الفصل السابع

النظرية النقدية البنيوية

Structuralist criticism

لا بد لدارس المدرسة البنيوية أن يضع على رأس قائمة الأولويات لديه أنّ الاستخدامات الشائعة لكلمة "بنية" لا تعني دائماً و بالضرورة أنّ هناك نشاطاً بنيويا يحدث في مكان ما، فعلى سبيل المثال، لا تكون منخرطاً في أي نشاط بنيوي إذا كنت تدرس البنية المادية لمبنًى ما من أجل اكتشاف مدى استقرار هذه البنية المادية أو الجمالية التي تبرزها. بينما تكون منخرطاً في نشاط بنيوي إذا كنت تدرس البنية المادية لكل المباني في ضواحي أمريكا المدنية التي بنيت في عام ١٨٥٠ من أجل معرفة المبادئ التي تحكم هذا النسق البنيوي. وتكون أيضاً منخرطاً في نشاط بنيوي إذا ما درست بنية مبنًى واحد لتكتشف كيف يشير بناؤه إلى مبادئ نظام بنيوي معين. وتضع في المثال البنيوي الأول نظاماً بنيويا للتصنيف، بينما تحاول في المثال الثاني تفسير كيفية انتماء شيء واحد إلى طبقة بنيوية معينة.

وينطبق النموذج نفسه من النشاط البنيوي الذي أسلفناه على الأدب أيضاً، إذ لا تكون منخرطاً في نشاط بنيوي إذا كنت تصف بنية قصة قصيرة من أجل فهم معنى النص أو تقييمه إذا ما كان نصا جيدا أو لا ، لكنك تكون منخرطا في نشاط بنيوي إذا ما كنت تدرس بنية عدد كبير من القصص القصيرة لتكتشف المبادئ الأساسية التي تحكم نسقها، مثل: دراسة المبادئ التي تحكم التوالي السردي (نسق ترتيب الأحداث)، أو التشخيص (وظيفة كل شخصية فيما يتعلق بالسرد بشكل كلي). و تكون أيضا منخرطا في نشاط بنيوي إذا كنت تقوم بوصف بنية عمل أدبي واحد من أجل معرفة كيفية إظهار المبادئ الأساسية لنظام بنيوي معين بوساطة نسقها التأليفي.

إذاً لا يعير النقاد البنيويون أي اهتمام لمبان،أو أعمال أدبية مفردة إلا إذا أردنا أن نكتشف دلالات هذه الأعمال المفردة على التركيبات (البُنى) الكامنة و المنظمة لكل الأعمال الأخرى التي تقع تحت النوع نفسه. وترى البنيوية نفسها على أنها علم إنساني يسعى –وبطريقة منظمة –لفهم البنى الأساسية التي تشكل التجربة البشرية، وبالتالي فهم السلوك البشري و إنتاجاته. ولهذا يجب ألا نفكر بالبنيوية على أنها حقل اختصاص، بل على أنها طريقة لتنظيم التجربة البشرية المستخدمة في حقول الاختصاص المختلفة مثل :علم اللسانيات، وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع، و علم النفس، والدراسات الأدبية.

ويتكون العالم الذي نعيش فيه بالنسبة للبنيوية من مستويين أساسيين : مستوى ظاهر ، و آخر خفي. ويتكون المستوى الظاهر مما يمكن أن نسميه "الظواهر السطحية" : العدد غير المحدود من الأشياء ، و النشاطات ، والسلوكيات التي نقوم بها ، أو نراها ، أو نتعامل معها يومياً. و يقوم المستوى الخفي من العالم على البنى التي تشكل و تنظم كل الظواهر التي نستطيع فهمها. فعلى سبيل المثال ، تتكون اللغة الإنجليزية مما يزيد على المليون كلمة ، وقد تلفظ كل واحدة منها بطريقة مختلفة عن طريق متحدثين مختلفين ، وهذا بدوره يؤدي لملايين اللفظات المختلفة للكلمات المفردة. كيف يستطيع المتحدث الأصلي للغة الإنجليزية أن يتقن هذا العدد الهائل من المفردات اللغوية للتواصل مع الآخر بشكل متطور و في عمر مبكر؟

تبدو الإجابة سهلة على هذا التساؤل : رغم أن هناك ملايين الظواهر اللغوية السطحية (الكلمات و طرق لفظها المختلفة) فإن هناك بنية سهلة نسبياً تنظم كل هذه الكلمات ، و هذه البنية هي ما يتقنه المتحدث الأصلي للغة. إنّ بنية كلمات اللغة الإنجليزية تتكون مما يقرب من واحد و ثلاثين مقطعاً صوتياً إضافة إلى القوانين التي تربط بعضها ببعض. و مع العلم بأن معظمنا غير مدرك لهذه القوانين ، توضح قدرتنا على ممارسة اللغة أننا اكتسبنا هذه البنى بدون إدراك منا. ولذلك يصح أن نقول : إننا لا نملك لغة على الإطلاق إن لم يكن هناك نظام بنيوي يحكم هذه اللغة. وهذا بالطبع ينطبق على العالم الطبيعي من حولنا ؛ فبدون المبادئ البنيوية التي تتيح لنا تنظيم العالم وفهمه من حولنا ، ستصبح كل البيانات التي نستقيها من خلال حواسنا هائلة و غير مفهومة. إن هذه المبادئ البنيوية سواءٌ كنا مدركين لها أم لا ، تجعلنا قادرين مثلا على تمييز الخضروات (تنمو في التربة ، تؤكل) من الحجارة (لا تنمو و لا تؤكل) أو من أي شيء آخر. وتتيح لنا هذه المبادئ البنيوية أيضا أن نميز بين المجموعات التابعة لنفس المجال ، فمثلا نميز في الحياة النباتية بين نبات ذي خصائص طبية ، و نبات ذي خصائص ضارة ، ونبات ذي خصائص لا نافعة ولا ضارة.

و توضح كل الأمثلة التي أسلفناها أن العالم من حولنا يتكون من عدد لا يحصى من الأشياء و الأحداث (عدد لا يحصى من الظواهر السطحية) ، وأن البنى التي تشكل و تنظم كل هذه الظواهر قليلة العدد نسبيا. كما توضح هذه الأمثلة أن العالم بدون هذه البنى سيكون - بلا ريب - عبارة عن فوضى.

ولكن من أين أتت هذه البنى؟ يعتقد اللغويون أن من شكل هذه البنى هو العقل البشري الذي يعتبرونه آلية بناء ، و هذه بلا ريب فكرة مهمة و متطرفة لأنها تعني أن النظام الذي نراه في العالم ليس إلا نظاما فرضناه نحن عليه. إن فهمنا للعالم ليس ناتجا عن إدراكنا للبنى الموجودة أصلا فيه فالبنى التي نعتقد أننا ندركها في العالم ليست إلا بنى تولد معنا (فطرية) ثم نسقطها على العالم لنستطيع التعامل معه. ولهذا السبب ترى البنيوية نفسها على أنها علم الإنسان لأن سعيها لاكتشاف البنى التي تشكل ظواهر العالم السطحية (رياضيات ، و أحياء ، ولسانيات ، ودين ، وأدب ، إلخ) يتضمن بالضرورة سعيا لاكتشاف شيء عن البنى الفطرية داخل الوعي البشري.

قبل أن نتقدم في الحديث أكثر عن البنيوية، يجب علينا أولا أن نتوقف لنرى كيف تعرّف البنيوية مفهوم "البنية." نقول بداية - و كما ذكرنا آنفا - إن البنى لا تعني موجودات مادية، بل هي أطر مفاهيمية نستخدمها لتنظيم الموجودات المادية وفهمها. و لذلك نقول إن البنية عبارة عن أي نظام مفاهيمي يحتوي الخصائص الثلاث الآتية: الأولى: الكمال، والثانية: التحول، والثالثة: التنظيم الذاتي. ونعني "بالكمال" أن يعمل النظام وحدةً واحدة؛ فهو ليس مجرد مجموعة من الأمور المستقلة تماما مثل الماء الذي يختلف عن مكوناته (هيدروجين وأكسجين). أما "التحول" فيعني أن النظام غير ثابت فهو قابل للتغير و التبدل كما هو الحال في قدرة اللغة على تحويل وحدات صوتية إلى ألفاظ (كلمات و جمل) جديدة. و نعني "بالتنظيم الذاتي": أن التحولات التي تقدر البنية على أدائها لا يمكن أبدا أن تخرج عن نظامها البنيوي فالأشياء الناتجة عن عملية التحول يجب أيضا أن تتبع النظام و تلتزم بقوانينه.

وتفترض البنيوية أن كل الظواهر السطحية تنتمي لنظام بنيوي ما، سواءٌ كنا مدركين لهذا النظام أم لا ولتوضيح علاقة الظواهر السطحية بالبنية فلننظر إلى هذا الرسم البياني المبسط:

الظواهر السطحية:

(الكلمات)	كلب	يركض	بفرح
	شجرة	تبدو	خضراء
	سوزان	تبدو	طويلة
	الغيوم	تسير	بشؤم
	الحكمة	تأتي	ببطء

البنية:

(أقسام الكلام) اسم فعل وصف

(قوانين الربط) فاعل + مسند

إذا قرأت صفوف الظواهر السطحية من اليسار إلى اليمين فسيتكون لديك جمل مفردة مثل "يركض الكلب بفرح"، و "تبدو الشجرة خضراء"، لكن إذا ما قرأت كل الأعمدة من أعلى لأسفل ستلاحظ وجود الظاهرة السطحية التي تتكون من خمس عشرة كلمة مختلفة تتحكم بها بنية واحدة تتكون من ثلاثة أقسام للكلام و قانوني ربط. إذا فإن أية جملة من الرسم البياني مثل "يركض الكلب بفرح" ليست إلا ظاهرة سطحية محكومة بهذه البنية :

فاعل (اسم) + مسند(فعل + وصف)

و نلاحظ هنا أن الأجزاء المكونة للبنية دائماً ما تكون أقل بكثير من الأجزاء المكونة للظاهرة السطحية لأن هدف البنية أصلا هو التنظيم، و التصنيف، و التبسيط.

إن معظم الأمثلة التي سقناها حتى الآن متعلقة باللغة، و هذا ليس بغريب، لأن اللغة تعتبر أهم بنية أساسية للبشر، و البنية التي تعتمد عليها بنى أخرى كثيرة، ولأن اختصاص اللغويات البنيوية يعتبر مصدر معظم مصطلحات البنيوية، دعونا نلقِ نظرة مختصرة على هذا الحقل.

اللغويات البنيوية

يعتبر فيرديناند دي سيسيور Ferdinand de Saussure أن العقل هو العامل وراء تطوير اللغويات البنيوية على الرغم من أن أعماله لم تشتهر وتترجم للإنجليزية حتى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي. و كانت تدرس اللغة قبله من حيث تاريخ تغيرات الكلمات المفردة عبر الزمن، وكان يعتقد قبله أيضاً أن الكلمات تحاكي الأشياء التي تشير إليها. و لكن دي سيسيور أدرك أننا بحاجة إلى فهم اللغة لا باعتبارها مجموعة من الكلمات المفردة و تاريخها، بل باعتبارها نظاماً بنيوياً يظهر العلاقات بين الكلمات عند استخدامها في زمن معين، وهذا محور تركيز البنيوية، فهي لا تبحث عن أسباب وأصول اللغة، بل تبحث عن القوانين التي تحكم وظائفيتها.

وللتمييز بين البنى التي تحكم اللغة و ملايين الملفوظات التي تشكل ظواهرها السطحية، سمّى سيسيور بنية اللغة بـ "اللغة"، و سمّى ظواهرها السطحية بـ "الكلام". ومما لا شك فيه أن "اللغة" هي الجزء الذي يستحق الدراسة عند البنيويين و لا يدرس "الكلام" إلا لإظهار "اللغة". و من الجدير بالذكر هنا أن هذه التسميات أو المصطلحات تستخدم أيضا عند البنيويين الذين يدرسون الأدب ؛ فكما سنرى لاحقا في هذا الفصل، يبحث النقاد البنيويون عن "اللغة" التي تنظم أعمالا أدبية مفردة و التي تنظم أيضا نظام الأدب بشكل كلي.

لقد ذكرنا آنفاً أن مكونات البنية ليست مجرد مجموعة من الأمور المستقلة، إذ إن مجموعها يشكل وحدة عمل واحدة لأنها ببساطة مرتبطة بعضها ببعض. وقد لاحظ دي سيسيور أننا ندرك هذه المكونات في بنية اللغة بسبب اختلافاتها عن بعضها. و يعني "الاختلاف" هنا قدرتنا على معرفة شيء، أو صوت، أو مفهوم معين من خلال

إدراكنا للاختلاف الموجود بينه و بين أمور أخرى؛فاللون الأحمر أحمر لأننا ندرك اختلافه عن الأزرق والأخضر....إلخ. و تقول البنيوية: إن العقل البشري يدرك الاختلاف بطريقة أفضل من خلال الأضداد و التي تسميها البنيوية "التقابل الثنائي": فكرتان متعاكستان تفهم إحداهما عن طريق تعارضها أو تقابلها مع الفكرة الأخرى كما هو الحال في فهمنا لكلمة (أعلى) عن طريق فهمنا للكلمة التي تقابلها (أسفل)،أو فهمنا لِـ (ذكر) من خلال فهمنا لِـ (أنثى) و العكس صحيح.

وقد قال دي سيسيور مخالفاً كل من سبقه:إن الكلمات لا تشير ببساطة إلى الأمور العائدة عليها في هذا العالم. فبالنسبة له تعتبر الكلمة "إشارة" لغوية تتكون مثل العملة من جزأين لا ينفصلان: "دال + مدلول". و يمكننا تعريف الدال على أنه "صوت و صورة" (البصمة الذهنية لصوت لغوي ما – الحروف) و المدلول هو المفهوم الذي يعود عليه الدال (الشيء نفسه). فالكلمة إذا ليست مجرد دال فقط أو مدلول فقط بل كليهما معا. و لا يقف دي سيسيور هنا،بل يتابع و يبرز أن العلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية: أي أنه ليس من الضروري أن توجد علاقة منطقية بين الصورة و الصوت (الحروف) و المفهوم (الشيء) الذي تعبر عنه،فمثلا لا يوجد منطق في العلاقة بين الشجرة (المدلول) و الصورة و الصوت أو الدال (ش ج ر ة) ، لماذا لا تكون مثلا (ل ي ف رة) أو أي دال آخر؟! ومن هنا استنتج دي سيسيور أن العلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية لا تخضع للمنطق،بل للأعراف الاجتماعية التي تسمي الأشياء كما تريد.

إن حقيقة ارتباط الدوال (جمع دال) بالمفاهيم الموجودة في عقولنا وليس بالأشياء الموجودة حقاً في العالم هي حقيقة مهمة جدا للبنيوية،فكما قلنا سابقا،تؤمن البنيوية أن إدراكنا للعالم ينتج عن طريق نسق مفاهيمي فطري موجود في وعي الإنسان. و بالتالي نحن لا نكتشف العالم،بل نخلقه بناءً على البنى الفطرية داخل عقولنا. ولأن اللغة تعتبر أهم هذه البنى ، و تعتبر أيضا البنية التي نتناقل معتقداتنا من جيل إلى جيل من خلالها، فمن المنطقي أن نقول إن إدراكنا للعالم وفهمنا له بالطريقة التي نقوم بها يحدث من خلال اللغة. و لهذا فإن تعلم لغات أخرى يعني أيضا تعلم رؤية العالم بطرق جديدة.

إذا تعلم الناطقون باللغة الإنجليزية لغة الإسكيمو،على سبيل المثال فإنهم سيتعلمون معها أيضا كيف ينظرون إلى الثلج بطريقة مختلفة؛حيث سيتعلمون أن هناك كلمات كثيرة لما يسمى بالإنجليزية ثلجا ببساطة،وهذه كلمات تعتمد على حجم الثلج،و شكل رقاقاته،و الزاوية التي يسقط حسبها،و كثافته،و الاتجاه الذي تهب منه العاصفة الثلجية...إلخ. كذلك الأمر إذا تعلم الإنجليزي اللغة الإسبانية فسيتعلم الإنجليزي بالإضافة إلى اللغة طرقا جديدة للنظر إلى الوجود و الكينونة البشرية حيث يوجد في اللغة الإسبانية نوعان من أفعال الكينونة: الأول: يستخدم في اللغة الإنجليزية للحديث عن الكينونة الدائمة مثل "أنا إنسان" أو " أنا امرأة" ، و الثاني: يستخدم عند

الحديث عن الكينونة التي قد تتغير مثل " أنا سائق سيارة أجرة". و بهذا نلاحظ أن تكلم لغة ما يعني أن نأخذ بعين الاعتبار مظاهر معينة تتعلق بتجاربنا في هذه الحياة : أي أن اللغة تنقل لنا تجاربنا عن العالم ، و عن أنفسنا فهي تحدد ما نرى عندما ننظر حولنا و عندما ننظر إلى أنفسنا أيضا.

إن الاعتقاد بأولية اللغة في تشكيل التجربة البشرية ، يعتبر مهماً جداً لطلاب الثقافة البشرية لذلك قبل أن نرى طرق البنيوية في التعامل مع الأدب ، فلنلق نظرة مقتضبة على حقلين علميين تؤدي فيهما البنيوية دوراً هاماً : علم الإنسان البنيوي ، الذي يعتبر دراسة مقارنة للثقافات الإنسانية ، و علم السيميائية الذي يعنى بدراسة أنظمة الإشارات خاصة ما ينطبق على تحليل الثقافة الشعبية. ومما لا شك فيه أن أمثلة عن النشاط البنيوي في كلا الحقلين ستساعدنا على فهم المشروع البنيوي بشكل كلي ، و تمهد لنا الطريق لفهم أفضل عند الحديث عن تطبيقات البنيوية على الأدب.

علم الإنسان البنيوي

أنشأ كلود ليفي شتراوس Claude Levi-Strauss في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي ما نستطيع تسميته بعلم الإنسان البنيوي. و يسعى هذا الحقل من العلوم إلى التعرف على الصفات المشتركة و البنى التي تجمع كل الثقافات البشرية بغض النظر عن الفروق الجلية في ظواهرها السطحية ، فمثلا على الرغم من اختلاف الطقوس التي تمارسها شعوب مختلفة للتعبير عن مناح مهمة في حيوات مجتمعاتهم ، يبدو أن كل الثقافات البشرية تملك نفس النهج الرمزي في اختيار رفيق الحياة أو العلاقات العائلية ، أو بدء مرحلة النضج على سبيل المثال. فوضع إنسان في امتحان لمعرفة مدى نضجه (رميه في البرية بدون طعام ، أو شراب ، أو ملابس ، أو سلاح ، و توقع خروجه من هذا المأزق لأنه نضج عقليا) يبدو مختلفا جدا عن حفل عيد ميلاد بالعام الواحد و العشرين لشخص آخر في سكن الجامعة ، و لكن مفكري علم الإنسان البنيوي يقولون إن الفروق تكمن في الظواهر السطحية فقط. و يعبر اللغويون البنيويون عن هذا بقولهم : إن الفرق يبدو جليا في مستوى "الكلام" فقط لأن كل الممارسات من الطقوس الثقافية تملك في النهاية "اللغة" أو البنى نفسها ، إذ إن الطريقتين كلتيهما تملكان طقوسا احتفالية : يحتفل بالعائد سالما من البرية بتغسيله من قبل أعضاء مجتمعه و يحتفل بالآخر عن طريق إطفاء الشموع. كما أن الطريقتين كلتيهما تملكان أمورا أخرى متشابهة مثل الزينة التي توضع في الحالة الأولى على الجسد و في الحالة الثانية على قبعات الاحتفال مثلا. وأخيرا نقول إن كلا الطريقتين تتضمنان أيضا تناول طعام مميز في نهاية الطقس الاحتفالي ، و قد يكون الطعام في الحالة الأولى عبارة عن قلب حيوان قوي أو ما شابه و في الحالة الثانية الكعك و الشراب.

إن وجود التشابهات الثقافية بين ما يبدو على أنه أساطير مختلفة، أو ثقافات مختلفة كان أحد الأمور التي أثارت اهتمام شتراوس. و كان هدفه أن يكتشف أن ما قد يبدو لنا أساطير "مختلفة" ليس في حقيقة الأمر إلا نسخاً من أسطورة واحدة من أجل إثبات أن البشر المنتمين إلى ثقافات مختلفة يشتركون في بنى الوعي البشري ذاتها. ويقول شتراوس إن هذه التشابهات البنيوية تشير إلى أن بعض الاهتمامات البشرية تتجاوز الحدود الثقافية، وأن هذه التشابهات البنيوية تحمل أيضا معها أسئلة عملية مثل: تحديد الروابط العائلية (لتحديد مسألة الميراث و سفاح القربى) و أسئلة أخرى فلسفية مثل أصل الجنس البشري. و قد قام شتراوس بتحليل أسطورة أوديب الذي يعتقد أنها تحتوي الصراع المعرفي بين فكرة أننا نولد نتيجة توحد جنسي بين ذكر و أنثى و الفكرة الشائعة في الكثير من الثقافات و التي تؤمن أن الإنسان ناتج عن الطين كما هو الحال في الإنجيل. و يقول شتراوس عن هذا إنه لا يوجد نسخة حقيقية أو أصيلة لأي من هذه الأساطير لأن كليهما في النهاية يحتوي على البنى التي تسعى لفهم الكون.

و يرى شتراوس من منظور بنيوي أن العدد الهائل للأساطير من ثقافات مختلفة يمكن اختصاره من خلال البنيوية ليكون عددا بسيطا مما أطلق عليه تسمية "وحدة الأسطورة الرئيسة" (الوحدات الأساسية المكونة للأسطورة). وإذا ما أردنا مقاربة مفهوم "وحدة الأسطورة الرئيسة" للغة نقول إن "وحدة الأسطورة الرئيسة" تعمل تماما عمل البنى التي توضح العلاقة بين الكلمات في الجملة كعلاقة الفاعل بالفعل مثلا. و بالتالي فإن "قتل البطل الوحش" تحتوي نفس "وحدة الأسطورة الرئيسة" التي تشكل "خالف البطل قانونا أخلاقيا". و يتابع شتراوس فيقول إنّ "وحدة الأسطورة الرئيسة" تحتوي العديد من التنوعات، فمثلا جملة "قتل البطل الوحش" تحتوي على العديد من أنواع الأبطال (غني، فقير، يتيم...إلخ) الذين يقتلون العديد من أنواع الوحوش (ذكر، أنثى، نصف إنسان، بحري...إلخ) للعديد من الأسباب (الظّفر بزوجة، إنقاذ شعب، تحسين النفس...إلخ). و نلحظ هنا أن النظام البنيوي الذي يزودنا بعدد قليل من البنى المشكلة للأساطير، يمنحنا فرصة أفضل لفهم العدد الكبير من الأساطير التي تتشكل حول العالم.

مما لا شك فيه أن الأساطير أنماط سردية، و بالتالي فإن " وحدة الأسطورة الرئيسة" تعتبر بنية سردية، و هذا بدوره يشير إلى أن التحليل البنيوي للأساطير يتعلق بالتحليل البنيوي للأدب كما سنرى لاحقاً في هذا الفصل عند الحديث عن الجزء الذي عنوانه "بنية الأنواع الأدبية" حيث يؤمن بعض النقاد الأدبيين بأن الأدب ليس إلا إعادة قص لنفس الأسطورة و لكن خلف أقنعة مختلفة.

السيميائية (علم الإشارات)

تطبق السيميائية رؤى البنيوية على دراسة أنظمة الإشارات، كما قامت بتطبيقها بنيوية علم الإنسان. يمكننا تعريف نظام الإشارات على أنه الشيء أو السلوك اللغوي و غير اللغوي الذي يمكن تحليله و كأنه لغة متخصصة: أي

أن السيميائية تدرس الطرائق اللغوية و غير اللغوية التي تنتهجها الأشياء و السلوكيات على نحو رمزي لتخبرنا بشيء ما. و تهتم السيميائية في مجال التحليل الأدبي بالأعراف الأدبية مثل القوانين، والأدوات الأدبية، و الأجزاء التي تشكل البنى الأدبية. و لأننا سنتطرق لهذا الموضوع بالتفصيل في الجزء المعنون بـ"البنيوية و الأدب"، دعونا نركز الآن على الاستخدامات غير اللغوية للسيميائية.

لنأخذ المثال التالي: تخيل رؤية فتاة شقراء جميلة مضطجعة ترتدي ثوباً مخملياً أسود ضيقاً مصورةً على لوحة إعلانات كبيرة كإعلان لنوع معين من المشروبات الروحية: عند تحليل هذا الإعلان سيميائياً نقول إنّ من يشرب هذا النوع من المشروبات الروحية في الإعلان سيصبح جذابا للنساء الجميلات كالفتاة الظاهرة في صورة الإعلان. ويشير هذا المثال إلى أن السيميائية طريقة فعالة و مفيدة في تحليل الثقافة الشعبية.

و لنأخذ مثالا آخر قام بتحليله رولاند بارت Roland Barthes أحد رموز السيميائية. وقد حلل بارت سيميائية مصارعة المحترفين (نوع من المصارعة التي يحمل أبطالها أسماء جذابة غير أسمائهم، ويرتدون أزياء معينة، وينسقون المباراة مسبقا). و يقول بارت إن هذا النوع من المصارعة يمكن تحليله باعتبارها لغةً ذات هدف معين، و هذا الهدف هو منح الجماهير الشعور الرائع بالرضا عند مشاهدتهم للعدالة تنتصر في سياق (غير محاك للحياة أبدا) يكون فيه جليا من الخير و من الشرير. و يتابع بارت بقوله إن هذا الهدف يبدو جليا عند ملاحظة التشابه في البنى لكل المباريات، و هذه البنى هي: الأولى: يكون كل مصارع عبارة عن نوع واضح من البشر (الوضيع، البربري، الجيد...إلخ)، الثانية: تحتوي كل مباراة على متنافسين يسهل تمييزهم كأخيار أو أشرار من خلال نوعهم الواضح أو سلوكهم في أثناء المنافسة، الثالثة: تنتهي كل مباراة بفوز الخير على الشر.

ويتابع بارت تحليله للمصارعة من وجهة نظر سيميائية فيقول إنها تشبه مشهداً مسرحياً يونانياً قديماً حيث كان الممثلون يعرضون ألمهم و يأسهم أو انتصارهم بشكل مبالغ فيه من الإيماءات. إذا نستطيع أن نقول إن الهدف من العرض المسرحي كان عرض الألم، و المعاناة، و الخسارة، و العدالة. وإذا ما عدنا للمصارعة نجد أنفسنا قادرين على قراءة الإشارات التي توصلنا لمثل استنتاجاتنا عن المسرح اليوناني و هذه الإشارات تتضمن أسماء المصارعين، و أشكالهم، و أزياءهم، و لغة أجسادهم، و تعبيرات وجوههم، و ما إلى ذلك من إشارات أخرى. ويقول بارت أيضا إن الترتيب المسبق للمباراة لا يعنينا مطلقاً سواء جرى على نحو جيد أم لا؛ لأن الهدف ليس معرفة هوية المصارع الأفضل، بل تخليصنا من مشاعر الغضب، و الخوف، و الإحباط.

والآن فلنلق نظرة على بعض المفاهيم النظرية في التحليل السيميائي. تعتبر السيميائية اللغة أهم نظام إشارات وكنا قد أسلفنا عند الحديث عن اللغويات البنيوية بأن "الإشارة" اللغوية تتكون من اتحاد "دال" و "مدلول" وهذا أمر لا تعارضه السيميائية أبدا إلا أنها توسع مفهوم "الدال" ليشمل الأشياء، و الإيماءات، و الأنشطة، والأصوات ،

والصور: أي أنها تدخل تحت مظلة "الدال" أي شيء تدركه الحواس البشرية. من المعروف في اللغة أن "الإشارات" تنقسم لثلاثة أنواع: "مؤشر"، و "أيقونة"، و "رمز" و لكن السيميائية تحصر تحليلها على دراسة الإشارات التي تعمل رموزاً ولنتوقف قليلا هنا لمعرفة السبب.

يعتبر "المؤشر" إشارة يكون فيها "الدال" محسوسا و نتيجة ل"المدلول"، فمثلا يدل الدخان على النار، أو يدل الطرق على الباب أن شخصاً ما في الخارج. أما "الأيقونة" فهي إشارة يحاكي "الدال" فيها "المدلول" ماديا كما هو الحال في لوحة فنية تصور شخصا ما، كما هو الحال في اللوحة التي تصور الرئيس الأميركي، جون كينيدي. أما محط اهتمام السيميائية (الرمز) فهو عبارة عن إشارة تكون فيها العلاقة بين "الدال" و "المدلول" علاقة غير طبيعية، أو بالأحرى علاقة اعتباطية تحدد فقط عن طريق أعراف مجتمع ما.

لقد رأينا سابقا كيف يمكننا اعتبار اللغة على أنها نظام إشارات رمزية عندما طرحنا مثال (ش ج ر ة) وكيف يشير هذا الدال على مدلول شجرة فقط؛ لأن متحدثي اللغة اتفقوا على اعتبارها كذلك. و لنأخذ مثالا آخر على أنواع الإشارات: تعتبر حبيبات الجليد على أحد نوافذ بيتك "مؤشرا" للشتاء، و تعتبر لوحة تعرض منظرا متجمدا "أيقونة" للشتاء، و لكن اللوحة المتجمدة نفسها أو الوصف الكتابي لها في قصة جاك لندن "لبناء نار" تعتبر "رمزا" للموت.

و بالتالي نلحظ أن النوع الوحيد من الإشارات القابل للتحليل هو "الرمز" فالبشر ليسوا هم من يحدد أن النار تنتج دخاناً "مؤشر"، لأن النار تنتج الدخان في وضعها الطبيعي، و لا يستطيع الناس أيضاً أن يحددون أن لوحة للرئيس جون كينيدي (أيقونة) يجب أن تلتزم بعرض ملامحه كما هي، لأن هذا هو أيضا الوضع الطبيعي للوحة ترسم لشخص ما، لكن البشر هم من يحددون أن اللون الأبيض يرمز للعذرية، و الأحمر يرمز للجنس، و أن القرون و الشوك ترمز للشيطان، وأن الصليب يرمز للنصرانية.

إذاً، فإن عزل وظائفية الرموز وتحليلها أمر من اختصاص السيميائية على الرغم من أن الأشياء والسلوكيات التي يجري تحليلها لها عادة وظائف أخرى؛ فمثلا للطعام و اللباس وظائف بيولوجية واضحة (تغذيتنا و حماية أجسادنا من الطبيعة) و يمتلكان أيضا وظائف اقتصادية (التذبذب في الأسعار يؤثر على مستوى حياة الفرد) و لكن السيميائيين يهتمون بالطعام و اللباس إذا ما كانت وظيفتهما رمزية فقط. وتقوم السيميائية، تماما كالأسلوب البنيوي، بتحليل نظام إشارات عن طريق التركيز على عدد من الأشياء المتشابهة، مثل: لوحات الإعلانات والمجلات المصورة و قوائم طعام المطاعم في فترة زمنية معينة. لذلك إذا أردت أن تحلل سيميائية الطعام المعروض على قوائم طعام المطاعم لا يجب عليك أن تدرس قوائم طعام مطعم واحد و كيف تغيرت عبر الزمن، بل يجب عليك دراسة قوائم طعام مطاعم كثيرة في الفترة الزمنية نفسها من أجل اكتشاف رموزها السيميائية.

لكن ما عسى التحليل السيميائي أن يكتشف عن قوائم طعام المطاعم؟ ما الرسائل غير اللغوية التي قد تحتويها هذه القوائم؟ تستطيع السيميائية من خلال دراسة لون القوائم، و حجمها، و طريقة زخرفتها، ونوعية طباعتها،

وهوامشها، و مساحة الأماكن الفارغة و توزيعها و ما إلى ذلك، تستطيع أن تكشف رسائل خفية قد تقول مثلا : إذا كنت رفيع المنزلة، و تملك حسابا مصرفيا مليئا بالمال، و تلبس ثيابًا من تصميم غوتشي، و تركب سيارة فارهة، تعال و تناول العشاء في مطعمنا، أو قد ترسل قائمة مطعم آخر رسالة خفية تحمل عكس ما قيل تماما للفقراء.

وأخيراً نقول إنك تستطيع أن تقوم بتحليل سيميائي لأي شيء تدركه حواسك (حفل موسيقي كوميدي، أو جريمة قتل غامضة، أو قصة حب)، لأن كل شيء بالنسبية عبارة عن "إشارة". إن عالم الثقافة البشرية ليس إلا "نصاً" يُنتظر أن "يُقرأ"، و لا شك أن البنيوية تزودنا بالإطار النظري للقيام بهذا.

البنيوية والأدب

تحتل البنيوية منزلة هامة جداً لطلاب الأدب، لأن الأدب فن لفظي، أي أنه مشكل من اللغة و هذا يعني أن علاقته بالبنية العليا (اللغة) علاقة مباشرة جداً. ولأن البنيويين يعتقدون أن الطرائق البنيوية في عقل الإنسان هي وسائل فهم الفوضى، فإن الأدب أيضا يعتبر الوسيلة الأساسية التي تمكن البشر من فهم العالم من حولهم. إذا يبدو أن هناك توازياً كبيراً بين الأدب باعتباره حقلاً للدراسة، و البنيوية بوصفها طريقةً للتحليل.

سيتركز نقاشنا عن الطرائق البنيوية للتعامل مع الأدب على البعد السردي للنصوص الأدبية، لأن المدرسة البنيوية تتعامل بشكل أساسي مع السرد. ورغم أن هذا التركيز ينصب على الجزء السردي فحسب، فقد يبدو ضيق الأفق، يجب علينا ألا ننسى أن السرد يتضمن تاريخاً طويلاً ونطاقا واسعا من النصوص التي تغطي الأساطير البسيطة، و القصص الشعبية، والأدب الشفوي القديم، والنصوص المعقدة التي كتبت في فترة ما بعد الحداثة. و علينا ألا ننسى أيضا أن معظم المسرحيات و الكثير من الأعمال الشعرية ذات بُعدٍ سردي كونها تقص قصة بطريقة ما. وسنرى – في جميع الأحوال –أن السرد يوفر بيئة خصبة للنقد البنيوي؛ لأن السرد يشترك في الكثير من البنى مثل : الحبكة، و الزمان و المكان، و الشخصيات رغم التنوع الكبير في أشكاله.

ويجدر بنا هنا أن نضع بالحسبان بأن البنيوية لا تحاول تفسير معاني نصوص مفردة، أو الحكم على نص معين أنه يمثل أدبا جيدا أم لا ؛ لأن الأمور المتعلقة بالتفسير و الجودة الأدبية تابعة للظواهر السطحية أو "الحديث" و البنيوية كما أسلفنا تهتم ب "لغة" النصوص الأدبية أو بناها التي تمنح النص معناه، و قد يشار لهذا أحيانا ب"القواعد" التي تحكم القوانين التي تعرف من خلالها العناصر الأدبية (البطل، والفتاة الموجوعة ، والشرير) و التي أيضا تجمع من خلالها العناصر الأدبية (محاولة البطل لإنقاذ الفتاة الموجوعة من براثن الشرير). ونقول باختصار إن البنيوية لا تهتم بمعنى النص، بل بكيفية وصول النص إلى ما يعنيه. و لذلك فإن الشخصيات من "جاتسبي العظيم" أمثال جي جاتسبي، و ديزي، و توم ليسوا إلا ظواهر سطحية تستمد معناها من خلال ارتباطها بالبنى التي تتبع لها : البطل، والفتاة الموجوعة، و الشرير على التوالي.

لا بد أنك تذكر أن نقاد "مدرسة استجابة القارئ" التي ناقشناها في الفصل السادس يركزون أيضا على كيفية نقل المعنى لا على المعنى نفسه، و هذا بلا شك يلتقي مع ما تؤمن به البنيوية. و تؤمن البنيوية أيضا أن البنى التي ندركها في الأدب ليست إلا إسقاطات لبنى الوعي البشري. و لا بد أنك تتذكر هنا أيضا أن هدف نظرية استجابة القارئ المطلق هو فهم تجربة القارئ وهذا يعتبر بالنسبة للبنيوية من الأمور التابعة للظواهر السطحية لأن هدف البنيوية المطلق هو فهم البنى التي تشكل التجربة البشرية. و هذا بدوره يعني أن نظرية استجابة القارئ مثل النظرية البنيوية لا تسعى إلى فهم علم كوني يربط بين البنى الفطرية في الوعي البشري بالتجربة البشرية، و السلوك البشري، و نتاج البشر أيضا.

وقد ركزت طرائق البنيوية في الأدب على ثلاثة حقول في الدراسات الأدبية: تصنيف الأنواع الأدبية، ووصف العمليات السردية، و تحليل التفسير الأدبي. وللإيضاح أكثر، سنناقش كلاً من هذه الحقول على حدة.

بنية الأنواع الأدبية

دعنا نبدأ نقاشنا عن الطرائق البنيوية و تعاملها مع الأنواع الأدبية من خلال تلخيص يسير لأكثر أمثلتها تعقيدا: ما يسميه الناقد نورثروب فراي Northrop Frye "نظرية الأساطير"، وهي عبارة عن نظرية تسعى لفهم المبادئ البنيوية التي يقوم عليها الأدب الغربي.[١] و قد وضع فراي مصطلح "الميثوي" و مفردها "ميثوس" للحديث عن الأنماط السردية الأربعة التي تشكل الأسطورة. و يقول فراي إن "الميثوي" تكشف عن البنى الأساسية التي تشكل الأنواع الأدبية: الكوميدي، و الرومانسي، و التراجيدي، و الساخر.

و يعتقد فراي أن البشر يُسقطون تخيلاتهم السردية وفق طريقتين: عن طريق تصوير عالم مثالي، و عن طريق تصوير عالم واقعي. ويكون العالم المثالي المليء بالبراءة، و الوفرة، و الإنجاز بطبيعة الحال أفضل من العالم الواقعي. ويسمي فراي هذا العالم بـ "ميثوس الصيف" و يربطه دائما بالاتجاه الرومانسي من الأدب. و كما هو معلوم فإن الاتجاه الرومانسي يشتمل على المغامرة و المساعي الناجحة التي يتغلب فيها بطل خيّر و فتاة جميلة على المخاطر والأشرار كما هو الحال في بعض الأعمال الأدبية مثل "موت آرثر" Le Morte d'Arthur التي كتبها السير توماس مالوري Sir Thomas Malory عام (١٤٧٠)، و"الملكة الجميلة" The Faerie Queen التي كتبها إدموند سبنسر Edmund Spenser عام (١٥٩٦)، و "مسيرة الحاج" (١٦٧٨) Pilgrim's Progress "و"الجميلة النائمة" Sleeping Beauty بقلم جون بونيان John Bunyan .

في المقابل فإن العالم الواقعي عالم تجارب و فشل و شك، ولهذا يسميه فراي "ميثوس الشتاء" و يربطه بالنوع الساخر من الأدب، فالسخرية تمثل العالم الواقعي المشاهد من خلف عدسة تراجيدية، هو عالم تهزم به الشخصيات الرئيسة على يد تعقيدات الحياة المربكة. و مما لا شك فيه أن هذه الشخصيات تناضل في سبيل البطولة لكنها لا تفلح

أبدا في تحقيق ذلك و لأنهم بشر مثلنا يعانون في العمل الأدبي كما نعاني نحن في الحياة. من الأمثلة الأدبية التي تنتمي إلى هذا النوع مسرحية شكسبير Shakespeare "العاصفة" The Tempest (١٦١١)،و رواية إديث وارتون Edith Wharton "عصر البراءة" Age of Innocence (١٩٢٠)، ورواية ريتشارد رايت Richard Wright "الابن الأصلي" The Native Son (١٩٤٠) ، و رواية جون شتاينبيك John Steinbeck "فئران و رجال" Of Mice and Men (١٩٣٧).

و بشكل مماثل نقول إن السخرية هي العالم الحقيقي المرئي من خلال عدسة كوميدية ،أو أنها عالم الحماقات البشرية و التنافر. ففي عالم السخرية يجري التهكم على الزلات البشرية و أحيانا بطريقة مريرة وجافة. ومن الأعمال الساخرة التي قد تكون مألوفة لديك نذكر: "رحلات جاليفير" Gulliver's Travels و التي كتبها جوناثان سويفت Jonathan Swiftعام (١٧٢٦)،و " مزرعة الحيوانات " Animal Farm التي كتبها جورج أورويل George Orwell عام (١٩٤٦)،و الحلقات التي تسخر من سوء التعامل في جنوب أميركا في رواية مارك توين Mark Twain "مغامرات هاكلبيري فِن" The Adventures of Huckleberry Finn عام (١٨٨٥)،و المقاطع التي تسخر من الرضا المتحفظ و الوهم اليساري في رواية رالف إليسون Ralph Ellison "الرجل الخفي" Invisible Man عام (١٩٥٢).

إذا فالرومانسية تحدث ضمن عالم مثالي و السخرية تحدث ضمن عالم واقعي ،أما النوعان الآخران المتبقيان فيحدثان عن طريق الانتقال من العالم المثالي إلى العالم الواقعي أو العكس. ولنبدأ هنا بالتراجيدي : وهو ما يحدث عن طريق الانتقال من العالم المثالي إلى العالم الواقعي، أي من البراءة إلى النضج ،من "ميثوس الصيف" إلى "ميثوس الشتاء" و لهذا يسميها فراي "ميثوس الخريف". وتصور التراجيديا بطلا يمتلك القدرة ليصبح متفوقا كبطل الرومانسية و لكنه حال وصوله يسقط بسرعة نحو العالم الواقعي. و نضرب أمثلة على هذا النوع الأدبي بأعمال لشكسبير مثل "هاملت" Hamlet (١٦٠١)،و"عطيل" Othello (١٦٠٤)،و مسرحية سوفوكليس Sophocles في القرن الخامس قبل الميلاد "الملك أوديب" Oedipus Rex ، و رواية ماري شيلي "فرانكنشتاين" (١٨١٨).

أما الكوميدي فهو ما يحدث عن طريق الانتقال من العالم الواقعي إلى العالم المثالي ،من التجربة إلى البراءة ،أي من "ميثوس الشتاء" إلى "ميثوس الصيف" و لهذا يطلق عليه فراي تسمية "ميثوس الربيع". وتستطيع الشخصية الرئيسة في الكوميديا الهرب من صعاب العالم الواقعي عن طريق التلاعب بالحبكة وتتغلب بالنهاية على الظروف الصعبة. و تكون الشخصيات التي تعيق طريق الشخصية الرئيسة في الاتجاه الأدبي الكوميدي شخصيات مضحكة ومرحة. في النهاية تنتقل الشخصية الرئيسة مع محبوبته أو محبوبها من عالم بارد مليء بالعقبات إلى عالم أسعد و أكثر لطفا. ومن الأمثلة على هذا الاتجاه بعض أعمال شكسبير مثل "كوميديا الأخطاء" Comedy of Errors (١٥٩٠)، و "حلم منتصف ليلة صيفية" A Midsummer Night's Dream (١٥٩٥)، و مسرحية ويليام ويشيرلي

William Wycherley "الزوجة الريفية" The Country Wife (١٦٧٥)، و رواية جين اوستين Jane Austin " الكبرياء والتحامل" Pride and Prejudice (١٨١٣).

إن وصف إطار فراي ليس إلا خريطة هيكلية لتحليله المفصل لكل ميثوس و النوع الأدبي الذي يرتبط به. ويقول فراي إن كل نوع أدبي يربط نفسه بمواضيع وأنواع شخصيات وأحداث، و أمزجة وحبكات معينة. و تشكل الأنواع الأدبية الأربعة بعضها مع بعض نوعا ما من الحبكة العليا، أو مفتاحا لفهم النظام السردي كله. و تعتبر الحبكة العليا عند فراي الغاية التي نصل إليها عند أخذنا "الميثات" الأربع بعين الاعتبار.

و يتابع فراي تحليلاته بالقول إن الغاية التقليدية تضم أربعة مكونات بنيوية: الصراع، و الكارثة، والفوضى أو الارتباك، و النصر. و يعتبر الصراع أساس الرومانسية التي تتكون من سلسلة من المغامرات التي يواجه فيها الأبطال الخارقون العقبات. و تعتبر الكارثة أساس التراجيديا الذي يسقط فيه الأبطال. وتعتبر الفوضى و الارتباك أساس السخرية التي نكتشف من خلالها انتصار الفوضى واستحالة القيام بشيء حيال ذلك. أما النصر فهو أساس الكوميديا الذي يتمتع فيه البطل ومحبوبته بمكانة مركزية في نظام مجتمعي أفضل. إذا ما أخذنا أربعة الأنواع: الرومانسية، و التراجيديا، و السخرية، و الكوميديا – و بنفس الترتيب – نجد أنها تعبر عن البنية التي يسميها فراي "السعي المطلق وراء الأسطورة". و يعني هذا أن فراي يعتقد أن كل السرديات مترابطة فيما بينها لأن أي سرد سيكون في النهاية جزءا من بنية السعي.

و يسمي فراي طريقة هذا التصنيف ب "النقد النمطي أو نقد النموذج الأصلي" لأنها تتعامل مع إعادة ظهور أنماط سردية معينة على مر تاريخ الأدب الغربي. ونعني بكلمة نمط أو نموذج أصلي صورة متكررة أو شخصية نوعية أو طريقة حبكة أو نظام أحداث متكرر الظهور. ولذلك يمكن القول هنا إن النمط أو النموذج الأصلي يعتبر نمطا مثاليا تستنسخ منه أنماط أخرى يتكرر ظهورها في تاريخ الإنتاج البشري من أساطير، و أدب، وأحلام، ودين، وطقوس اجتماعية...إلخ. و مما لا شك فيه أن هذه الأنماط هي بنيوية بطبيعتها إذ تنتج نسخا كثيرة من نفسها (ظواهر سطحية). و هنا نستطيع القول إنه على الرغم من اختلاف محتوى (ظواهر سطحية) الأنواع الأدبية الأربعة التي ذكرناها تبقى بناها واحدة وثابتة.[٢]

من الطرق الأخرى التي يسعى فيها فراي لفهم المبادئ البنيوية التي تحكم الأنواع الأدبية في الأدب الغربي، نظرية يدعوها "نظرية الأساليب أو الطرائق" و يعتمد تصنيفه للخيال الأدبي حسب الأساليب أو الطرائق على قوة الشخصية الرئيسة في القيام بعمل ما بالمقارنة مع ما تقوم به الشخصيات الأخرى و مع قوة البيئة المحيطة كالطبيعة أو المجتمع. و تحدد الأساليب أو الطرائق حسب تفوق الشخصية الرئيسة في العمل الأدبي أهي متفوقة على الآخرين من حيث النوع (ما يفوق قدرة البشر العاديين) أم من حيث الدرجة فقط (تمتلك نفس الخصال الإيجابية التي يمتلكها الآخرون و لكن بدرجة أكبر). والجدول الآتي يساعدنا أكثر في توضيح نظام فراي:

قوة الشخصية الرئيسة	الأسلوب الخيالي	نوع الشخصية
١. متفوق في النوع على الرجال و بيئتهم	أسطورة	كائنات إلهية
٢. متفوق في الدرجة على الرجال و البيئة	الرومانسية	أبطال
٣. متفوق في الدرجة على الرجال فقط	تقليد عالٍ للحياة كالذي نجده في التراجيديا	قادة
٤. غير متفوق	تقليد بسيط للحياة كالذي نجده في الكوميديا و الواقعية	أناس عاديون
٥. وضيع	السخرية	خصوم الأبطال

و يلاحظ فراي هنا أن الأساطير تقع خارج الأصناف الأدبية المعتادة رغم أنها شكل سردي قديم. و لهذا السبب، ولأنه يبدو من الشاذ أن تكون الكوميديا و الواقعية تحت نفس العنوان، طرح روبرت شولز نسخة أخرى من أساليب فراي قام فيها بشطب الأسطورة لأنها أسلوب غير أدبي و أدخل مكانها صنفا آخر ليأخذ الفرق بين الكوميدي و الواقعية بعين الاعتبار. و هذا هو جدوله :

قوة الشخصية الرئيسة	الأسلوب الخيالي	نوع الشخصية
١. متفوق في النوع على الرجال و بيئتهم	الرومانسية	أبطال
٢. متفوق في الدرجة على الرجال، ولكن ليس على بيئتهم	تقليد عالٍ للحياة كالذي نجده في التراجيديا	قادة
٣. مساوٍ بالدرجة للرجال وبيئتهم	تقليد متوسط للحياة كالذي نجده في الواقعية	أناس عاديون
٤.أدنى في الدرجة من الرجال و بيئتهم	تقليد بسيط للحياة كالذي نجده في الكوميديا	الشخصيات الكوميدية و المثيرون للشفقة
٥. أدنى من حيث النوع	السخرية	خصوم الأبطال

و نلاحظ من هذين الجدولين، أن البنيويين قد ينتهجون طرقا مختلفة في تصنيفهم للأشياء نفسها. و تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك أنواعا أخرى من التصنيفات البنيوية للأنواع الأدبية غير النوعين اللذين عرضناهما. و مما لا شك فيه أن هذا الاختلاف بين نقاد البنيوية لن يتوقف لأنهم جميعاً يسعون لفهم النظم البنيوية التي تحكم الأدب بشكل كلي.

بنية السرد (علم السرد)

إن التحليل البنيوي للسرد يمحص طرق عمل النص الأدبي من الداخل بشكل دقيق و مفصل من أجل اكتشاف الوحدات البنيوية الرئيسة مثل: (وحدات توالي السرد) أو الوظائف البنيوية الرئيسة مثل: (وظائف الشخصيات) التي تحكم عمليات سرد النص. و ينتمي إلى هذا النوع من التفكير البنيوي كثير من النقد الأدبي الذي

يندرج تحت اسم علم السرد. و سنقتصر في هذا الحديث على ثلاثة أمثلة نستطيع أن نقول إنها تمثل هذا النهج بشكل عام و تساعد على فهم أفضل للبنيوية. و هذه النماذج هي أعمال كل من: إيه جيه جريماس A. J. Greimas ، وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov ، و جيرارد جينيت Gereard Genette.

يلاحظ جريماس أن البشر يشكلون المعنى عن طريق بنائهم للعالم على أساس نوعين من الأزواج المتقابلة: "أ عكس ب" و "نفي أ عكس نفي ب"، أي أننا نرى كل شيء في العالم على أساس امتلاكه لهذين المنحيين: فمثلا "عكس الحب هو الكره" و "نفي الحب هو غياب الحب". و يعتقد جريماس أن هذا النموذج المكون من أزواج متقابلة، يشكل لغتنا، و تجاربنا، و السرد الذي نتحدث من خلاله عن تجاربنا.

و يعتقد جريماس أن البنية في السرد تكون كامنة داخل شكل صيغ الحبكة مثل الصراع و الحل، و الكفاح والمصالحة، والافتراق و اللقاء...إلخ. و تنفذ هذه الصيغ عن طريق ما أسماه جريماس "وظائف الشخصيات" التي تعتبر الأدوار التي تؤديها شخصيات القصة. و يتابع جريماس بالقول إن شخصية واحدة قد تؤدي أكثر من وظيفة مثل نيك في "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby حيث ظهر مساعداً لجاتسبي (بتعاطفه معه و مساعدته في إعادة علاقته بديزي) و ظهر في الوقت نفسه على أنه نيك الساعي وراء حلمه الشخصي. و يتبع هذا القول أن أكثر من شخصية قد تؤدي وظيفة واحدة كما كان الحال مع توم، و ولفشيم، و ضيوف جاتسبي الذين أدوا جميعهم وظيفة تجسيد العالم الفاسد و بالنهاية قدرتهم على تدمير جاتسبي.

إن تقدم الحبكة من صراع إلى حل أو من كفاح إلى مصالحة، أو من فراق إلى لقاء، يتضمن لجريماس نوعا من الانتقال (سواء انتقال خاصة أو شيء) داخل وظائف الشخصيات. ومن الأمثلة على هذا انتقال ديزي من توم إلى جاتسبي أو بصورة أدق انتقالها من جاتسبي إلى توم ثم عودتها لجاتسبي و بعد ذلك عودتها مرة أخرى لتوم. ومن الأمثلة الأخرى على هذا التحرر من الوهم عند جاتسبي و انتقال هذا التحرر إلى نيك. و بهذا نرى أن البنية الأساسية للسرد هي نفسها البنية الأساسية للغة: فعل و فاعل و مفعول به. و هذا بدوره يخلق أنماطا ثلاثة للحبكة وضعها جريماس في جدول ضمن ست وظائف للشخصيات في ثلاثة أزواج متضادة:

وظائف الشخصيات	نوع الحبكة
فاعل- مفعول به	قصص السعي وراء هدف/ الرغبة (يقوم البطل "الفاعل" بالبحث عن شيء أو شخص "المفعول به).
مرسل- مستقبل	قصص التواصل (يقول شخص أو إله "مرسل" بإرسال "المستقبل" ليبحث عن شيء يجده في النهاية.
مساعد- معادٍ	حبكات ثانوية للسعي وراء هدف/الرغبة أو التواصل (يقوم "المساعد" بمساعدة من يسعى أو يبحث عن شيء لأن هناك شخصاً "معادياً" يحاول إعاقته.

و يبدو جليا الآن أن السرد يمكن أن يجمع قصة السعي وراء الهدف، والرغبة في الوقت نفسه، فإذا ما أخذنا أية قصة حب بسيطة نرى أن البطل يمكن أن يكون فاعلاً و مستقبلا في نفس الوقت، و يمكن لمحبوبته أن تكون مفعولا به ومرسلا في الوقت نفسه أيضا. لكن هذا لا ينفي أن كل وظيفة لأية شخصية قد تؤدى أيضا من قبل شخصية واحدة كما هو الحال في قصة "الكأس المقدس" التي يكون فيها الرب مرسلاً، و البطل فاعلاً، والكأس مفعولاً به، والبشرية جمعاء مستقبلاً.

أخيراً، ومن أجل أخذ جميع التتابعات السردية الممكنة بعين الاعتبار، اقترح جريماس البنى الآتية التي استنبطها من دراسة للحكايات الشعبية.

١- "البنى العقدية": هي تلك التي تتضمن وضع أو مخالفة اتفاق، أو تأسيس أو مخالفة الأمور الممنوعة، وبالطبع التغريب أو التراضي الناتج عن هذا.

٢- "البنى الأدائية": هي تلك البنى التي تتضمن أداء المهام، و المحاكمات، و النضال...إلخ.

٣- "البنى الفصلية": هي تلك البنى التي تتضمن السفر، و الحركة، و مغادرة المكان.

و يستخدم جريماس نظامه هذا في تحليل أعمال الكاتب الفرنسي جورج بيرنانو من القرن العشرين، وقد توصل جريماس إلى النتيجة الآتية: يخلق الروائي عالما يمكن اختصار كل الصراعات فيه إلى الصراع الرمزي بين الحياة و الموت. و يتابع جريماس بقوله إنّ هذا الصراع الرئيس يبدو جليا في البنى الآتية التي تحكم عالم الكاتب الخيالي:

التجارب الموجودة	التحولات الممكنة	الخيارات الأيديولوجية
١-الابتهاج/الألم	الحقيقة: ثورة + قبول	الحياة: ابتهاج + ألم
٢-الضجر/الاشمئزاز	الوهم: الرفض + الاستسلام إلى	الموت: ضجر + اشمئزاز

و بهذا نلحظ أن قواعد روايات بيرنانوس تشكل عالما نستطيع فيه تجنب الألم فقط من خلال استعدادنا للتخلي عن الابتهاج أيضا، لأنهما متصلان ببعضهما، و لأن قدرتنا على الشعور بالابتهاج تتركنا عرضة للألم. وبهذا يبدو جليا أنه يتوجب علينا أن نقبل حقيقة أن الحياة سلاح ذو حدين (ابتهاج و ألم)، أو أن نرفض هذه الحقيقة و نسلم أنفسنا إلى الخيار الوحيد المتبقي (الضجر و الاشمئزاز) و الذي يعتبر نوعاً من الموت العاطفي الذي يحمينا من المخاطر العاطفية في الحياة.

ويقوم تودوروف باتباع نهج مشابه لذلك الذي استعمله جريماس حيث طرح تماثلا بين الوحدات البنيوية للسرد مثل: (الحبكة والشخصيات...الخ) و الوحدات البنيوية للغة مثل: (أقسام الكلام و ترتيبها في جمل وفقرات):

openkandi.com

الوحدات البنيوية للسرد		الوحدات البنيوية للغة
الشخصيات	⟷	أسماء الأعلام
أفعال الشخصيات	⟷	الأفعال
صفات الشخصيات	⟷	صفات
طروحات	⟷	جُمل
تسلسلات	⟷	فقرات

و يتكون "طرح" ما عن طريق دمج شخصية بعمل غير قابل للاختزال (مثلا قتل زيد عمرا، أو وصل زيد إلى المدينة) أو عن طريق دمج شخصية بصفة غير قابلة للاختزال (مثلا زيد شرير، أو زيد ملك). و يكون التوالي عبارة عن سلسلة من الطروحات المستقلة. و تكون "بنية" التسلسل الأساسي هي: الأولى: عزو الصفة، والثانية: الحدث، والثالثة: عزو الصفة: تبدأ الشخصية الرئيسة العمل بوصفها شخصية غير محببة (صفة معزوة)، ثم تتحول الصفة المعزوة عن طريق (الأحداث) في بادئ الأمر إلى صفة معزوة جيدة (محبوب). و يجب أن تحتوي القصة على توال واحد على الأقل. و يقسم تودوروف نظامه البنيوي لتقسيمات أخرى مثل "النفي" (غياب حدث أو صفة)، و"المقارنة" (وجود حدث أو صفة بدرجات مختلفة)، و "الأساليب" (مدى أهلية حدث أو صفة ما).

و تتيح قاعدة السرد هذه لتودوروف أن يحلل النصوص بناءً على ما يعتقد أنها الخصائص السردية الرئيسة في العمل فمجرد تحديد طرح معين(دمج شخصية "اسم" مع حدث "فعل" أو صفة (سمة) نستطيع تصنيف هذه الطروحات والعلاقات بينها. و نأخذ هنا مثالا من تحليل تودوروف للمجموعة الروائية "ديكاميرون"The Decameron التي كتبها الإيطالي بوكاتشيو Boccaccio في عام (١٣٥٠). وجد تودوروف أن جميع الصفات في هذا العمل يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات فقط: "الحالات" (غير ثابتة مثل السعادة أو الحزن)، و "الخصائص" (صفات أكثر ثباتا مثل الخير و الشر)، و "الظروف" (أكثر الصفات ثباتا كالجنس، و الدين، و المنزلة الاجتماعية).

ومن الجدير بالاهتمام أيضا زعم تودوروف أن كل الأحداث أو الأفعال في "ديكاميرون" يمكن تصنيفها لثلاثة أنواع من الأفعال: يعدّل، ويتخطى، ويعاقب. وهذا ما قاد تودوروف إلى ملاحظة نمط متكرر في الروايات: التغييرات لا تتوقف والخطايا تذهب دون عقاب. و قد دفعت هذه الملاحظة، بالإضافة إلى معرفته التاريخية، تودوروف إلى القول بوجود علاقة بين القيم في أعمال بوكاتشيو و القيم السائدة في ثقافته آنذاك. و يقول تودوروف إنه في كل من عالم ديكاميرون و بوكاتشيو كان هناك عالم قيم جديد يظهر؛ عالم قدّر الجرأة الشخصية وأخذ المبادرة المصاحبة لنظام المشاريع الحرة في الرأسمالية التي بدأت وقتها تحل محل النظام التجاري الأقدم.

و تجدر بنا الإشارة هنا إلى أن كلاً من جريماس و تودوروف يشتقان أساليبهما من الكثير من النصوص (يستخدم جريماس كل أعمال كاتب واحد، و يستخدم تودوروف عملا طويلا واحدا يحتوي العديد من القصص) لأنهما في النهاية يسعيان لإنتاج نظام بنيوي مفيد لفهم السرد بشكل عام. و نأتي الآن إلى جينيت Genette الذي طور نظريته السردية عن طريق دراسة مفصلة لمارسيل براوست Marcel Proust و أعماله الواقعة في سبعة أجزاء تحت اسم " تذكر أشياء من الماضي " Remembrance of Things Past (١٩٢٧).

ويبدأ جينيت نظريته بالتفريق ما بين ثلاثة مستويات سردية التي عادة ما تنضوي تحت مظلة كلمة "السرد" : قصة، و سرد، وعملية السرد.

تتكون "القصة" من تعاقب الأحداث التي يتم سردها: أي أن القصة هي التي تزودنا بمحتوى الحكاية من خلال الأحداث التي لا يجب أن تكون بالضرورة متوافقة مع الترتيب الذي بفضله السرد.

يشير "السرد" الكلمات الموجودة على صفحات العمل: أي النص الأدبي الذي نقرؤه و يكون السرد في العمل ناتجا عما يقوله الراوي في عملية السرد.

و تشير "عملية السرد" إلى فعل إخبار القصة لجمهور معين. و بما أن الراوي ليس الكاتب، فإن الجمهور ليس بالضرورة القراء.

و نضرب مثلا على هذه التقسيمات الثلاثة من "جاتسبي العظيم": يصف نيك الصيف الذي أمضاه في نيويورك لبعض الجمهور "عملية السرد"، و بقيامه بذلك يعرض أمامنا محادثة نراها في شكل كلماتٍ على صفحات الرواية "السرد"، و بالتأكيد سيمثل هذا الحوار الأحداث التي يظهر بها نيك باعتبارها شخصية "القصة".

ويركز تحليل جينيت على "السرد" أكثر و لكنه مع هذا يبقى آخذا بالاعتبار أن التقسيمات الثلاثة تعمل معا ولهذا نراه يفصل مظاهر النص التي لا تعمل بشكل منفصل لمعرفة كيفية تفاعل هذه المظاهر مع بعضها. وهنا يخبرنا جينيت أن "القصة، و "السرد"، و "عملية السرد" تتفاعل مع بعضها عن طريق ثلاث خصائص أطلق عليها: "صيغة الفعل"، و"المزاج"، و"الصوت".

١- ويمكن تعريف "صيغة الفعل" بأنها ترتيب الأحداث في العمل حسب الزمن، و يتضمن هذا الترتيب ثلاثة مناح:

أ) "النظام": و نقصد به العلاقة بين الترتيب الزمني للقصة و الترتيب الزمني للسرد فمثلا يكون الترتيب الزمني لقصة جاتسبي كالتالي: ولد لمزارعين فقيرين، هرب من المنزل، عمل لدى دان كودي، أحب ديزي، خاض الحرب، رجع، جمع ثروة، حاول استعادة ديزي. أما الترتيب السردي لنفس الرواية فيختلف تماما إذ لا نعرف شيئا عن طفولة جاتسبي حتى نصل إلى الفصل السادس من الرواية.

ب) "الأمد": ونقصد به العلاقة بين طول الفترة الزمنية التي حصل فيها حدث ما في القصة و عدد صفحات السرد التي خصصت لوصف هذا الحدث فقد تمتد رحلة شخصية ما إلى أوروبا مدة خمس سنوات لكن هذه الفترة الزمنية يعبر عنها سرديا في خمسة أسطر، و أحيانا أخرى قد تطول فترة حوار بين حبيبين لخمس دقائق فقط لكنها توصف سرديا في خمس صفحات. فالأمد هو ما ينتج إحساسا بسرعة السرد.

ج) "التكرار": ونقصد به العلاقة بين الأساليب التي يمكن من خلالها تكرار أحداث معينة في القصة (حدث معين يتكرر مرة أخرى) أو في السرد (حدث معين يوصف أكثر من مرة).

٢- "المزاج": و هو جو السرد الناتج عن المسافة و المنظور:

أ) "المسافة": و تنتج المسافة عندما يكون الراوي أحدى شخصيات السرد الذي تمر القصة من خلال وعيه. وكلما كان الراوي أكثر تدخلا زادت المسافة بين عملية السرد و القصة و العكس صحيح. وتنتج المسافة أيضا عن طريق غياب الوصف التفصيلي فكلما قلت التفاصيل كلما بهتت فكرة الواقعية والعكس صحيح أيضا. وبالتالي نقول إن تقليل المسافة (واقعية أكثر) يمكن الوصول إليه عن طريق وصف تفصيلي أكثر وحضور أقل للراوي.

ب) "المنظور": و نقصد به وجهة النظر، أو العين التي نرى من خلالها أي جزء من السرد. لذلك نقول إنه وإن كان الراوي هو من يتحدث قد تكون وجهة النظر نابعة من شخصية أخرى غير الراوي.

٣- "الصوت": ونقصد بالصوت هنا صوت الراوي، ولكن يجب أن نلفت النظر هنا إلى أن الصوت الذي نسمعه (صوت الراوي) قد لا يكون بالضرورة العيون التي نرى من خلالها (المنظور). و يساعدنا مفهوم الصوت على تحديد موقف الراوي تجاه القصة و كونها جديرة بالثقة.

ومن المثير للاهتمام هنا أن "صيغة الفعل"، و"المزاج"، و"الصوت" كلها من خصائص الأفعال في اللغة، فحسب رأي جينيت كل الخيال الأدبي يعمل بنفس طريقة فعل ممتد. مما لا شك فيه أن تعريفات جينيت للأمور قد تبدو واضحة و جافة و لكن كل ما قام به من تقسيمات و تصنيفات كانت بغية معرفة كيف يظهر النص الأدبي تأثيره عن طريق مخالفته لهذه التصنيفات. و على سبيل المثال، أظهر لنا جينيت من خلال دراسته ل "تذكر أشياء من الماضي" كيف يخلق براوست تأثيرا بالحميمية الشديدة بين القصة و عملية السرد عن طريق عرض معلومات كثيرة ووجود قوي للراوي، علما بأن مثل هذا التأثير لا يحدث حسب تقسيمات جينيت إلا عن طريق تفاصيل كثيرة ووجود باهت للراوي. و بالتالي فإن جينيت يؤكد مفهوم القائل بأن أنظمة التصنيف يجب أن تستخدم للمساعدة على إيضاح تعقيد الأعمال الأدبية لا إبهام التعقيد عن طريق التبسيط المبالغ فيه.

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن أعمال جريماس، و تودوروف، و جينيت أعقد بكثير من الملخصات الميسرة التي عرضناها، حيث كان الهدف أن يفهم القارئ أنواع التحليلات الأدبية التي تتيحها بنيوية علم السرد. تبدو هذه الأساليب معاينةً للسرد عن طريق النظر إليه باستخدام ميكروسكوب من أجل تحديد أصغر مكوناته و رؤيتها كيف

تعمل. و بالتالي نقول إن البنيويين المعنيين بالسرد قدموا لنا طريقة لرؤية تفاصيل عمليات السرد و زودونا بالمفردات التي تصف هذه العمليات.

و بالمحصلة نجد أن جريماس و تودوروف و جينيت يقومون فور تحديد الطريقة التي تنظم السرد أو مجموعة من السرديات باستخدام هذه الطريقة لمناقشة أسئلة أعمق حول المعنى الأدبي و علاقته بالحياة البشرية. بمعنى آخر، بمجرد تحديد الطريقة لسرد معين أو لمجموعة من السرديات يجب أن نسأل أنفسنا: "كيف تقوم هذه الطريقة بكشف النمط في السرد عموماً، و ما الذي يعكسه هذا النمط عن التجربة البشرية أو عن بنى الوعي البشري؟ ما الذي يسهمه نمط سردي معين لمعرفتنا عن العدد القليل نسبيا للقصص التي ما انفك البشر يقصونها فيما بينهم لآلاف السنين (على الرغم من أن هذه القصص قد تأخذ أشكالاً مختلفة إلا أنها نفس القصص من منظور بنيوي) لمساعدة أنفسهم على التأقلم مع الحياة؟ و هذا لأن جوهر أي تحليل بنيوي هو رغبة في فهم كنه البشرية.

بنية التأويل الأدبي

ندرس تحت هذا العنوان ما وضعه الناقد البنيوي جوناثان كالر Jonathan Culler. الذي يعتقد أن النظام البنيوي الذي يحكم كلاً من كتابة النصوص الأدبية و تأويلها ليس إلا نظاما من القوانين و الشفرات التي ملكناها بوعي، أو بغير وعي والتي تساعدنا بدورها على فهم معاني النصوص الأدبية. و يقول كالر إن بعض هذه القوانين و الشفرات تعامل من قبل معظمهم على أنها أمور مسلم بها كما هو الحال في اعتقاد الناس أن قصص الجنيات و السحر ليست إلا قصصاً خيالية لا يجب فهمها حرفيا. و يتابع كالر بقوله إننا تعلمنا العديد من هذه القوانين و الشفرات في الغرف الصفية (كما هو الحال مثلا مع معرفتنا أن استخدام الصور الطبيعية يخبرنا الكثير عن موضوع العمل).

ويعتبر نظام القوانين و الشفرات في أميركا جزءا من التقليد الأدبي الغربي الذي جرى تمريره عبر جامعاتنا وأن أهليتنا الأدبية الفردية تحدد عن طريق مدى معرفتنا عن نظام القوانين والشفرات، و لكن هذا لا يعني بالضرورة أن يتفق قارئان مؤهلان على تأويل عمل ما. فقد تختلف تأويلاتهما ولكن النظام البنيوي المكون من قوانين وشفرات هو نفسه ما اعتمد عليه هذان القارئان للوصول إلى تأويلاتهما. و يقول كالر هنا إن ما نشير إليه على أنه بنية الأدب ليس في الحقيقة إلا بنية النظام التأويلي الذي نستخدمه للتعامل مع الأدب، ولذلك انصبت جهود كالر على الوصول إلى معرفة هذا النظام البنيوي و كيفية عمله. و قد تكون أسهل طريقة للتعرف إلى نظام كالر البنيوي عن طريق وصف بعض أهم مكوناته التي سماها: المسافة و الموضوعية، و التطبيع، و قانون الدلالة، و قانون الترابط المجازي، و قانون وحدة الموضوع.

و يعني اصطلاح "المسافة و الموضوعية" ذاك الافتراض الذي نضعه أمامنا حالما نجد أنفسنا نقرأ الأدب وإن كان النص الأدبي على شكل رسالة مثل قصة بارثليم "رجل الرمل" (١٩٧٢)، أو على شكل صحيفة مثل

"ذكريات أحد الناجين" التي كتبتها دوريس ليسينغ (١٩٧٤). فنحن حالما ندرك أننا نقرأ الأدب نفترض أننا ندخل عالما خياليا وهذا يخلق مسافة بيننا و بين العمل و ما يعنيه و بالتالي لا نربطه بالتجارب البشرية في الحياة الواقعية. ويقول كالر إن "المسافة و الموضوعية" هي الشفرة التي تتيح لباقي الشفرات أن تؤدي وظائفها.

و نقصد بـ "التطبيع" تلك العملية التي نقوم من خلالها بتحويل النص الأدبي من الغرابة التي يكون عليها بسبب طريقة كتابته المليئة بالأوزان و القافية، و المناجاة، و الفصول، إلخ، إلى شيء يشبه العالم الذي نعيش فيه وهذا لنستطيع فهمه، فمثلا عندما نقرأ "حبيبتي كالكمثرى الناضجة" لا يخطر ببالنا أن الراوي في علاقة غرامية مع حبة كمثرى، بل نقوم بالتطبيع و نفهم أنه كلام مجازي. ومن الأمثلة الأخرى على هذه الشفرة هو ما نقوم به عند إدراكنا للشفرات التي تخبرنا كيف نؤول أجزاء أدبية مثل الشخصيات أو الرموز فمثلا لا نعتقد في الحياة الواقعية أن الشخص الذي يمتلك جلدا جميلا ناعما يمتلك بالضرورة روحا مثل ذلك الجلد، و لكننا نقبل مثل هذا الربط في أنواع معينة من النصوص الأدبية.

و نأتي الآن لـ "قانون الدلالة" الذي يمكن تعريفه على أنه افتراضنا أن العمل الأدبي يعبر عن موقف دلالي مهم يتعلق بمشكلة مهمة، و هذا يحملنا على إيلاء اهتمام أكبر بما يقوله النص. على سبيل المثال: إذا تركت لك زوجتك ملاحظة على ورقة تقول فيها "ذهبت لمحل أشياء تراثية للبحث عن مصباح" فإننا سنفهم الجملة بحرفيتها، ولكن لو كتبت هذه الجملة على شكل قصيدة مكونة من أربعة أسطر سيكون لها وقع مختلف، فقد تفهم حينها أن الجملة تعبر عن رغبة في الهروب من واقع غير مرض في الحاضر إلى ماض قد يزودها بمعرفة لا تملكها في الحاضر.

و يقصد كالر بـ "قانون الترابط المجازي" ذاك المتطلب الذي يجب أن يكون موجودا لربط جزأي المجاز(المصطلح المجازي و الشيء الذي يطبق عليه المجاز) ببعضهما مع المحافظة على ترابطهما المستمر داخل العمل الأدبي بشكل منطقي. تخيل مثلا قصة عن ورطة رجل أميركي معدم و كبير في السن حيث تنتهي القصة بنوم هذه الشخصية تحت سماء ملبدة بالغيوم و طقس بارد حتى التجمد. لا يمكن في هذا السياق أن نفهم مجاز الشتاء المتجمد على أنه نوم هادئ يسبق بداية جديدة مليئة بالأمل لأنه بلا ريب يشير إلى موت الشخصية و انتهاء حقبة ما.

و نأتي الآن للشفرة الخامسة التي سماها كالر " قانون وحدة الموضوع" و نقصد بها أن يمتلك العمل الأدبي موضوعا موحدا و مترابطا و يقول كالر في هذا السياق إننا نقوم بالوصول إلى وحدة الموضوع عن طريق العديد من الوسائل نذكر منها(١) فهمنا لوحدة الموضوع على أنها تقابل أزواج (الخير ضد الشر) (٢) فهمنا له على أنه انتهاء تقابل الأزواج (انتصار الخير على الشر) (٣) فهمنا له على أنه استبدال تقابل الأزواج بشيء ثالث (احتواء الطبيعة للخير ضد الشر) كما هو الحال في قصيدة ويتمان "أغنيتي" (١٨٥٥).

ويبدو جليا هنا أن بنيوية كالر تهم منظري نظرية استجابة القارئ. فتماما مثل نظرية استجابة القارئ عند ستانلي فيش Stanley Fish التي جرى مناقشتها في الفصل السادس، تقول نظرية كالر إن فهمنا للأدب يرتكز على

استراتيجيات التأويل التي نطبقها على النص. و كما قلنا آنفاً، يعتقد البنيويون أننا نخلق العالم من حولنا عن طريق إسقاط بنى وعينا عليه، وإذا ما طبقنا هذا الاعتقاد على الأدب ينتج لدينا ما هو مطابق لاعتقاد نظرية القارئ التي تقول إن القارئ يخلق العمل في أثناء قراءته له. إن إضافة كالر للبنيوية تكمن في سؤاله: "ما هي البنية التي تشكل الظواهر السطحية لتأويلنا؟" و لهذا السبب قام كالر بدراسة التأويل نفسه بوصفه نظاماً بنيوياً، أي إن كالر، و بعكس نظرية استجابة القارئ، يبحث في نظام بنى القوانين، والشفرات التي تكون فاعلة (بقصد أو بغير قصد) عندما يكتب المؤلفون و عندما يؤوّل القراء في سياق الأدب الغربي.

حتى النمذجة القليلة للطرق التي طرحناها هنا توضح المدى العريض للمناهج البنيوية من ناحية أنواع الأطر النظرية التي يستخدمها البنيويون وأيضا من ناحية النصوص الأدبية و غير الأدبية التي يحللونها.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد البنيويون حول النصوص الأدبية

تلخص الأسئلة الآتية كيفية تعامل البنيويين ولكن يجب ألا ننسى هنا أن البنيويين لا يحاولون تحديد ما إذا كان العمل الأدبي جيدا أم لا ، بل يركزون على النظم البنيوية التي تشكل النص و تمنحه معناه.

١- كيف يجب تصنيف النص الأدبي حسب نوعه الأدبي عن طريق استخدام إطار بنيوي معيّن مثل تلك التي استخدمها فراي Frye و شولز Scholes ؟

٢- حلل عمليات النص السردية عن طريق استخدام إطار بنيوي كتلك التي استخدمها جريماس، أو تودوروف، أو جينيت. هل يمكنك أن تخمن العلاقة بين "قواعد" النص الذي تتعامل معه و قواعد نصوص أخرى؟ هل يمكنك أن تخمن العلاقة بين "قواعد" النص الذي تتعامل معه و الثقافة التي نتج منها هذا النص؟

٣- ما القوانين و الشفرات التي يجب أن نمتلكها لنفهم النص حسب نظرية كالر؟ كيف يضيف النص لمعرفتنا وأهليتنا الأدبية؟

٤- ما سيميائيات أو رموز فئة معينة من ظاهرة ثقافية ما أو نصوص ما كما هو الحال مثلا في مباريات كرة القدم المدرسية، أو إعلانات المجلات والتلفزيون لنوع معيّن من العطور (أو أي منتج آخر)، أو التغطية الإعلامية لحدث تاريخي ما، مثل عملية عاصفة الصحراء، أو قضية قانونية مهمة، أو حملة انتخابية للرئاسة؟ بمعنى آخر، حلل الرسائل غير اللفظية التي ترسلها "النصوص" ذات العلاقة بالإضافة إلى المضامين السيميائية "للشعارات" اللفظية، مثل "عاصفة الصحراء" أو "الماس الأبيض" (نوع من العطور). ما الرسالة المراد إيصالها، وكيف يجرى إرسالها؟

وبالطبع و بناءً على النص أو النصوص الأدبية المراد التعامل معها نستطيع أن نسأل أكثر من سؤال واحد من الأسئلة التي طرحناها حول عمل أو أعمال أدبية، أو قد نطرح نحن أسئلة غير التي طرحت آنفا حيث إنها ليست

سوى محفزات لنبدأ التفكير بالأعمال الأدبية من منظور بنيوي. و هنا يجب أن نتذكر أن النقاد البنيويين يفسرون ذات النصوص بنفس الطريقة حتى وإن استخدموا المنهج ذاته في التحليل. وكما هو الحال في أي حقل آخر، فالخبراء أنفسهم لا يتفقون في ممارساتهم. إن هدفنا من استخدام البنيوية هو مساعدتنا على رؤية الروابط الجوهرية بين بنى النصوص الأدبية، و بين بنية الأدب واللغة، و بين بنى الظواهر الثقافية مهما كان نوعها (أدب، أساطير، فن، رياضة، إعلان، ترفيه). إن بناء عالم مفردات منظم لوصف بنى الأدب الأساسية يمنحنا فرصة لعقد مقارنات أوضح و أدق بينما نحاول أن نفهم العمليات الكامنة داخل الإنتاج الأدبي و التاريخ الأدبي أيضا.

سنطرح فيما يلي قراءة بنيوية لرواية فرانسيس سكوت فيتزجيرالد المعنونة "جاتسبي العظيم" لنظهر التفسيرات التي قد يصل إليها ناقد بنيوي. و باستخدام منهج تودوروف (قواعد السرد) سأثبت أن كل الأحداث في الرواية يمكن اختصارها في ثلاثة أفعال: يسعى وراء، و يجد، و يفقد. و يعبر هذا المنهج بلا ريب عن رفض الرواية الحديثة للمنهج التقليدي: يسعى و يجد. و سأثبت أيضا أن منهج (يسعى- يجد- يفقد) يمنحنا بعداً نحو نظرية فراي (الميثوي) حيث سيمكننا من تحليل العلاقة بين خطي الحبكة في الرواية: حبكة تخص جاتسبي و الأخرى تخص نيك.

"اسع وراءه ولا بد أن تجده"... و لكن بعدها افقده!
قراءة بنيوية لرواية "جاتسبي العظيم"

يدرك كل من قرأ رواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) أن هذا الكاتب منظم جدا لدرجة أن بنى الرواية تجذب انتباهنا نحو الرواية نفسها. و يوضح وصف مختصر لنسق بنية الرواية أن السرد يدور حول سعي جاتسبي وراء ديزي، والوصول إليها و من ثم فقدانها. و يوضح هذا النسق أيضا ومن خلال الاسترجاع الفني (إيراد مشاهد وقعت مسبقا) أن هذا المسعى الفاشل لجاتسبي يكرر نفسه و مع الفتاة نفسها في الماضي (قبل بداية الرواية). ويحدث هذا المسعى الفاشل في فترة زمنية قصيرة لا تتعدى بضعة شهور في كلتا الحالتين، و نلاحظ هنا أن جاتسبي وفي كلتا الحالتين قام بتخبئة أصوله: أي أن هناك تناسقا سرديا بين بنية الماضي و الحاضر. و نلحظ في الرواية نسقا بنيويا آخر بين التوحد ثانية مع ديزي في الفصل الخامس و الذي يعتبر فعليا منتصف الرواية المكونة من تسعة فصول، كما يعتبر المنتصف الزمني لسرد الأحداث حيث إن هذا حدث في أواخر شهر تموز (يوليو) هي الفترة الزمنية الواقعة تماما بين منتصف الفترة الزمنية الفاصلة بين زيارة نيك الأولى لبيت عائلة بوكانن الجديد في بداية حزيران (يونيو)، وموت جاتسبي في أوائل شهر أيلول.

و يتكشف لنا النمط السردي على شكل ثلاثيات محددة في البداية و النهاية بتأملات الراوي (نيك) وتعليقاته على الأحداث:

البداية : تأملات الراوي الافتتاحية (الفصل الأول).

أ) وصف لعالم الثراء (الفصل الأول).

ب) وصف لعالم الفقر (الفصل الثاني).

ج) تداخل العالمين أ و ب في حفلة جاتسبي (الفصل الثالث).

أ) يستمع نيك لقصة ماضي جاتسبي (الفصل الرابع).

ب) يستمع نيك لقصة ماضي ديزي (الفصل الرابع).

ج) تداخل أ و ب – التقاء جاتسبي و ديزي في منزل نيك (الفصل الخامس).

أ) يتجلى المثلث الرئيس – توم و ديزي و جاتسبي في حفل جاتسبي (الفصل السادس).

ب) انفجار المثلث – مشهد المواجهة في غرفة الفندق في نيو يورك (الفصل السابع).

ج) تداخل أ و ب – و ينتج عنه ثلاث مصائب.

١. موت ميرتل ويلسون (الفصل السابع).

٢. موت جاتسبي (الفصل الثامن).

٣. موت جورج ويلسون (الفصل الثامن).

النهاية : تأملات نيك الختامية. (الفصل التاسع)

وتصلح أية واحدة من هذه الأنماط السردية لتكون نقطة انطلاق في التحليل البنيوي لهذه الرواية و لكنني سأركز هنا على بنية معينة أعتقد أنها أساس البنى الأخرى: "قواعد" العمل السردية، أي أنني سأستخدم في "الطروحات" منهج تودوروف الذي يركز كما نعلم على اكتشاف بنية النص عن طريق كشف العلاقات بين الأحداث (توازي الأفعال في اللغة) ، و السمات (توازي الصفات في اللغة) و الشخصيات (توازي الأسماء في اللغة). و هذا يعني بالضرورة أن نكتشف طريقة تشكيل بنية النص من خلال تكرار هذه القواعد في العمل.

ويمكن في هذه الرواية "جاتسبي العظيم" تقليص كل الأحداث إلى ثلاثة أفعال: "يسعى"، و "يجد"، و"يفقد". وتقوم هذه الأفعال بدورها بتكرار نوعين من الجمل أو الأنماط السردية : (١) يسعى س وراء ص، يجده أو يصل إليه، ثم يفقده، أو (٢) يسعى س وراء ص و لكنه لا يجده. و تكون الطريقة السردية العامة متشابهة في كلتا الحالتين :

١- صفة : س يفقد ص

٢- حدث : س يسعى وراء ص

٣- صفة : س يفقد ص

(إما لأن س لم يجد ص، أو لأن س وجد ص ثم فقده)

و أود أن أبدأ تحليل هذه الرواية بالكشف عن كيفية قيام هذا النمط ببناء أو تشكيل النص بشكل كلي عن طريق وسائل السرد للشخصيات الرئيسة. بعد هذا سأقوم بشرح كيفية تعبير هذا النمط (يسعى- يجد- يفقد) عن رفض الرواية الحديثة للنمط التقليدي في الرواية الذي يقوم على (يسعى- يجد). و في النهاية سأثبت أن هذا النمط يمنحنا فرصة لتطبيق رائع لنظرية نورثروب فراي (الميثوي) لأن هذه الرواية تحتوي على "ميثوس الصيف- الرومانسية في قصة جاتسبي" داخل "ميثوس الشتاء- السخرية في قصة نيك".

من المعلوم أن "الحبكة الرئيسة" في الرواية تدور حول شخصية جاتسبي وأن الرواية تتبع نمط (يسعى-يجد-يفقد) حيث سعى جاتسبي وراء ديزي ووجدها لكنه فقدها مرتين: مرة في أثناء فترة شبابه قبل بداية الرواية و مرة أخرى في أثناء الصيف الذي يسكن فيه نيك بجوار جاتسبي في ويست إيغ. و يتفق نمط السرد (يسعى- يجد- يفقد) في حالة جاتسبي مع ديزي في فقدان جاتسبي للحياة الجديدة التي سعى وراءها عندما غير اسمه من جيمس غاتس إلى جيه جاتسبي. و هنا نلحظ أن هذا النمط السردي تكرر في حياة جاتسبي مرتين: مرة فيما يتعلق بحبه وأخرى فيما يتعلق بمنزلته الاجتماعية فكلاهما قد فقد عند موته.

وننتقل الآن إلى قصة ديزي التي لا تمثل فقط النمط السردي (يسعى- يجد- يفقد) نفسه فحسب بل تمثل أيضا خاصية التكرار حيث نرى من خلال الاسترجاع الفني (إيراد مشاهد وقعت مسبقا) أن ديزي الشابة سعت وراء الإثارة، ووجدتها في جاتسبي، ثم خسرتها عندما ذهب جاتسبي إلى الحرب، و نرى أيضا أن ديزي سعت وراء الأمان العاطفي، ووجدته في صيغة الزواج من توم، ثم فقدته عندما اكتشفت خيانة توم لها. وقد حدث النمط نفسه مرة ثالثة مع ديزي عندما سعت وراء الاهتمام الذي لم يوفره لها توم، ووجدته في جاتسبي، بيد أنها فقدته عند موته أو بالأحرى حين كشف لها توم حقيقة جاتسبي.

وينطبق النمط السردي نفسه أيضا على توم بوكانن الذي سعى و هو شاب وراء إشباع غروره، وقد وجده في مستقبله بطلاً لكرة القدم على المستوى الجامعي، و لكن سرعان ما فقده بمجرد تخرجه. و اتبع توم نفس النمط عند زواجه حيث سعى لإرضاء غروره أيضا عن طريق إغراء عدد من الفتيات من الطبقة الكادحة كما كان الحال مع ميرتل ويلسون و لكنه فقد هذا أيضا إذ لم يدم إرضاء غروره إلا طوال استمرار علاقاته الجنسية و هي بلا شك وقت قصير.

و نأتي الآن لميرتل ويلسون التي سعت للهروب من واقعها الاقتصادي السيئ جراء زواجها من جورج، ووجدت المال عند توم، ولكنها ما لبثت أن فقدته عندما قتلت و بالطبع لو لم تقتل لفقدته أيضا لأنها لم تكن أبدا لتنجح في إقناع توم أن يتزوجها و هذا واضح من كذبه عليها بأن ديزي "زوجته" كاثوليكية و لا يمكن أن يتم الطلاق حسب هذا المعتقد الديني. و ينطبق النمط نفسه أيضا على جورج الذي سعى وراء الحب، ووجده بتزوجه لميرتل،

لكنه سرعان ما فقده أيضا عندما اكتشف خيانتها له مع توم أو بالأحرى عندما اكتشفت ميرتل أن طاقم الزفاف الذي ارتداه يوم زواجهما لم يكن ملكه على الأقل.

و يقبع خلف هذا النمط السردي "يسعى- يجد- يفقد" نمط آخر يمكن تلخيصه كالآتي "يسعى و لكن لا يجد أو لا يصل لما سعى له"، و نرى هذا النمط جليا في مسعى جورج وراء الأمان المادي الذي لا يحققه أبدا، و في مسعى جوردان وراء أمان اجتماعي و مادي، و هذا أيضا لم يحصل أبدا. و يسيطر هذا النمط السردي على معظم الشخصيات الثانوية في العمل مثل السيد ماكي الذي لم يصل لمسعاه بأن يصبح مصوراً، و مثل كاثرين أخت ميرتل والتي تبدو دوما ساعياً غير راض: فرحلتها إلى مونتي كارلو كانت كارثية مادياً، "فشعرها الأحمر المتماسك"، و"لون جلدها الحليبي" وحاجباها "المهندمان" تلطخا" بالشعر المنزوع الذي بدأ ينمو من جديد (ص ٣٤؛ فصل٢)، كل هذا كان نمطا غير مرغوب فيه، و حتى بحثها عن أوقات مرحة، قادها إلى سلسلة من فضائح متعلقة بالإسراف بشرب الخمر. و ينطبق الحال أيضا على عدد كبير من الضيوف في حفل جاتسبي حيث يبدو جليا من كلامهم أنهم ليسوا إلا مجموعة من الناس الذين فشلوا في تحقيق مساعيهم و لم يأتوا للحفلات إلا للبحث عن بعض المتعة أو حتى الهرب من إحباطاتهم بشرب الخمر.

و مما لا شك فيه أن أكثر الأمثلة نضجا فيما يتعلق بهذا النمط السردي هو ذاك المتعلق بنيك كاراوي، حيث يعتبر الصيف الذي يقضيه في نيويورك أحدث مساعيه الفاشلة. و قد كانت تجربته في الحرب العالمية الأولى مجرد سعي وراء الإثارة، لكنه عاد منها خالي الوفاض أكثر مما كان عليه قبل ذهابه إليها: "لقد استمتعت بـ (الحرب العالمية الأولى) بشكل كبير لدرجة أنني عدت منها ضجرا. فبدل أن يكون قلب العالم الدافئ، أصبح الغرب المتوسط الآن مثل حافة العالم الممزقة— و لهذا قررت الذهاب للشرق لتعلم العمل بالأسهم التجارية." (ص ٧ ؛ فصل ١). وكما يرينا السرد لاحقا، فإن مغامرته في العمل بالأسهم على نحو خاص و ما حصل معه في الشرق على نحو عام نمط " يسعى و لكن لا يجد أو لا يصل لما سعى له" حيث نراه يترك كل هذا في نيو يورك بعد شهرين فقط من إقامته هناك. حتى بحثه عن المرأة المناسبة هناك لم يفلح، فنعلم أنه غادر بلدته أصلا ليهرب من الزواج من امرأة أحس أنه مرغم على الزواج منها. و يبدو جليا أيضا أنه لا يهتم كثيرا بزميلته في العمل و التي أقام معها علاقة غير شرعية حيث لم يزعجه "نظرات أخيها اللئيمة" (ص ٦١ ؛فصل ٣). حتى علاقته مع جوردان بيكير كان من الواضح أنها مجرد افتتان لا أكثر و الدليل أنه سئم منها حالما سئم من عائلة بوكانن.

و لكن أهم مثال على هذا النمط السردي في حياة نيك هو ذاك المسعى الفاشل في خلق معنى لحياته فنعلم من سرده، كونه الراوي، أنه غير ملتزم بأي شيء قد يخلق معنى لحياته: لا مستقبل مهنياً واضح، و لاحب في حياته، ولا يملك بيتاً يأويه على الأقل: "عمري ثلاثون، و يبدو هذا العقد الثالث كوعد بالوحدة، وحقيبة مهترئة من

الحماس، و شعر يتساقط" (ص ١٤٣ ؛فصل ٧). ففي الواقع ما زال والده الغني هو من يعوله حيث وافق على "دعمه ماديا و لسنة كاملة" (ص ٧ ؛فصل ١) في أثناء تعلمه لتجارة الأسهم. و لهذا نقول: لا عجب إذا أن نيك يبدو معجبا جدا بجاتسبي لأنه يملك الشيء الأهم الذي لم يصل إليه نيك أبدا رغم محاولاته و سعيه الدؤوب خلفه: إنه الغاية في الحياة.

ومن الأمور المثيرة في هذا النمط السردي "يسعى- يجد- يفقد" في رواية "جاتسبي العظيم" هو رؤيتنا له على أساس أنه يمثل رفض الرواية الحديثة للنمط السردي المتعارف عليه في الرواية التقليدية: "يسعى و يجد". ويكون هذا النمط التقليدي موجودا وإن مات البطل وهو يحاول الوصول لمسعاه حيث يتغير العالم بالرواية التقليدية عن طريق سعي البطل. لذلك نجد فكرة تعلم شيء مهم نتيجة للسعي وراء المبتغى في صلب النمط السردي في الرواية التقليدية، أي أن السعي التقليدي يعتبر سعياً إصلاحياً يشتمل على فكرة الخلاص. و هذه الفكرة تستدعي بالضرورة تغييرا في صفات الشخصيات في العمل.

إذا ما عدنا إلى رواية فيتزجيرالد نجد أن صفات الشخصيات لم تتغير أبدا نتيجة لسلوك البطل أو نتيجة لسلوك الشخصيات أنفسها فالرواية تنتهي بالشخصيات وهي تحمل الصفات أو النقص اللذين بدأت بهما العمل، ونجد أيضا أن الشخصيات لم تتعلم أي شيء قد يقودها للخلاص في أثناء العمل: مات جاتسبي دون أن يعترف لنفسه بأن ديزي تركته. مات قبل أن يستفيد من مثل هذه الحقيقة. ماتت ميرتل و زوجها جورج بدون تعلم شيء من تجربتهما، و في المرة الأخيرة التي نرى فيها جوردان نراها تطبق المظهر الخادع نفسه و تكذب على نيك بأنها لم تتأثر بانفصالهما وأنها الآن مخطوبة لشخص آخر، و ينتهي الأمر أيضا بتوم و ديزي عائدين للفوضى التي أسهما بخلقها "عائدين لمالهما و عدم مبالاتهما، أو لأي شيء يبقيهما معا." (ص ١٨٨ ؛ فصل ٩).

وقد يكون نيك الاستثناء الوحيد في العمل حيث تغير بعد تجربته في نيو يورك. و قد ظهر نيك في بداية العمل رجلاً يملؤه التفاؤل حيث قال: "ستبدأ الحياة من جديد هذا الصيف" (ص ٨ ؛فصل ١) و نراه في هذه المرحلة فعلا سعيدا بعمله الجديد و حياته في نيويورك. و لكننا نجد نيك في نهاية الصيف شخصا أفاق من الوهم، وقرر ترك خططه لتأسيس عمل جديد و حياة جديدة في الشرق: "عندما عدت من الشرق في الخريف الماضي شعرت أنني أريد العالم أن يصبح منظماً و أخلاقيا للأبد؛ لم أرد أي تجوالات صاخبة تصاحبها ومضات مترفة تتغلغل في القلب الإنساني" (ص ٦ ؛ فصل ١). على الرغم من أنه هنا، فإننا نتعلم أمورا مهمة عن الطبيعة البشرية، إلا أن هذا الدرس أنتج فيه نسخة داكنة من الحياة البشرية. فعند انتهاء الرواية نرى أن توجهه محبط و بلا أمل: "وهكذا تظل زوارقنا تخبط ضد التيار، و المياه تسحبنا إلى الوراء إلى الماضي" (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩).

و إذا ما أردنا ربط النمط السردي التقليدي "يسعى و يجد" أو "يسعى و يتغير" بنظرة حياتية، فإننا نقول إنه نمط يحتوي على فرصة الإصلاح و الخلاص خلافا لنمط السرد في الرواية الحداثية "يسعى- يجد- يفقد" الذي يمكن ربطه بموقف حياتي يستبعد فكرة حدوث إصلاح أو خلاص. ومما لا شك فيه أن هذا النمط السردي الحديث أكثر تشاؤمية (أكثر واقعية) من النمط التقليدي لكنه يبقى النمط الذي سيطر على الأدب الأوروبي منذ بداية الحرب العالمية الأولى (١٩١٤) حتى نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، و هذا هو بلا ريب النمط الذي تمثله رواية "جاتسبي العظيم." و نجد النمط السردي نفسه في روايات حداثية كثيرة نذكر منها: "أولاد و أحباء" (١٩١٣) Sons and Lovers و "نساء في الحب" (١٩٢٠) Women in Love لـ دي إتش لورنس، و"نحو المنارة" (١٩٢٧) To the Lighthouse لفيرجينيا وولف، و "الابن الأصلي" (١٩٤٠) Native Son لريتشارد رايت. و لا بد من الإشارة هنا إلى أن قراء الرواية الحديثة، و على النقيض من شخصيات هذه الروايات، أحرار ليتغيروا كما يشاؤون، لكن النص بالتأكيد لا يعرض نظرية حياتية تشتمل على الخلاص و الإصلاح. و إذا ما أردنا أن نكشف النمط السردي في أدب ما بعد الحداثة، فإننا بلا ريب سنتساءل: ما الروايات التي تتبنى نمط "لا تسعَ أصلا؟" ومن الأمثلة الروائية نذكر: "نداء على السلعة ٤٩" (١٩٦٦) The Crying of Lot 49 لتوماس بينتشون، و"العبها كما تأتي" (١٩٧٠) لجوان ديديون، و"شيء ما حدث" (١٩٧٤) Something happened لجوزيف هيلار ، و "الضوضاء البيضاء" (١٩٨٥) White Noise لدون ديليلو، التي تتبع هذا النمط.

إن حقيقة اعتقادي أن نمط "يسعى- يجد- يفقد" في "جاتسبي العظيم" يعتبر رفضا لنمط الرواية التقليدية يدفعني لتطبيق نظرية نورثروب فراي "نظرية الميثوي" على هذه الرواية لأنه و حسب منهج فراي تمثل هذه الرواية بنية الرومانسية (ميثوس الصيف عند جاتسبي، المسعى) داخل البنية الساخرة (ميثوس الشتاء عند نيك، الواقعية). و نقول بنية الرومانسية داخل البنية الساخرة لأن نيك يكتشف مع نهاية الرواية أن بنية الرومانسية لا تصلح للعالم الحديث، أي أن البنية الساخرة تحتوي بنية الرومانسية وتدوسها أو تلغيها في النهاية.

و يعتبر جاتسبي بلا ريب بطل المسعى الرومانسي. و على الرغم من أن معظم شخصيات العمل لديها مساعيها الخاصة يقع جاتسبي فقط ضمن الإطار الرومانسي. و يقول فراي في كتابه المكون من أربع مقالات والمعنون بـ"تشريح النقد" إن "الرومانسية تعتبر أكثر الأشكال الأدبية قربا من فكرة تحقيق الأمنية." (ص ١٨٦). و يمثل الصعود المادي السريع جدا لجاتسبي جوهر فكرة الحلم الأميركي (تحقيق الأمنية) في حقبة العشرينيات من القرن الماضي في أمريكا. و من الأمور الأخرى التي تخلق جواً رومانسياً في هذه الرواية إصرار جاتسبي على السعي وراء ماض ذهبي (حبه لديزي قبل ذهابه للحرب). و لذلك نجده فور عودته لأمريكا منغمساً في تجميع الثروة، و متابعة أخبار ديزي الاجتماعية في الصحف، و عندما أصبح ثرياً بما يكفي قام بشراء القصر المقابل لقصر ديزي على الضفة

الأخرى من الخليج و قام بتنسيق مقالاتها على أمل أن "يعيد كل شيء لسابق عهده" (ص ١٧ ؛ فصل ١)، و بالتالي إعادة إحياء العصر الذهبي.

إن كل النشاطات التي قام بها جاتسبي ما بين الفترة التي التقى بها دان كودي و الفترة التي التقى بها ديزي في كوخ نيك تمثل في الحقيقة سلسلة من المغامرات البسيطة التي يجب أن يمر بها البطل الرومانسي قبل مغامرته الكبرى (استعادة ديزي). و قد زودته مغامراته مع كودي بالمهارات الضرورية التي تساعده على النجاح في الحياة بما في ذلك المثابرة، و ضبط النفس، و هذا بلا شك ما يميز أبطال الرومانسية. وكما استطاع الترقي بسرعة في الحرب (من رتبة ملازم أول إلى رتبة رائد) استطاع أيضا الصعود في منظمة ولفشيم الإجرامية بسرعة ليجمع الثروة التي قد تجعل منه ندّا لتوم بوكانن.

و تمثل مغامرة جاتسبي الرئيسة (مسعاه لاستعادة ديزي) أيضا مثالا للمسعى الرومانسي وراء الحصول على العروس. و تماما مثل البطل الرومانسي في المسعى التقليدي الذي يفصله حاجز مائي عن حبيبته نرى جاتسبي مفصولا عن ديزي بالخليج المائي بين قصره على الضفة الغربية و بيته على الضفة الشرقية. و كما ينظر البطل الرومانسي بعين تواقة إلى الأرض الموعودة نجد جاتسبي دائما ينظر بتوق و شغف إلى الضوء الأخضر المنطلق من قصر ديزي و توم الذي يقبع أيضا على الضفة الأخرى من الخليج. ومما يضفي أيضا لمسة رومانسية على جاتسبي حقيقة أن خصمه (توم) شخصية مغتصبة شريرة لا يتعاطف معها القارئ أبدا، بل تجعل القارئ يعتقد أن على أحد ما أن يخلص ديزي من هذا الوحش.

و يبلغ الصراع الرومانسي بين البطل و خصمه ذروته في أثناء المواجهة بينهما في غرفة الفندق في نيويورك وعلى الرغم من أن البطل يموت عادة نتيجة لهذه المعركة، نرى أن استعداد جاتسبي للتضحية بنفسه من أجل ديزي يرقى إلى هذا المستوى، الأمر الذي يجعله بطلا رومانسيا، و لكن جاتسبي مات بالفعل مرتين: مرة بطريقة رمزية "وتحطم جاتسبي كالزجاج أمام حقد توم" (ص ١٥٥ ؛ فصل ٨)، وأخرى حقيقية عندما قام توم بإرسال جورج مدججا بالسلاح لقتل جاتسبي. و في الحقيقة، فإن استعداد جاتسبي للتضحية بنفسه من أجل ديزي يصبح الفكرة الرئيسة بينما يستمر السرد حتى موته.

و يمثل مسعى جاتسبي بطريقة أعمق تجسيدا آخراً للبطل الرومانسي: البطل الذي ينقذ المملكة من براثن الوحش. و يعبر فراي عن هذا بقوله "يمثل المسعى الرومانسي نصر الخصوبة على الأرض اليباب" (ص ١٩٣). إن الوحش الذي يجب التغلب عليه هنا هو العالم المنحط العقيم الذي ينتظر قدوم المخلّص. وما يتعلق بالأرض اليباب الموجودة في العمل من خلال البيئة في "وادي الرماد" (ص ٢٧ ؛ فصل ٢) و الملذات الجوفاء للأغنياء الكسالى—يمثل جاتسبي تجديد الحياة و النشاط. و حسب كلام نيك، فإن لدى جاتسبي "إحساسا عاليا نحو وعود الحياة، و "موهبة غير عادية نحو الأمل، و استعداداً رومانسياً لم أرَ مثله من قبل، و لا أعتقد أني سأرى مثيلا له مرة أخرى" (ص ٦ ؛

فصل ١). و يعني هذا أن جاتسبي لديه ما يفتقده و يحتاجه العالم الحديث من أجل إنقاذه من اضمحلال الأمل والعقم. تماما مثل شخصية المسيح المخلص، يمثل جاتسبي إحياء الأمل.

ومع أن جاتسبي قد يبدو من ناحية جزءا من هذا العالم الحديث العقيم عن طريق اشتراكه بالأفعال الإجرامية والحفلات الماجنة التي يقيمها، إلا أنه من ناحية أخرى مفصول عنه رمزيا، تماما كانفصال البطل الرومانسي الذي ينقذ المملكة المعرّضة للخطر، فهو في نهاية المطاف يعيش وحيدا و لا نراه قريبا من أحد سوى ديزي. نراه لا يعرف أحدا من الناس في حفلاته، فهو يقيم مثل هذه الحفلات على أمل أن "تأتي ديزي في أحد الليالي" (ص ٨٤ ؛ فصل ٤). ومن الأمور الأخرى التي تثبت انعزاله عن هذا العالم الفاسد و ترسم حوله هالة رومانسية، تصويره وحيدا بعيدا عن الحفل و الضيوف مرارا و تكرارا في أثناء الرواية. فمثلا يقول نيك أنه شاهد جاتسبي "يظهر من ظل قصره" و "ممدداً ذراعيه نحو المياه الداكنة" (ص ٢٥ ؛ فصل ١)، "يرتعد" نحو "الضوء الأخضر الوحيد" (ص ٢٦ ؛ فصل ١) في نهاية الميناء الذي عليه منزل ديزي. و نضيف هنا أيضا أنه و في ليلة مقتل ميرتل نراه يقف وحيدا "يراقب بقداسة" (ص ١٥٣ ؛فصل ٧) خارج منزل ديزي خوفا من أن "يحاول توم إزعاجها" (ص ١٥١ ؛ فصل ٧) حول علاقتهما. و حتى في حفلاته الصاخبة نراه في عزلة "هب فراغ مفاجئ من النوافذ و الأبواب الكبيرة مائلا على العزلة التامة للمضيف الواقف على الشرفه و يده مرفوعة و كأنه يلوح وداعا" (ص ٦٠ ؛ فصل ٣). و يبدو هنا أنه و حتى في عالم يملؤه الفساد لا يمكن إفساد جاتسبي لأنه يملك "حلما لا يمكن إفساده" (ص ١٦٢ ؛ فصل ٨).

حتى حياة جاتسبي في صغره تضيف أيضا نكهة رومانسية لشخصيته فأصوله غير معروفة، وحين يكشف هوية أبويه نقرأ بعدها مباشرة " لم يقبلهما خياله والدين أبدا"... فالحقيقة أن جاتسبي نتاج نفسه الأفلاطونية... وكأنه ابن الرب... و بهذا الطرح ظل مؤمنا حتى النهاية" (ص ١٠٤ ؛ فصل ٦). و مما يعزز هذه النظرة أيضا خضوع جاتسبي لما يشبه التعميد بالمياه و كأنه المسيح. "لقد كان جيمس جاتس الذي يتسكع على الشاطئ ذاك المساء" (ص ١٠٤ ؛فصل ٦)، ولكن عندما جدّف باتجاه يخت كودي الراسي على شاطئ بحيرة سوبيريار "كان جيه جاتسبي" (ص ١٠٤ ؛فصل ٦) من خرج من الماء ليقبل العمل وكيلاً لكودي. و أيضا يجري تشبيه جاتسبي بإله الشمس الذي يقول فراي "إنه يبحر على وجه عالمنا أجمع في قارب" (ص ١٩٢) عن طريق إخبارنا أن جاتسبي أبحر مع كودي لمدة خمس سنوات، و تماما مثل البطل الساعي وراء هدف "ولد ثالث، أو ثالث شخص يسعى وراء الهدف، أو نجح في المرة الثالثة" (فراي ١٨٧)، إبحار جاتسبي جعله "يجول حول القارة ثلاث مرات" (ص ١٠٦ ؛فصل ٦) قبل أن يحط على أرض العالم الجديد.

و من المثير في هذه الرواية أن مسعى جاتسبي الرومانسي مؤطر بنوع مختلف تماماً من السرد "سرد نيك": ألا وهو السرد المتعلق بصيف نيك في نيويورك. فنحن بوصفنا قراء نتعرف إلى جاتسبي، لأن علاقة نيك به تشكل جزءا كبيراً من تجربة الراوي (نيك) نفسه. ولكن كما أسلفنا فإن سردية نيك مُشكّلةٌ بنوع أدبي معاكس تماما للرومانسية: إنها النوع الساخر الذي يقول فراي إنه "متوافق مع واقعية المحتوى" (ص ٢٢٤). و النوع الساخر كما يقول فراي مشتق من ميثوس الشتاء. و على النقيض من العالم المثالي في الرومانسية يقول فراي أن ميثوس الشتاء "يحاول إعطاء شكل لتحولات الغموض و التعقيدات في عالم غير مثالي: (ص ٢٢٣)، و بالطبع، فإن العالم غير المثالي لا يحتوي أبطالا، بل بشرا واقعيين مليئين بالعيوب. إنه عالم يحوي معاناة ناتجة عن أسباب اجتماعية أو نفسية، لا كعالم الرومانسية الذي يعرض المعاناة باعتبارها نتيجة للقدر أو تدخلاً كونياً من نوع ما. إنه ببساطة العالم الحقيقي المليء بالعيوب.

و نضيف هنا أن مسألة تجميع الثروات أو إيجاد الحب الحقيقي عند نيك و الشخصيات غير البطولية في العالم الواقعي ليست بالأمر السهل. ليس هذا فحسب، بل قد تصل الأمور إلى صعوبة في إيجاد مستقبل مهني جيد أو البقاء على قيد الحياة من منظور مادي، كما كان الحال مع جورج ويلسون و نيك. لا يبدو الناس "رائعين" في عالم "بدلاتهم الوردية" (ص١٦٢ ؛فصل ٨)، و لا يقيم الناس حفلات مترفة على أمل أن تحضر المحبوبة للحفل كما يفعل جاتسبي. بل على النقيض، و كما هو الحال مع ضيوف جاتسبي، يذهب الناس إلى الحفلات ليتمتعوا ويخمروا على حساب المضيف. فنرى ملابسهم مشدودة على أوراكهم العريضة" (ص ٣٤ ؛فصل ٢)، كما هو الحال مع كاثرين أخت ميرتل. نرى في العالم الواقعي " أطفالاً شاحبين نحفاء (ص ٣٠ ؛فصل٢) يعيشون في وادي الرماد، ونرى أيضا أناساً يستمتعون بوقوفهم حول حادث لمشاهدة المعاناة البشرية.

و نضيف أيضا أن الفتاة في العالم الواقعي لا تنتظر فارساً ليأتي على حصان أبيض و يتزوجها حتى لو كانت تعرف هذا الشخص، فكثيرا ما تتزوج الفتيات رجالا مثل توم بوكانن. ولو امتلكت الفتاة في العالم الواقعي فرصة أخرى لنيل السعادة مع فارسها الذي بقي مخلصا حتى النهاية، فإن تعرجا بسيطا في الطريق للحب الحقيقي قد يرسلها عدوا نحو بيت زوجيتها، كما كان الحال مع ديزي التي جرت عائدة لزوجها الأناني الخائن. و حتى عندما مات فارسها و هو يحميها من تهمة صدم و قتل بالسيارة، غادرت البلدة حتى قبل أن يصل القس للجنازة.

و نرى في العالم الواقعي أيضا أن الرجل لا يبقى مخلصا لفتاته حتى عندما يكون متزوجا منها، فكثيرا ما تكون له علاقات غرامية أخرى خارج نطاق الزوجية يتبجح بها في الأماكن العامة، كما كان الحال مع توم وعلاقته مع ميرتل التي كسر لها أنفها في أحد الأيام. إن الرجال المسؤولين عن اتخاذ القرارات في العالم الحقيقي هم رجال سيئون من أمثال توم و ولفشيم، فالرجال البسطاء مثل جورج ويلسون عادة ما تخدعهم زوجاتهم (ميرتل)

ويتلاعب بهم عشاق زوجاتهم (توم) ليقوموا بأفعال توقعهم في الكوارث (قتل جاتسبي). و نضيف أنه و في مثل هذا العالم حتى "رجل يتحلى بروح رياضية" مثل جوردان بيكر و الذي يعتقد جاتسبي أنه "لا يمكن أن يقوم بعمل غير صحيح" (ص٧٦ ؛ فصل٤)، يغش في رياضة الغولف، و يكذب حول تدمير سيارة مستعارة و "يتعامل بالحيلة... ليحافظ على تلك الابتسامة الباردة المتغطرسة أمام العالم و ليشبع احتياجات جسدها الأنيق" (ص٦٣ ؛ فصل٣).

و من أهم الأمور في العالم الواقعي أن موت بطل رومانسي لا يرقى لدرجة الشهادة التي تنقذ البشرية وهذه إشارة إلى أن البشرية لا يمكن إنقاذها و أن الأمل يبدو معدوما لذلك نجد نيك يتخذ قرارا بترك مستقبله المهني، وشطب مفهوم الأمل من عقله، و العودة للمنزل فور إدراكه لهذه الإشارة. إن سردية نيك المتجذرة في النوع الساخر (الواقعي) توصد الأبواب على البنية الرومانسية. إذا فالرواية توضح أن البنية الساخرة الموجودة في الروايات الحداثية تدوس بنية الرومانسية و كأنها تقول لنا إن الرومانسية لم تعد ممكنة في هذا العالم.

و يبدو تدمير البنية الساخرة للبنية الرومانسية جليا بشكل رمزي في مشهد المواجهة بين جاتسبي و توم في غرفة الفندق في نيويورك، فوفقا للإطار الرومانسي يكون هذا هو المشهد الذي ينتصر فيه البطل، ويأخذ العروس، ويكشف جذوره التي عادة ما تكون ملكية أو متعلقة بمنزلة اجتماعية هامة، و لكن ما يتكشف هنا هو أن جذور جاتسبي أدنى بكثير من جذور محبوبته، و أن هذه الجذور هي السبب في هجرها له. و بالتالي كما يقول فراي "تخرج البنية الرومانسية عن السكة" و تترك مكانها فارغا لتملأه البنية الوحيدة الباقية في السرد: البنية الساخرة.

ورغم هذا، لا تنجح البنية الساخرة في محو البنية الرومانسية تماماً، حيث تبقى البنية الساخرة مسكونة بالبنية التي سحقتها و ربما لأن نيك يعلم أن الرومانسية لا مكان لها في هذا العالم، يتميز سرده بحنين شديد إلى الماضي ؛ أي نحو العالم الرومانسي المفقود الذي يمثله جاتسبي. و يتجلى هذا الحنين إلى الماضي الرعوي العذري: بوصف ديزي وجوردان "أنوثة بيضاء جميلة" (ص ٢٤ ؛فصل ١) ووصفه لعيد الميلاد المجيد في الغرب الأوسط خلال شبابه، ويتابع بوصف "أنوار الشوارع و أجراس مركبات الجليد في الظلام، و ظلال الأكاليل المقدسة معكوسة فوق الثلج من خلال نوافذ مضاءة" (ص ١٨٤ ؛ فصل ٩).

و يصل الحنين إلى البراءة المفقودة و الفردوس المفقود، إلى ميثوس الصيف، و الرومانسية قمته في وصف نيك الختامي لفردوس فقد للأبد، فنجده جالسا على الشاطئ قبل عودته إلى ويسكونسون يقول:

آه على هذه الجزيرة العتيقة التي أزهرت يوما في عيون البحارة كصدر العالم الأخضر الجديد.. ذهب كل شيء.. تلاشت الأشجار التي كانت تهمس الريح من خلال أوراقها أجمل أحلام الإنسان و تأملاته الرائعة.... تلاشت كل الأشجار الممتدة على طول الطريق لمنزل جاتسبي... تلاشت الأشجار التي عانقت أنفاسه وأخضعتها لتأملات جمالية لم يفهمها ولم يردها... تقف الجزيرة الآن وجها لوجه ضد ظلام مساو بالقوة والحجم لكل ما هو جميل فيها.. و مساو في القوة أيضا لقدرة جاتسبي التأملية (ص ١٨٩ ؛فصل ٩)

و تعتبر هذه الفقرة دليلا على الطرائق البنيوية التي حدثت في أثناء الرواية: سحق "ميثوس الصيف – الرومانسية – المسعى المحقق" من قبل "ميثوس الشتاء – تعقيدات الواقعية" الذي يبقى أيضا مسكونا بالبنية الرومانسية المفقودة جراء سحقها له.

و نرى بعد هذا في "جاتسبي العظيم" عمليات معقدة بنيوياً. فنرى مثلاً، سرداً نحوياً يتكون من نمط "يسعى -يجد- يفقد" و النمط المتفرع منه "يسعى و لكن لا يجد". ومما لا ريب فيه أن هذا يعكس رؤية العالم حسب حقبة الحداثة و رفض الرواية الحديثة للنمط التقليدي القائم على " يسعى و يجد". و على نحو مماثل، بني النص على صراع من أجل السيطرة بين نوعين أدبيين مختلفين: الرومانسية (ميثوس الصيف و النوع الأدبي الذي يتبع له سرد جاتسبي) و النوع الساخر (ميثوس الشتاء و النوع الأدبي الذي يتبع له سرد نيك). لقد قلنا آنفا إن النوع الساخر تفوق على النوع الرومانسي في الرواية على الرغم من أن الأول تسلل وسكن روح الأخير، و هذا جلي في الوصف العاطفي الذي قدمه الراوي نيك عن فقدان الماضي، و الرومانسية، و الشباب الفردوسي.

و يحاول هذا التحليل أن يظهر منحيين للبنيوية يبدوان في صراع مستمر: الأول اعتمادها على الوصف الشكلي الذي ينبع من التزامها بالموضوعية، و الثاني روحها الفلسفية التي تدعونا للتفكير عميقا في الأشكال البنيوية و العالم الذي نعيش فيه، و على الرغم من أن المنحى الفلسفي عادة ما ينسى في النظرية البنيوية، تبقى هذه الطبيعة المزدوجة للبنيوية التي تخلق الإثارة.

أسئلة لمزيد من التدريب:

تطبيق النهج البنيوي على أعمال أدبية أخرى

تساعد الأسئلة الآتية في استخدام النظرية النقدية البنيوية لتفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها أو أي أعمال أدبية أخرى يختارها القارئ:

١- كيف يمكننا استخدام نظرية نورثروب فراي لتحليل رواية جوزيف كونرادJoseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (١٩٠٢)؟ ما نوع الأبطال الذي ينتمي إليه كيرتز؟ كيف تصنف مارلو؟ كيف يمكننا اعتبار الرواية تراجيديا؟ كيف تنتمي الرواية إلى النوع الساخر من الأدب؟ ماذا تخبرنا الصعوبات التي نواجهها في تصنيف النص عن الرواية و عن نظام تصنيفها؟

٢- تتألف رواية توني موريسون Toni Morrison " المحبوبة" Beloved (١٩٨٧) من مجموعة من القصص المتعلقة بعدد من الشخصيات. بالاضافة إلى سرديات أخرى، هناك سرديات تتعلق ب سيث، و دينفر، و بيلافد، وبيبي ساجس، و بول دي، وستام بيد. حدد السرديات الموجودة في العمل و حللها بنيويا. هل هناك قاعدة سردية

واحدة تحكم كل القصص أو إن التحليل البنيوي يظهر أن القصص تتبع نظما بنيوية مختلفة؟ كيف يسهم تحليلك البنيوي في إيضاح كيفية فهم معنى رواية موريسون و الأعمال المشابهة لها في النمط البنيوي؟

٣- تحتوي قصة ويليام فوكنار William Faulkner "وردة لإيميلي"A Rose for Emily (١٩٣١) بنية معقدة تدفعنا لاستخدام نظرية جينيت لفهمها. من خلال استخدامك لهذه النظرية حلل النص فيما يتعلق بالعلاقة ما بين القصة، و السرد، و طريقة السرد. لا تنس أن تناقش وظائف صيغة الفعل (النظام، و الأمد، و التكرار)، والمزاج (المسافة، و المنظور)، و الصوت. كيف يساعد تحليلك في فهم المؤثرات السردية التي يستخدمها فوكنار في قصته؟

٤- تعتبر قصتا كاثرين بورتر Katherine Anne Porter "هجر الجدة ويذرأول" The Jilting of Granny Weatherall (١٩٣٠)، و تيلي أولسين Tillie Olsen "أقف هنا لأكوي الملابس" I Stand Here Ironing (١٩٥٦) متشابهتين بنيويا رغم اختلاف محتواهما. و من التشابهات البنيوية بينهما أن كليهما يتألف جزؤه الأكبر من مناجاة داخلية، و تروى القصتان عن طريق راوٍ محدد ذي رؤية لا موضوعية، و تتشكل القصتان من سلسلة من استرجاعات الماضي (إيراد مشاهد وقعت مسبقا). ما هي البنى الأخرى المتشابهة التي تستطيع كشفها؟ هل ترتبط التشابهات أو عدم التشابهات البنيوية في القصتين مع التشابهات أو عدم التشابهات في موضوع القصتين؟

٥- قامت هوليوود بإنتاج فيلم مبني على رواية جون شتاينبيك John Steinbeck السياسية "عناقيد الغضب" Grapes of Wrath (١٩٣٩). و لكن رغم التزام الفيلم ببنية الرواية، و شخصياتها، و موضوعها (الاستغلال الرأسمالي للمزارعين الذين هربوا من "الدست بول" Dust bowl ليصبحوا عمالاً مهاجرين في كاليفورنيا)، نجد أن نهاية الفيلم متضاربة تماما مع نهاية الرواية حيث كانت نهاية الفيلم تفاؤلية جدا. حلل نوع الرواية الأدبي مستخدما نظرية الأساطير ونظرية الأساليب لفراي، ونظرية الأساليب لشولز، ثم حلل كيف تدفعنا نهاية الفيلم لتعديل تصنيفنا للعمل. ما الذي توصلت إليه فيما يتعلق بالتضارب ما بين الروايات السياسية (تحت أي فئة تنضوي المدرسة الطبيعية)، و النهايات السعيدة حسب تقليد هوليوود؟

ملاحظات

١- يسعى كتاب فراي بعنوان "تحليل النقد: أربع مقالات "Anatomy of Criticism: Four Essays إلى منهجة الأدب في أربعة طرق مختلفة. ويدعو هذه المناهج (١) نظرية الأساليب، أو النقد التاريخي(تراجيدي، وكوميدي، وموضوعي)؛ (٢) نظرية الرموز، أو النقد الأخلاقي(أدبي/وصفي، ورسمي، وأسطوري، وأمثولة النفس)؛ (٣) نظرية الأساطير، أو نقد الأنماط(الكوميديا، الرومانسية، التراجيديا، السخرية/الهجاء)؛(٤) نظرية الأنواع الأدبية، أو النقد البلاغي(شعر الملاحم، النثر، المسرحية، القصيدة الغنائية). وبالرغم من وجود الجدل حول ما إذا كانت أعمال فراي تدخل ضمن تصنيف

البنيوية، فإنه من الواضح أن المناهج الأربعة المتضمنة في كتاب "تحليل النقد" هي نظريات بنيوية للأنواع الأدبية لأنها تسعى جميعاً إلى المبادئ الأدبية— مثل صيغة الحبكة ووظائف الشخصيات— التي تشكل الأساس للأنواع الأدبية في التقليد الأدبي الغربي.

٢- لا يربط نقد الأنماط جميعه المواضيع الأسطورية الموجودة في الأدب بالأنواع الأدبية. إذ يقوم العديد من نقاد الأنماط، أو نقاد الأساطير— الذين تأثر معظمهم بأعمال يونغ— بتحليل الأعمال الأدبية لكي يحدّدوا الأساطير المعينة التي يعتمدون عليها. انظر، على سبيل المثال، إلى بودكن، وكامبيل، ويونغ.

For further reading

Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge, 2002.

Culler, Jonathan. "Literary Competence." *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975. 113–30.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Herman, David, ed. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, Calif.: CSLI, 2003.

Levi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques.* Trans. John and Doreen Weighman. New York: Atheneum, 1974.

Phelan, James, and Peter J. Rabinowitz, eds. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.

Pratt, Annis, et al. *Archetypal Patterns in Women's Fiction.* Ann Arbor, Mich.: Books on Demand, 1981.

Rowe, John Carlos. "Structure." *Critical Terms for Literary Study.* 2nd ed. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 23–38.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction.* New Haven: Yale University Press, 1974.

For advanced readers

Barthes, Roland. *Critical Essays*. 1964. Trans. Richard Howard. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972.

Davis, Todd F., and Kenneth Womack. "Reader-Response Theory, Narratology, and the Structuralist Imperative." *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*. New York: Palgrave, 2002. 57–63.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse.* Trans. Jane Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

Greimas, A. J. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. 1970. Trans. Paul Perron and Frank Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Herman, David, ed. *Narratologies*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics." *Style in Language.* Ed. T. Sebeok. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960. 350–77.

Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked*. 1964. Trans. John and Doreen Weighman. New York: Harper, 1975.

Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folktale.* 1928. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. 1916. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.

Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.

Notes

1. Frye's *Anatomy of Criticism: Four Essays* attempts to systematize literature in four different ways. He calls these approaches his (1) theory of modes, or historical criticism (tragic, comic, and thematic); (2) theory of symbols, or ethical criticism (literal/descriptive, formal, mythical, and anagogic); (3) theory of myths, or archetypal criticism (comedy, romance, tragedy, irony/satire); and (4) theory of genres, or rhetorical criticism (epos, prose, drama, lyric). Although there has been some debate concerning whether or not Frye's work falls within the category of structuralism, it seems rather clear that all four of the approaches offered in *Anatomy of Criticism* are structuralist theories of genre because all seek the structural principles— such as plot formulas and character functions—that underlie genres in the Western literary tradition.
2. Not all archetypal criticism relates the mythic motifs found in literature to literary genres. Many archetypal critics, or myth critics—most of whom have been influenced by the work of Carl Jung—analyze literary works in order to identify the specific myths on which they draw. See, for example, Bodkin, Campbell, and Jung.

Works cited

Barthes, Roland. "The World of Wrestling." *Mythologies*. 1957. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972. 15–25.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* 1934. New York: Random House, 1958.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* Rev. ed. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1957.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse.* Trans. Jane Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

Greimas, A. J. *Structural Semantics*. 1966. Trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious.* Vol. 9, Part I of *Collected Works.* 2nd ed. Trans. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1968.———, ed. *Man and His Symbols.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1964.

Levi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth." *Structural Anthropology.* 1958. Trans. Claire Jacobson and Brooke Schoepf. New York: Basic, 1963. 206–32.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics.* 1916. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction.* New Haven: Yale University Press, 1974.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron.* The Hague: Mouton, 1969.

obeikandl.com