم التطبيقى مع "نظرية السرد البنيوية" فكان هناك ثلاثة اتجاهات رئيسة فى التعامل التطبيقى معها:

فأولا: هناك نقد تطبيقى قام على استلهام الأسس الإجرائية "لنظرية السرد البنيوية"، لكنه تجاوب مع ما يواجهه من مشكلات منهجية تولدت أمامه، ومن ثَمَّ حاول الناقد التحاور مع هذه المشكلات والوصول لحل لها، مما أفضى إلى تعديلات فى المنهج المستخدم.

وثانيا: هناك اتجاه تابع ما تفترضه "نظرية السرد البنيوية" من إجراءات تطبيقية بغض النظر عما تولد أمامه من مشكلات منهجية، فكان المحك الرئيسى

عنده هو تمثل إجراءات هذه النظرية تمثلا دقيقا، دون طرح فرضية إمكانية إجراء تغيير فى المنهج المستخدم.

وثالثا: هناك الاتجاه الذى تحلل من ذلك كله، وقدم نقدا تطبيقيا وضع فى خلفيته الأسس المنهجية "لنظرية السرد البنيوية"، لكنه اعتمد بشكل كبير على الحساسية الخاصة فى التفاعل مع النص الأدبي، فى ضوء ما تقدمه النظريات والمناهج المختلفة من معارف، وما توفره له خبرته النقدية والثقافية من معرفة جمالية بالنصوص الأدبية.

ثانى عشر: كان من ثمار الاتجاه الأول أن عمل على دمج "البنيوية" بغيرها من المناهج الأخرى "كعلم النفس"، كما أنه عدل فى مفهوم الوظائف وفى الثنائيات الضدية والنموذج الرباعي، ليحوله إلى نموذج ثلاثي.

ثالث عشر: وكان من ثمار الاتجاه الثانى أن حاول أن يصل إلى نتائج تعميمية موحدة حول خصوصية الرواية العربية بشكل عام، فتوصل إلى أن الرؤية الداخلية هى المسيطرة على الرواية العربية، وغير ذلك من النتائج التعميمية التى من الصعب قبولها فى ظل خصوصية الإبداع وتجدده.

رابع عشر: عمل الاتجاه الثالث على توظيف ما تتيحه "نظرية السرد البنيوية" من إضاءات حول النصوص الأدبية، على كشف الأخطاء التى يقع فيها البعض عند إطلاقهم أحكاما كلية عليها، متجاهلين فى ذلك ما تشير إليه عناصر العمل الأدبى من دلالات، تتيح لنا "نظرية السرد البنيوية" فهمها وتناولها على نحو أفضل، وقد تميز هذا الاتجاه بحرية الحركة فى التنقل بين مستويات "نظرية السرد البنيوية"، بغض النظر عن تطورها التاريخى وتنقلاتها المنهجية بما أفضت إليه من شكل محدد مستقر فى النهاية.

أولا: المصادر:

١- د.جابر عصفور: ((نظريات معاصرة))، مكتبة الأسرة، [الهيئة المصرية العامة للكتاب]، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢- د.حامد أبو أحمد: ((نقد الحداثة))، كتاب الرياض ، الرياض،١٩٩٤م.

٣- د.عبد الحميد إبراهيم: ((نقاد الحداثة وموت القارئ))، مطبوعات نادى القصيم الأدبي، ،بريدة، ١٤١٥هـ.

٤- د.عبد العزيز حمودة: ((المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (٢٣٢)]، الكويت، ١٩٩٨م.

٥- د.عبد العزيز حمودة: ((المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (٢٧٢)]، الكويت، ٢٠٠١م.

ثانيا: المراجع العربية:

١- د.أمينة رشيد: ((السيميوطيقا: مفاهيم وأبعاد))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، القاهرة، أبريل ١٩٨١م.

٢- اعتدال عثمان [إعداد]: ((اتجاهات النقد الأدبي))، ندوة فصول، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

٣- د.سعيد الغانمي: ((البنيوية: النموذج اللغوى والمعنى الفلسفي))، ضمن كتاب: ((معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة))، المركز الثقافى العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٤- د.سعيد يقطين: ((انفتاح النص الروائي: النص - السياق))، المركز الثقافى العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

٥- د.سعيد يقطين: ((تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبئير))، المركز الثقافى العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

٦- د. شكرى عياد: ((موقف من البنيوية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

٧- د.شكرى عياد: ((على هامش النقد))، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣م.

٨- د.صبرى حافظ: ((الأدب والمجتمع: مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

٩- د.صلاح السروي: ((محاضرات فى الأدب المقارن))، دار الأقصى للطباعة، القاهرة،٢٠٠٢م.

١٠- د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد))، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م.

١١- د.صلاح فضل: ((نظرية البنائية فى النقد الأدبي))، مكتبة الأسرة، [الهيئة المصرية العامة للكتاب]، القاهرة،٢٠٠٣م.

١٢- د.عبد الغنى بارة: ((المسارات الابستمولوجية للبنيوية - قراءة فى الأصول المعرفية))، فصول مجلة النقد الأدبي، عدد٦٤، القاهرة، صيف ٢٠٠٤م.

١٣- د.عبد القادر القط: ((النقد العربى القديم والمنهجية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، القاهرة، أبريل ١٩٨١م.

١٤- د.عبد الله الغذامي: ((الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (*DECONSTRUCTION*)))، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٥- د.عبده الراجحي: ((علم اللغة والنقد الأدبى «علم الأسلوب»))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

١٦- د.عزالدين إسماعيل: ((أما قبل))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

١٧- د.عزالدين إسماعيل: ((مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

١٨- د.عزالدين إسماعيل: ((أما قبل))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، القاهرة، أبريل ١٩٨١م.

١٩- د.عزت محمد جاد: ((نظرية المصطلح النقدي))، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٠- د.عزت محمد جاد: ((المصطلح النقدى المعاصر بين المصريين والمغاربة))، فصول مجلة النقد الأدبي، عدد٦٢، القاهرة، ربيع وصيف ٢٠٠٣م.

٢١- د.غالى شكري: ((برج بابل: النقد والحداثة الشريدة))، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٤م.

٢٢- د.فؤاد أبو منصور: ((النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا: نصوص - جماليات - تطلعات))، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٣- د.كمال أبوديب: ((الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلي))، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٨٦م.

٢٤- د.محمد رضا مبارك: ((مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب))، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد رقم (٦٥)، القاهرة، خريف - شتاء (٢٠٠٥م).

٢٥- د.محمد عبد المطلب: ((النص المشكل))، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية [٩٢]، القاهرة، يوليو ١٩٩٩م.

٢٦- د.محمد غنيمى هلال: ((الأدب المقارن))، ط٣، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٧٧م.

٢٧- د.محمد فتوح أحمد: ((الشكلية: ماذا يبقى منها؟))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

٢٨- د.محمد ولد بوعليبة: ((النقد الغربى والنقد العربي))، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٩-د.مصطفى ناصف: ((النقد العربي: نحو نظرية ثانية))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (٢٥٥)]، الكويت، ٢٠٠٠م.

٣٠- د.نبيلة إبراهيم: ((البنيوية: من أين؟ وإلى أين؟))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

٣١- د.نبيلة إبراهيم: ((فن القص فى النظرية والتطبيق))، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

٣٢- د.هدى وصفي: ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول العدد الثاني، القاهرة يناير ١٩٨١م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

١- إديث كريزويل: ((عصر البنيوية))، ترجمة: د.جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، [سلسلة أفاق الترجمة رقم (١٧)]، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦م.

٢- أرسطو: ((فن الشعر))، ترجمة: د.إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م.

٣- إيفيجيمى ميليتنسكي: ((الدراسة البنيوية والنمطية للقصة))، ضمن كتاب: فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، ترجمة: د.عبد الكريم حسن، و د.سميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦م.

٤- بول كوبلى وليتسا جانز: ((أقدم لك: علم العلامات))، ترجمة: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، [سلسلة أفاق رقم (٥٤٩)]، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٥- تزيفتان تودوروف: ((الشعرية))، ترجمة: شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٦- تشارلز سوندرس بيرس: ((تصنيف العلامات))، مجموعة مختارة ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: ((أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)) (مدخل إلى السيميوطيقا) ، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ت.

٧- تيري ايجلتون: ((مقدمة في نظرية الأدب))، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، [سلسلة كتابات نقدية رقم (١١)]، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١م.

٨- جون ستروك: مقدمة كتاب ((البنيوية وما بعدها)) (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تحرير جون ستروك، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، [عدد رقم (٢٠٦)]، الكويت، ١٩٩٦م.

٩- جون ستروك: ((رولان بارت))، ضمن كتاب: ((البنيوية وما بعدها))، (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تحرير جون ستروك، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، [عدد رقم (٢٠٦)]، الكويت، ١٩٩٦م.

١٠- جوناثان كولر: تصدير كتاب: جيرار جينيت: ((خطاب الحكاية: بحث في المنهج))، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧م.

١١- جوناثان كولر: ((فرديناند دي سوسير)) (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٢- جوناثان كولر: ((الشعرية البنيوية))، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة،٢٠٠٠م.

١٣- جيرالد برنس: ((قاموس السرديات))، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٤- جيرار جينيت: ((خطاب الحكاية: بحث فى المنهج))، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٥- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: ((نظرية اللغة الأدبية))، ترجمة: د.حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، [سلسلة الدراسات النقدية رقم (٢)]، القاهرة، د.ت.

١٦- دان سبيربر: ((كلود ليفى شتراوس))، ضمن كتاب: ((البنيوية وما بعدها)) (من ليفى شتراوس إلى دريدا)، تحرير جون ستروك، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، [عدد رقم (٢٠٦)]، الكويت، ١٩٩٦م.

١٧- رامان سلدن: ((النظرية الأدبية المعاصرة))، ترجمة: د.جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م.

١٨- روجيه جارودي: ((نظرات حول الإنسان))، ترجمة: د.يحى هويدي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

١٩- رولان بارت: ((الدرجة الصفر للكتابة))، ترجمة: محمد برادة، ط٣،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٥م.

٢٠- رولان بارت: ((مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص))، ترجمة: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الرباط، ١٩٩٣م.

٢١- رولان بارت: ((نقد وحقيقة))، ترجمة: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الرباط، ١٩٩٤م.

٢٢- رولان بارت: ((النقد الأدبي بصفته لغة))، ضمن كتاب: ((حاضر النقد الأدبي))، ترجمة: د.محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٣- فانسان جوف: ((الأدب عند رولان بارت))، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، ٢٠٠٤م.

٢٤- فرانسوا شاتليه: ((تاريخ الفلسفة))، الجزء الثامن، على هامش: فرانسوا دوس: ((كلود ليفي شتراوس)) (مؤسس البنيوية وآخر الكبار)، مجلة المنار، [عدد رقم (٦)]، السنة الأولي، يونيو ١٩٥٨م.

٢٥- فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، ترجمة: د.عبد الكريم حسن، و د.سميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦م.

٢٦- كاترين كليمان: ((من البنية إلى أوربا))، تعريب: عبد الكريم شوطا، مأخوذة من الإنترنت، في تاريخ ٢٠٠٦/١/٢١م، على الرابط التالي:
http://www.fikrwanakd.ai/jabriabed.net/n08_18chuta.htm.

٢٧- كلود ليفي شتراوس: ((الإناسة البنيانية)) (الأنتروبولوجيا البنيوية القسم الثاني)، ترجمة: حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠م.

٢٨- ليونارد جاكسون: ((بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)))، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١م.

٢٩- لوسيان جولدمان: ((المادية الجدلية وتاريخ الأدب))، ترجمة: محمد برادة، ضمن كتاب: ((البنيوية التكوينية والنقد الأدبي))، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤م.

٣٠- لوسيان جولدمان: ((الوعى القائم والوعى الممكن))، ترجمة: محمد برادة، ضمن كتاب: ((البنيوية التكوينية والنقد الأدبي))، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤م.

٣١- لوسيان جولدمان: ((مقدمات فى سوسيولوجية الرواية))، ترجمة: بدر الدين العرذوكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٣م.

رابعا: المراجع الأجنبية:

1- ***Annete Lavers**: Roland Barthes, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005.*

2- ***Catherine Belsey**: Post-Structuralism, Avery Short Introduction, Oxford University Press, Oxford, 2005.*

3- ***Claude Lévi-Strauss:** Structural Anthropology, Chapter II, Structural Analysis in Linguistics and in Anthropology, Penguin Press, 1968, Take From The Internet, Date: 26-02-2006, «http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/levistra.htm».*

4- David Cunningham: *Futurism (1909-1939), The Literary Encyclopedia, Taken From The Internet, Date: 26-04-2006, «http://www.Litencyc.com/phpstopics/rec=true&uid=450».*

5- David Musselwhite: *From Victor Shklovsky: "The connection between devices of Syuzhet construction and general stylistic devices"(1919), Taken From The Internet, Date: 12-05-2006, «http://courses.essex.ac.uk/LT/LT204/SYUZHET.HTM».*

6- David Musselwhite*: Russian Formalism, Taken From The Internet, Date: 12-05-2006, «http://courses.essex.ac.uk/LT/LT204/lecnotes4.htm».*

7- Derek Attridge: *The Linguistic Model and Its Application, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005.*

8- Ferdinand de Saussure: *Third Course of Lectures on General Linguistics, (1910-1911), publ. Pergamon Press,1993, Taken From The Internet, Date: 02-02-2006, «http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/saussure.htm».*

9- Gerald Prince: *Narratolgy, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005.*

10- John Holcombe*: Formalists, Taken From The Internet, Date: 12-05-2006, «http://www.textetc.com/theory/formalists.html».*

11- Lubomír Doležel: *Structuralism of the Prague School, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005.*

12- Lucien Goldman: *The Hidden God, tran: Philip Thody, The Humanities Press, New York, 1976.*

13- Mary Klages: *Structuralism and Saussure, Taken From The Internet, Date: 25-04-2006,*

«http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/saussure.html».

14- Peter Steiner: *Russian Formalism, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005.*

15- Philip P.Wiener*: The Dictionary of the History of Ideas: Structuralism, Volume 4, p.p.323-324, Electronic copy, Made and Published On The Internet by: University of Virginia Library (Gala Group), Date: 20-02-2006,*

«http://etext.lib.virginia.edu/cgilocal/DHI/dhi.cgi?id=dv4-42».

16- Potrick Colm Hogan: *Philosophical Approaches To The Study Of Literature, University Press of Florida, Florida,2000.*

17- Radu Surdulescu: *From Structure and Structurality in Critical Theory, 1.Russian Formalism: The Systemic Nature of Literariness, Taken From The Internet, Date:12-05-2006, «http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/RaduSurdulescu-FormStructuality/Capitolul%20I.htm».*

18- Roman Jakobson: *Six Lectures on Sound and Meaning, Lecture: 1, Source: Lectures on Sound & Meaning, publ. MIT Press, Cambridge, Mass., 1937, Taken From The Internet, Date: 02-02-2006, «http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ru/jakobson.htm».*

19- Victor Shklovsky: *Art as Device, (1917), Abbreviated, Taken From The Internet, Date: 13-05-2006,«http://courses.essex.ac.uk/LT/LT204/D EVICE.HTM».*