

الفصل الرابع

«نقد السرديات في النقد العربي».

مثلاً كان هناك اختلاف في تفاعل نقادنا العرب مع الأسس النظرية "للبنوية" مما جعل مواقفهم تختلف وتتباين تجاهها، فإن الأمر ذاته قد حدث مع "نظرية السرد البنيوية"، فجاءت مواقف نقادنا مختلفة ومتباينة من الإجراءات التطبيقية التي 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 في هذا التباين والاختلاف مؤشراً على التفاعل الثقافي، من الواجب الكشف عن روافده ومنطلقاته؛ من أجل الوصول إلى فهم أعمق للممارسة النقدية العربية. ومن ناحية أخرى، فإنه، ومن أجل فهم اختلاف المواقف بين نقادنا العرب في التطبيق النقدي لتلك النظرية، لا بد من إلقاء الضوء حول نقطة هامة، وهي: أن تلك النظرية قد تكونت بشكل أساسي عبر ممارسات تطبيقية على نصوص أدبية غربية، وأكبر مثال على ذلك ما قدمه ((جينيت)) من دراسة تفصيلية حول رواية ((بحثاً عن الزمن الضائع)) ((لبروست))، وعند محاولة القيام بنقد تطبيقى يعتمد الإجراءات التطبيقية لهذه النظرية على الأدب العربى وقضاياها؛ 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

تلقي (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

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

تتراوح هذه الاختيارات بين الاحتمالات التالية:

أولاً: الأخذ في الاعتبار هذه المشكلات، وذلك عبر القيام بنقد تطبيقي يستلهم الأسس الإجرائية "لنظرية السرد البنيوية"، لكنه نقد يتجاوب مع ما يواجهه من مشكلات منهجية قد تتولد من جراء ذلك، ومن ثمَّ يحاول الناقد من خلال التحوار مع هذه المشكلات الوصول لحل لها، قد يفضى إلى تعديلات في المنهج المستخدم أو حتى قد يؤدي إلى تغييره.

وثانياً: أمام هذا الناقد أن يتابع ما تفترضه "نظرية السرد البنيوية" من إجراءات تطبيقية بغض النظر عما تولد أمامه من مشكلات منهجية، وبالتالي المحك الرئيسي عنده هو تمثل إجراءات هذه النظرية تمثلاً دقيقاً، دون طرح فرضية إمكانية إجراء تغيير في المنهج المستخدم.

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

تلقي (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

وهذه الاتجاهات الثلاثة قد وجدت في الممارسة النقدية العربية التطبيقية، وسوف أتناول الاتجاه الأول منها في محور بعنوان: ((النقد التطبيقي المتحاور مع المشكلات المنهجية))، وأتناول الاتجاه الثاني في محور بعنوان: ((النقد التطبيقي الملتمزم بنظرية السرد البنيوية))، وأخيراً أتناول الاتجاه الثالث في محور بعنوان: ((النقد التطبيقي المتفاعل مع النص)).

المحور الأول: النقد التطبيقي المتحاور مع المشكلات المنهجية:

إن السمة الأساسية لهذا الاتجاه تأكيد أفرادها على أن ممارستهم التطبيقية تتم في كنف المناهج الإجرائية؛ أي أن البعد المنهجي يتم التأكيد عليه منذ البداية، فهو حاضر في ذهن قبل توجه أفرادها إلى النصوص الأدبية ذاتها، ومثال ذلك ما تبدى واضحاً في دراسة الدكتورة ((هدى وصفي)) التي جاءت بعنوان ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية)) في مجلة ((فصول)) النقدية^(١)، إذ تم تقديمها بوصفها النموذج التطبيقي لنظرية "البنيوية" في تعاملها مع النصوص الأدبية، وكذلك عند النظر إلى دراسة الدكتورة ((نبيلة إبراهيم)): ((الليالي في الليالي)) في كتابها: ((فن القص بين النظرية والتطبيق))^(٢)، إذ يتم الإشارة صراحة إلى أن التطبيق النقدي المقدم هو نموذج تطبيقي للمناهج التي تم الحديث عنها في 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.هدى وصفي: ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول العدد الثاني، القاهرة يناير ١٩٨١م، ص ١٨١.

(٢) راجع: د.نبيلة إبراهيم: ((فن القص بين النظرية والتطبيق))، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص ١١٤.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجا

حول ما يثيره التطبيق النقدي الإجراءي "النظرية السرد البنيوية" على نصوص الأدب العربي، وعلى هذا فإن الناقدتين لم تتجاهلا المشكلات المنهجية التي واجهتهما عند التطبيق النقدي، وإنما قامتا بتعديلات منهجية في المنهج المستخدم وفق ما أملتة عليهما توجهاتهما من ناحية، وتفاعلهما مع النصوص ذاتها من ناحية أخرى، وهو ما سأوضحه في هذا المحور.

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

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

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

(١) د. هدى وصفي: ((الشحاذ: دراسة نفس بنيوية))، مرجع سابق، ص ١٨٢.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

وفيما أعتقد، فإن علامة الاستفهام التي تظهر في هذه المعادلة هي خطأ مطبعي عن حرف الألف بالصيغة التي يظهر بها في المسائل الرياضية غالباً، ويؤكد ذلك عودتها في الموضوع نفسه إلى استخدام حرف الألف بالطريقة التي أتحدث عنها -P- (١)، وهو الأقرب إلى المنطق بحيث يقف حرف الألف في مقابل حرف الباء، وهو ما يقترب من الصيغة الرياضية التي صاغها ((جريماس)) من قبل على النحو التالي:

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

ثم عاو وعرلها إلى الصيغة التالية:

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

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

لكن الناقد تعود إلى هذه الصيغة وتؤكد عليها أكثر من مرة في سياق نقدها وكأنها شيء متعارف عليه في النقد البنيوي، فهي تلخص القصة في أنها:

ب ≠ ب

أسرة + مجتمع ≠ عمر،

ثم تلخص جدلية الرواية في المعادلة التالية:

صراع - معركة - خلاص

(? ≠ ب) استمرارية الحدث (? ≠ ب)

(١) أنظر: السابق، ص ١٨٢-١٨٣.

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 المنطقات 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 ثمّ دراسة وتحليل كيف أصبحت هذه "الحكاية" بالشكل الذى قدمت به فى "الحبكة". ثم حاولت بعد ذلك تحديد "الوظائف" الموجودة فى القصة، تقول: ((وبالنسبة ((للشحاذا)) فإن هناك عشرة أجزاء تتابعية مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة

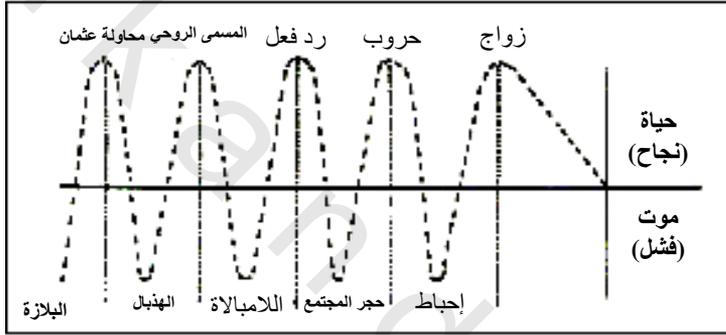
(١) أنظر: السابق، ص١٨٢.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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

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

وتصو؁ ذلك في (الرسم التوضيحي التالي):



[شكل رقم (١)]

وتعد التفرقة التي تقيّمها الناقدة هنا على أساس تقابل ضدى بين "النجاح" و"الفشل" تابعة للإجراءات البنيوية الأساسية، خاصة وأن "البنيوية" تميل إلى إقامة نماذج ثنائية ضدية في 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 التي تقيم عناصرها على أساس الصراع والحدث الموجود في الرواية من ناحية، ويخالف إهمال "البنيوية" للعنصر البشرى في الرواية بعامة

(١) السابق، ص١٨٣.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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 وفقاً لتأثرها بطبيعة الرواية التي اختارتها هنا.

فرواية ((الشحاذ)) لها بنية وجو نفسى خاص، مما يجعلها تلقي 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 البنيوي الذى تعاملت به مع الرواية، وهنا يتولد سؤال آخر، وهو لماذا لم تختار الناقدة إذن - وهى بصدد إعداد نقد بنيوي من المفترض أنه نموذجي - رواية تجنّبها الوقوع فى هذا المأزق؟ أو على الأقل لماذا لم تتجاهل المحتوى النفسى الذى فيها، لكى تركز على المنولوج والاسترجاع وغيره مما أشارت إليه فى تحليل سبب اختيارها لهذه القصة؟ خاصة وأن هذه العناصر هى من السمات الأساسية لأى تحليل بنيوي لأى عمل سردي؟

وربما كان من الممكن الإجابة هنا بأن الناقدة ترى أنه ليس من الضروري العمل وفقاً للأسس الصارمة التى يفترضها المنهج التطبيقي المتبّع، 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 واضحاً 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 وصفى))]] ولنا أن نتساءل عما إذا كانت العلاقة التى تقوم بين المؤلف والشخصية، أو بين

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

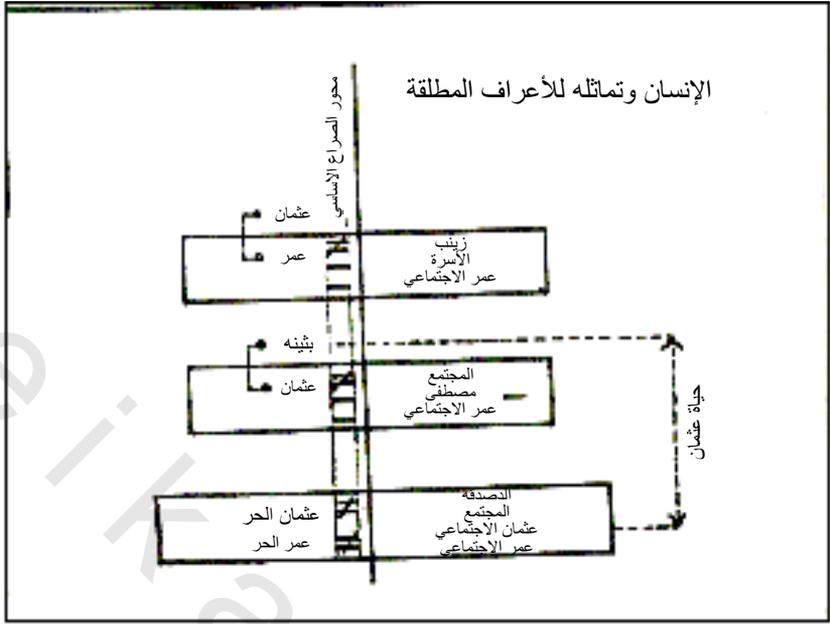
وواضح فى هذه الفقرة أن الناقدة على وعى بخروجها عن معطيات "نظرية السرد البنيوية"، وأخذها ببعض جوانب "الوجودية" عند ((سارتر))، خاصة النواحي النفسية للشخصية فى ضوء ما تتعرض له من مشكلات ناجمة عن مسئولية الاختيار. ولا تجعل الناقدة ذلك مؤثراً على المنهج الأساسى المستخدم فى تحليلها لرواية "الشحاذ"، وكأنها تقول بضرورة تطعيم المنهج البنيوى المستخدم بغيره من المناهج الأخرى، على ألا يُفقد هذا التطعيم المنهج البنيوى قوامه الأساسى، وما يؤكد ذلك عدم توقفها طويلاً 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 البنيوى، 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 بنيويًا دقيقًا للرواية، فمثلاً الرسم التالى - شكل رقم (٢)، يشير

(١) السابق، نفسه.

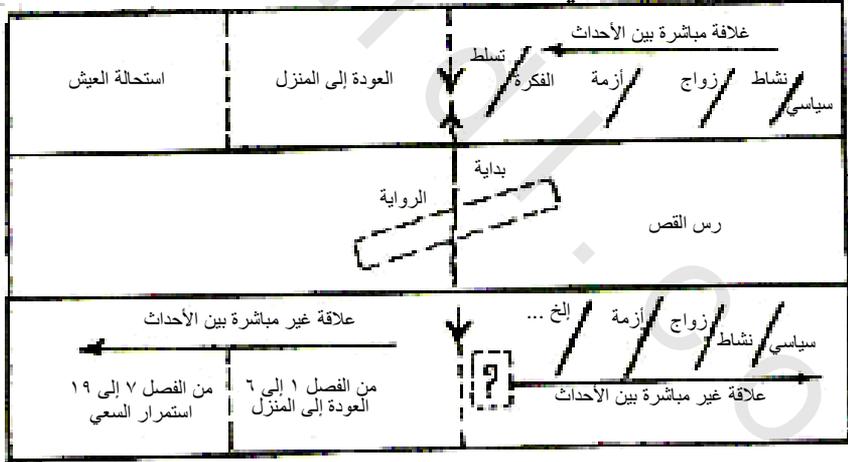
إلى التقسيم البنيوي للمتقابلات الضدية، وهو ما صاغته الناقدة فى صورة: [زينب، الأسرة، عمر الاجتماعى]، كمقابل ضدى [لعمرا الجبان] الذى يقف هو نفسه فى مقابل [عثمان الشجاع]، ثم [المجتمع ومصطفى وعمر الاجتماعى]، كمقابل ضدى لعثمان الذى يخرج من السجن ويرغب فى أن يعيش حياة مستقرة تعويضا عما قضاه فى السجن، ويقف هنا [عثمان] كمقابل ضدى [لبثينة] التى هى أكثر ثورية وانطلاقا فى هذه المرحلة، لكن [عثمان] يتراجع عن رغبة الاستقرار ويكتشف أن هذا سيحوطه إلى إنسان غير حرفى 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 الاجتماعى]، 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 ومعزى الرسوم المُقدّمة. 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 "النظرية السرد البنيوية".

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← → نقد السرديات نموذجاً



[شكل رقم (٢) (١)]

وعند النظر أيضا إلى الرسم التالي:



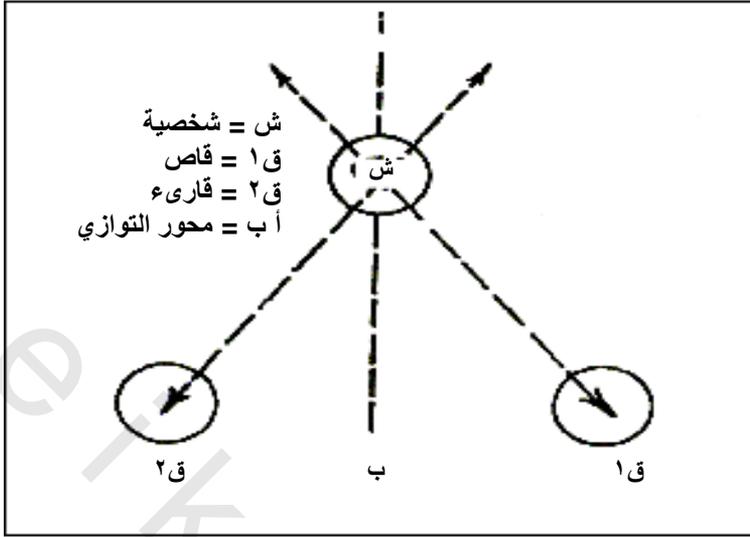
[شكل (٣) (٢)]

(١) السابق، ص ١٨٤.

(٢) السابق، نفسه.

فإن الوعي بعناصر الزمن وتوظيفها في بنية الرواية، يكشف عن نفسه بوضوح في هذا التخطيط، فهناك وعى بأن الرواية تبدأ من منطقة وسط في بنية "الحكاية" بين الماضي والحاضر، وهي المنطقة التي شهدت تأزم عمر لكن لا يكتمل فهمنا لهذا التأزم إلا من خلال الحركة البندولية بين الماضي والحاضر، ومن الغريب أيضا أن الناقدة لم تشرح هذا الرسم التوضيحي، الذي 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 في دراستها لعناصر الصوت السردية، لا تتابعه في تفصيلاته الأساسية، وإنما تعرض له ملخصا في مقولتها التالية: ((وتزيد الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية، أي أدوار القاص السارد، من ازدواجية النص، وتحاول أن تبرز معنى مهما، فهي تستجدي انتباه القارئ الذي يشعر أنه في داخل اللعبة، وذلك من شأنه أن يدمجه في السياق. ومن ثم فالعلاقة التي تمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارئ كذلك بنفس الشخصيات. ولنوضح هذا: شكل (٤) [لا يزال الكلام للدكتورة ((هدى وصفي]]



وينشأ عن هذا التوازي بين رؤيتي القاص والقارئ نوع من الجاذبية التي تربطنا بالنص،

وبشخصية عمر، الذي يدفعا معه في عملية السعي المتناهي. ((١))

ومثلما كان تعليقها على "الصوت السري" تعليقا يلخص الكثير من المعطيات،

كان تعليقها الختامي 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 الأدبي باق، ليس لأنه يفرض

معنى واحدا على أناس مختلفين، بل لأنه يقترح معاني مختلفة على شخص

واحد.)) ((٢)) والسؤال الجوهرى هنا، أليست "البنيوية" تغض الطرف أساسا عن

المضمون، وأليست مقولة ((بارت)) هذه هي - فى الغالب - تابعة لمرحلته التي تحول

(١) السابق، ص ١٨٥.

(٢) السابق، ص ١٨٦.

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

ثانياً: ((الليالي في الليالي)) لـ ((نبيلة إبراهيم)):

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

ثم أتبعته هذا التقديم النظري بقسم تطبيقي يُقدّم نماذج تطبيقية للنظريات التي تحدثت الناقدة عنها من قبل؛ وعلى هذا فإن ما قدمته الناقدة من نقد لرواية ((ليالي ألف ليلة وليلة)) ((لنجيب محفوظ)) هو نقد تؤكد صاحبه على الأسس المنهجية "النظرية السرد البنيوية"، وأولى الأشياء التي يجب التنويه إليها هنا هي أن عنوان دراسة ((نبيلة إبراهيم)) يوحي بأن الدراسة تتم في 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، ص ٦٥-٥٩.

جوها الطبيعي إلى جورمزي، ومن وظيفتها الأصلية التي تتمثل بوجه عام في 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 في إطار "نظرية السرد البنيوية" أيضاً، لكن سرعان ما يتضح أن ما تحاول أن تصل إليه في دراستها هو هدف أبعد من ذلك بكثير، تقول: ((لهذا فإن إدراك مغزى ليالي نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وضع بناؤها في مقابل بناء الليالي العربية. وتزداد المسألة تشابكاً عندما نجد أن كثيراً من شخوص الليالي العربية وكثيراً من أحداثها، تنتقل إلى ليالي الكاتب، لتحدث هذا المزج الهائل بين الليالي الأصلية والليالي المستوحاة منها.))^(٢).

تريد الناقدة هنا القيام بدراسة مقارنة بين بناء رواية ((نجيب محفوظ))، وبناء ((ألف ليلة وليلة))، وذلك بهدف الوصول إلى فهم المغزى الأساسي لرواية ((محفوظ)) وبهذه الكيفية يُلاحظ منذ البداية تعديلات الناقدة على الأصول المنهجية، فبينما يُعد الوصول إلى البناء عملاً بنيوياً رصيناً، تجعله الناقدة وسيلة للوصول إلى غرضها الأساسي الذي هو مغزى العمل الأدبي، على الرغم من أن ما ترغب الناقدة في الوصول إليه بهذه الكيفية، يتناقض مع أسس "البنيوية" ذاتها، وذلك لأن "البنيوية" لا تجعل من همها الوصول إلى المغزى الذي 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 الأساسي الذي هو الوصول إلى مغزى العمل الأدبي.

(١) السابق، ص ١١٤.

(٢) السابق، ص ١١٤.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

وفى إطار محاولة الناقدة المقارنة بين بنيتي ((ألف ليلة)) و((ليالي)) ((نجيب محفوظ)) تقارن بين النهاية التي انتهت إليها الأولى، والبداية التي انطلقت منها الثانية والحدث الجوهرى فى ذلك هو عفو ((شهریار)) 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).

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

[شكل رقم (٥)]

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

(١) السابق، ص ١١٦.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

شهرزاد
ثبات على الخوف.

شهريار
ثبات على التسلط، والمراوغة
بين السيف والعفو.

الشيخ البلخي

تحرر من التسلط والمراوغة

والخوف. (١)

[شكل رقم (٦)]

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

١- شهرزاد: الضمير الحى والخوف.

١- اللاخوف واللاضمير.

٢- الشيخ البلخي: مفهوم

٢- مفهوم خاطئ للدين.

سليم للدين يهدف إلى تحرير

المجتمع من عوامل القهر.

٣- السندياد: المعرفة التي ليس لها حدود.)) (٢)

٣- مفهوم خاطئ للمعرفة.

[شكل رقم (٧)]

(١) السابق، ص١١٧.

(٢) السابق، ص١١٨.

ثم تتبع الناقدة بعد ذلك نمطا إجرائيا يقوم على تلخيص الأحداث في ((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 الذي أضافه ((محفوظ)) على ذلك، إلى أن تنتهي من ذلك بهذا التعليق الجوهرى حول بناء الأحداث من خلال الشخصيات فى رواية ((محفوظ)) تقول: ((والى 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 البلخي فقد تفرعت عنها شخصية العفريتين المؤمنين قمقام وسنجام ومن خلالهما تكونت شخصيتا صنعان وجمصة الجديدتان.

شهریار	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)]

وهذه الرؤية من الناقدة هي من تعديلاتها المنهجية، فهي هنا تقوم برد تحولات الأحداث في الرواية إلى ثلاثة شخصيات نمطية، يتولد عنها الخير والشر والقلق، واعتماد الناقدة على تقسيم ثلاثي أكثر من مرة يلفت النظر، فهي لا تكتفى بإقامة نموذج ثنائي كما ترى "البنيوية"، وإنما تقيم نموذجاً ثلاثياً، عناصره: القتل - الطمأنينة - الخوف، وذلك يذكر بالثلاثية التي أقامتها ((هدى وصفي))، والتي 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 أو غير ذلك من عناصر البناء الجوهرية في تكون الأعمال الأدبية، وفيما يبدو فإنها تعتمد اعتماداً أساسياً في توصيف "البناء الروائي" على مجرى الأحداث ذاتها، وهو ما يتبدى واضحاً في مقولتها التالية ((لقد أدى قتل الأشرار على يد صنعان الجمالي وجمصة البلطى بتأثير العفريتتين الخيرين إلى حدوث بلبلة اختلط فيها الحابل بالنابل، واختلط فيها أختيار الناس بأشراهم. ولكن هذه الأحداث لم تحرم الناس من ولادة وعى جديد، وإن كان ما يزال وعياً مهتزاً. ولهذا كان لابد للأحداث أن تتطور بعد ذلك كي تحسم الأمور، إما إلى الخير أو إلى الشر))^(١)

وبعد متابعة الناقدة لبناء الرواية من خلال حركة الأحداث تخلص إلى التالي ((لقد دارت ليالي نجيب محفوظ في حلقة دائرية كما فعلت ليالي ألف ليلة وليلة. ففي كلا العملين تبدأ الليالي بمشكلة شهريار، وفي 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 في الخيال وإن استطاعت أن

(١) السابق، ص ١٣١.

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

ويتبين من هذه المقارنة أنها مقارنة بين مضمون ومضمون، وليس بين "بناء" و"بناء"، ولا بأس بذلك فى منظومة الناقد 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 الجوالأسطورى والخيالى المحلق، إلا أنها "معادل موضوعي" للحياة الحقيقية^(٢)، التى هى أعرب من الخيال فيما تشتمل عليه من أحداث، تقول الناقد ((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 البلخي الرواية بوصفها جزءا أساسيا فى بنائها. والشيخ البلخي هو المثال الدينى الفعال، الذى يرى الدين الحق فى السلوك والأفعال لا فى الأقوال والمواظ، 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 الثانى: النقد التطبيقي 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 تلمس سبل تطبيق هذه المناهج على النصوص الأدبية العربية. لكنه يختلف عن الاتجاه السابق

(١) السابق، ص ١٣٥.

(٢) السابق، نفسه.

(٣) السابق، ص ١٣٦.

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 الروائى: الزمن - السرد - التبئير))؛ إذ ضمّن كتابه مقدمة نظرية حول تعريفات وإجراءات "نظرية السرد البنيوية"، بدءاً من "الشكلية الروسية"، ومروراً ((ببارت))، و((بريمون))، و((جرىماس))، و((جينيت))^(١).

ثم أردف ((يقطين)) ذلك - فى كتابه المشار إليه -، بمبحث عنوانه: ((تحليل الخطاب الروائى العربي: تصورنا))، وعلى الرغم من أن العنوان يوحي 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 - بعد أن وضع الحكى كمقابل لـ *Le récit* بالفرنسية، و *Narrative* بالإنجليزية -: ((يتحدد ((الحكى)) بالنسبة لى كتجل خطايى، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها. ويتشكل هذا التجلى الخطايى 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 العربى"، وعن العنوان الذى كان قد اختطه لنفسه؛ لكى يخلص من ذلك بتأكيد على أن المحك الرئيسى للإجابة

(١) راجع: د.سعيد يقطين: ((تحليل الخطاب الروائى: الزمن - السرد - التبئير))، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص٤٥-١٣.

(٢) السابق، ص٤٦.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجا

عن مجمل الأسئلة والقضايا التي أثارتهما مقدمته النظرية هذه، هي الممارسة العملية التطبيقية^(١)، ومن ثمّ تصبح ممارسته التطبيقية إكمالاً لمحاولته الأساسية في إطار إدخال "نظرية السرد البنيوية" إلى النقد والأدب العربيين.

وكانت البداية التطبيقية التي انطلق منها ((يقطين)) هي "الزمن"، وبعد تقديم مقدمة نظرية حول "الزمن" في ضوء اللغويات والأسنوية، وفي ضوء "نظرية السرد البنيوية"، وتقسيمات ((جينيت)) لها، وعرض لمشكلات "الزمن" في اللغة العربية، يوضح ((يقطين)) الكيفية التي سيتعامل بها من حيث الزمن في رواية: ((الزيني بركات)) يقول: ((ولتحليل زمن الخطاب الروائي في الزيني بركات، سأنتقل أولاً من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب على مستوى عام وشمولي، أي من خلال ما يسمى بالتحليل الكلي (Macro Analyse)، ثم سأتناول زمن الخطاب على مستوى ثانٍ وجزئى من خلال تحليل كل وحدة من الوحدات العشر التي قسمنا إليها خطاب الرواية في الزيني بركات، وهو ما ينعت عادةً 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 الجزئى، سنحاول معاينة الفرق بين زمن الخطاب الروائي من خلال الزيني بركات وزمن الخطاب التاريخي من خلال بدائع الزهور لابن إياس. ومن خلال التركيب سنحاول إبراز أهم خصائص زمن الخطاب الروائي.))^(٢).

(١) السابق: ص ٥٥.

(٢) السابق: ص ٨٦.

وواضح في المنهج الذي يختطه ((يقطين)) لنفسه في التطبيق على رواية ((الزينى بركات))، مقدار التزامه بأصول منهج "نظرية السرد البنيوية"، وكان من ثمار التزامه بهذا المنهج أن توصل الناقد إلى تقسيم خطاب الرواية إلى عشر وحدات سردية هذا في الوقت الذي لا توجد فيه إلا ستة مواقع زمنية مسجلة في الرواية نفسها، وهذه المواقع الستة تستوعب التقسيمات العشرة على النحو المبين في شكل (٩) التالي، وفيه راعى ((يقطين)) الترتيب الزمني الأساسي "للحكاية" في الزمن الواقعي، وترتيبها كما تتبدى في "الرواية" نفسها، يقول: ((لقد سجلنا من خلال هذا الشكل الوحدات في خطيتها كما جاءت في 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:

١- ٢- ٣- ٤- ٥- ٦- ٧- ٨- ٩- ١٠. (١)

المواقع:

الوحدات:

- | | |
|-------------------|----------------------------|
| - هـ: ٩٢٢هـ | ١- بداية الهزيمة |
| | ٢- الاعتقال |
| | ٣- التعيين |
| - أ: ٩١٢هـ | ٤- الخطبة |
| | ٥- الزينى حاكماً |
| - ب: ٩١٣هـ | ٦- زكريا نائباً / الفوانيس |

المواقع :

الوحدات :

..... ج: ٩١٤هـ

٧- الإعدام

..... د: ٩٢٠هـ

٨- اللقاء

..... هـ: ٩٢٢هـ

٩- الحرب / الهزيمة

..... و: ٩٢٣هـ (١)

١٠- الزينى محتسبا جديدا

[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 إلى:

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 السردى^(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 ١-هـ "بداية الهزيمة" - فيقول: ((تمتد هذه الوحدة من ((تضطرب أحوال الديار... إلى ... لم أسمع ديكا واحدا يصيح)). (ص ٩-١٦) يتبدى الخطاب باستباق داخلى (تكرارى)، يقوم بدور الإعلان، ومن خلالها يبدولنا خطاب الرحالة الإيطالى الذى

(١) السابق، نفسه.

(٢) السابق، ص ٩٨-٩٩.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجا

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

ويتابع الناقد التحليل موضحا جوانب الاستباق والاسترجاع، والتكرار والاختزال لكي ينتهي إلى تخطيط الزمن الذي اشتملت عليه هذه الوحدة السردية، بالنظر إلى الليلة التي بدأ منها الحديث في ثلاثة عشر مقطعا سرديا، وأحد عشر موقعا زمنيا، يصوغها الناقد في التخطيط التالي (٢):



[شكل رقم (١٠)]

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

(١) السابق، ص ٩٩.

(٢) السابق، ص ١٠٢.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

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 (أ٢) بالوحدة (٧ج). إنهما معا تتضمنان خمس وحدات، تأتي جميعا مترابطة زمنيا من خلال الترتيب (١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ٦ب). ومن الوحدة أ٢ (الإعتقال) إلى الوحدة ٧ج تمر سنتان تأتي متضمنة بين الموقعين أوج. ويمكننا كتابة الترابط والتضمين بهذا الشكل:

أه ← أ٢ ← [١٣ ← ١٤ ← ١٦ ← ٦ب] ٧ج (...)

ج - 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: ٧ج ← (٨د ← ٩هـ)، بما أن الترتيب هو الذى يضمنه. لكن حذف الإشارات الزمنية بين ((ج)) و((د)) ((د)) و((هـ)) و((هـ)) يجعلنا بالضرورة أمام فواصل زمنية كما رأينا فى الانتقال من (١هـ) إلى (١٢). 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، عكسا رأينا سابقا، حيث لا تتحقق الاستباقات غالبا إلا بتجاوز وحدة غيرها، ومواقع زمنية عديدة. (١)

(١) السابق، ص١٣٦-١٣٧.

وبعد أن ينتهي ((يقطين)) من تحليل الزمن فى رواية ((الزينى بركات)) يحاول أن يحلل الزمن فى عدد من الروايات الأخرى متبعاً نمط التحليل نفسه. وإن كان تحليله ((للزينى بركات)) أكثر عمقا وخصوبة من باقى الروايات التى يحللها، وهى روايات: ((أنت منذ اليوم)) ((لتيسير سبول))، ورواية: ((عودة الطائر إلى البحر)) ((لحليم بركات))، ورواية: ((الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحاس المتشائل)) ((لأميل حبيبي))، ورواية: ((الزمن الموحش)) ((لحيدر حيدر))؛ لكى يخلص من ذلك كله بخلاصة هي:

- ١- إن زمن الخطاب الروائى لا يقدم زمن القصة بنفس الترتيب الذى يحتويه الزمن الثانى. وحتى عندما يكون الترتيب مؤطرا، ففى داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها، سواء كانت إرجاعية أو استباقية داخلية أو خارجية.
- ٢- تبتدى أغلب الروايات باستباق وهكذا نجد الزينى بركات تفتح على إعلان اختفاء الزينى بركات والوقائع باختفاء المتشائل، والزمن الموحش بإعلان رحيل ((منى)) وعودة الطائر بتسلق صفدى جبلا فى الأردن. بعد هذا الاستباق نجدنا أمام ((الحكى الأول)) الذى نعود فيه إلى قصة الزينى بركات (...)
- ٣- عندما يأخذ زمن القصة ((ترتيبه)) يصل إلى نقطة الاستباق الأول الذى فتحنا به الخطاب، فيتجاوز بتحقيق الإستباق تكتمل الدائرة، لكنها سرعان ما تفتح وهى تشى باستمرار الوضع السابق لكن بشكل أكثر تبديلا مما كان عليه (...)
- ٤- إن انفتاح الدائرة لا يعنى التحول الإيجابى ولكن استمرار الماضى إنما بشكل أكثر سوءا.

٥- هيمنة المفارقات التى تتداخل فيها الأزمنة تتوازى وهيمنة المشاهد المنقل 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 (الاستباقيات) إنه زمن واحد، وإن كان متعددًا شكليًا بتعدد مؤشرات الزمن (سنوات - شهور...)، وأزمنة حدوثه، ولكنه فى وحدته يتشكل وفى تشكله يزداد تعقيدًا.

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 الروائى، وهو مستوى "صيغة الخطاب"، بادئًا بمقدمة نظرية توضح أن تحليل صيغة الخطاب هو تحليل للطريقة التى يتم بها إيصال القصة أو التعبير عنها، ثم يمضى عارضا لمتلف 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 ((الزنى بركات))، وفى ذلك يلاحظ ((يقطين)) التالى: ((فالخطاب الروائى فى الزنى بركات يضم مجموعة من الخطابات وليس خطاب الراوى فيها إلا واحدا منها. وهذا يجعلنا منذ البدء أمام رفض الانصياع للتمييز بين "نص" الراوى ونص الشخصيات، فذلك ما تسعفنا به بعض الخطابات الروائية العربية والغربية، أما الزنى بركات فهنا بالضبط تكمن خصوصيتها الصيغية، أى تعدد خطاباتها. والخطابات التى تحتويها الزنى بركات لا تؤطرها إلا الأحداث ونفس المجال الفضائى الذى تتحرك فيه. لذلك قلنا إن حكى الأحداث وحكى الأقوال يتداخلان ويتقاطعان.))^(٢).

(١) السابق، ص١٦٤-١٦٦.

(٢) السابق، ص٢٠٢.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← → نقد السرديات نموذجا

وقر حرو (يقطين) الخطابات التي تتضمنها رواية ((الزيني بركات)) في 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 في الوحدات العشر التي قسمها سابقا، فوجد في ذلك أن الخطابات تكررت على النحو التالي:

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

(١) السابق، ص٢٠٢-٢٠٣.

(٢) السابق، ص٢٥٣.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجا

ثم وجد ((يقطين)) أن هذه الخطابات تنقسم إلى قسمين أساسيين هما:
أ- خطاب الراوي + التقرير + المذكرة + الرسالة + الخطبة: والصيغة التي تهيمن في هذا القسم الرئيسي الأول هي صيغة الخطاب المسرود. ب- النداء + المرسوم + الفتوى: وتهيمن فيها صيغة الخطاب المعروض (١).

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

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

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

(١) السابق، نفسه.

(٢) السابق، ص ٢٥٤.

(٣) السابق، ص ٢٨٣.

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

ويوضح ((يقطين)) كيفية سير عملية "التبئير" فى الرواية فى مقولته التالية ((يبدأ الناظم - المبتئر بتسجيل واقع حال المدينة (المبئر) معددا مظاهرها التى آلت إليها وما تعرفه من تغير واضطراب. وهو فى سرده وتبئيره معاً لا يبدو لنا متفرجاً ينظر من الخارج. إن حاضر المدينة يعانى منه هو أيضاً. لذلك فهو يقوم بوظيفته من منظور سردى داخلى، 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 صلوات 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 ((الزنى بركات)) يتبدى عبر النظر إلى محورين أساسيين:

(١) السابق، ص ٣١٨.

(٢) السابق، نفسه.

الأول: التبدلات السردية.

والثاني: اشتغال الرؤيات فى الخطاب^(١)، وفى تعليقه على الأول منهما التبدلات

السردية - يخلص إلى التالي: ((هكذا يمكن استخلاص أن الخطاب الروائى فى الزينى بركات يقدم بشكلين مترابطين ومتكاملين معا هو البرانى [يقصد خارجي] والجوانى [يقصد داخلي]. ومن خلال هذين الشكلين نجدنا أمام خمسة أصوات تذهب من الناظم الخارجى إلى الفاعل الداخلى، الشيء الذى 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 وتتجاوز أفقيا (على طول

الخطاب) وعموديا بخصوص الوحدة الواحدة.))^(٢).

أما فيما يخص المحور الثانى - اشتغال الرؤيات السردية - فإنه يخلص منها

أيضا إلى: ((وهكذا بصدد موضوع التبئير، نجد من بداية الرواية إلى وحدة اللقاء أن

موضوع التبئير المركزى كان هو الزينى بركات. ومنذ وحدة اللقاء إلى نهاية الخطاب يصبح

(١) السابق، ص ٢٥٨.

(٢) السابق، ص ٣٦١-٣٦٢.

موضوع التبئير هو سعيد الجهيني لكن منظورا إليه فقط من خلال منظور عمرو بن العدوى

وزكريا والزيني.))^(١)، ومن المحورين معا يخلص ((يقطين)) إلى أن :

١- أن توظيف الشكلين السرديين (الجوانى والبرانى) 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

الخارجى.

٣- رغم كون الخطاب يشغل على مادة حكاية تاريخية، فهو لم يكتف برسم الشخصيات

أو تقديمها خارجيا كأوعية مكتملة، وهنا مكن 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.))^(٢).

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، ص ٣٦٦.

(٢) السابق، ص ٣٦٦.

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 فى الآن نفسه ذوات السرد والتبئير معا، ولا يعنى هذا طبعا أنه ليست هناك ذوات أخرى تمارس السرد أو التبئير أو أنها الموضوعات الوحيدة، إنما نركز على الطابع التبئيري والسردى المهيمن.))^(١) ويخلص من ذلك إلي: ((...)) أن الرؤية السردية فى الخطابات الأربع وهى تتم من منظور ذاتية مركزية، سواء كانت ذات السرد أو موضوعه فى آن، أو ينفصل أحدهما عن الآخر لترى الذات موضوعا آخر، أننا أمام هيمنة الرؤية الجوانبية الداخلية، إن هذه الرؤية هى التى تؤطر كل الرؤيات الأخرى، وتستوعبها جميعا. ويبرز هذا فى كون الذات تحتل المركز الأساس تجاه الموضوع الأساس (عالم القصة).))^(٢).

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

(١) السابق، ص ٣٧٢.

(٢) السابق، ص ٣٨١.

((بهذا التصور، نعتبر هذا البحث حول ((انفتاح النص الروائي)) امتداداً وتوسيعاً لـ ((تحليل الخطاب الروائي)). وبذلك يندرج ضمن ما نسميه ((السوسيوسرديات)) كتحصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية. وهذا العمل قام به العديد من الباحثين ولكن ليس بالشكل الذي يمارس هنا. وتعاملنا مع الاتجاهات التوسيعية بكثير من المرونة ووجدنا في سوسيولوجيا النص الأدبي، كما سعى بيير زيمبا إلى بلورته، بعضاً من الهواجس والتساؤلات التي تطرح بصدد النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه.))^(١).

والدراسة هنا لا ترى في عمل ((يقطين)) هذا امتداداً لما قام به في كتابه الأول في ظل تتبعها "لنظرية السرد البنيوية"، وذلك لأن "نظرية السرد البنيوية" تهتم أساساً بتحليل جوانب القصة من "زمن" و"صوت" و"صيغ" منغلقة في ذلك على النص ذاته، وتلك سمة أساسية في "البنيوية" بعامه، لكن ما يفعله ((يقطين)) هنا ليس توسيعاً لما فعله أولاً وحسب، وإنما انتقال من "نظرية السرد البنيوية" نفسها إلى الاتجاهات الأخرى التي تلتها، سواء كانت هذه الاتجاهات ذات بعد اجتماعي، "كالبنيوية التكوينية"، أو ذات بعد تأويلي "كالهيرمنيوطيقا"، أو النظريات المتوجهة للقارئ، وتلك الأخيرة هي أكثر ما يؤكد عليه ((يقطين)) في كتابه هذا^(٢).

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

(١) د. سعيد يقطين: ((انفتاح النص الروائي: النص - السياق))، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص ٥٠.

(٢) راجع: السابق، ص ٦.

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 المثبني، 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 حيننا، 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 بسررها الجمالى الكامن ورسالتها الإنسانية التقدمية، مركزا على شعريتها. وكفاءتها الفنية فى تمثيل الحياة وتأديبها، أى تحويلها مادة أدبية مثيرة للفهم ومثيرة للذوق، على اعتبار أن فن الأدب فى جوهره إضاءة للوجود بنور الوعى، وإنضاج للحياة على نار المعاناة الخلاقة.))^(١) [التأكيد من عندي].

(١) د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد))، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٣-٤.

لكن، برغم ذلك، تبقى "نظرية السرد البنيوية" فاعلة في هذا الاتجاه بما تلقيه من توضيحات كاشفة، تعين الناقد على الوصول إلى غايته المرجوة التي هي توصيف "شعرية" النصوص الأدبية بما استجد فيها من تغيرات تستجيب لمتطلبات الواقع، يقول ((فضل)): ((هذه الشعرية التي تتجلى أمامنا في أطراف من القص والقصيد، هي التي تكيف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحدد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن، ولم تتمثل عندي في منظومة إجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل تعسفي مسبق، بل قامت التجارب على أساس التعدد الخصب للمقاربات والمداخل السيميولوجية، والتوظيف الحي للمبادئ المتنوعة مع كل ممارسة جديدة تندرج في إطار الشعرية فتجرب مع كل عمل لونا من المقاربة الخاصة الكفيلة بالتقاط رسالته وضبط علاقته بمبدعه ومتلقيه والمجتمع الذي تنبثق فيه.))^(١) [التأكيد من عندي]. وعند النظر إلى الأجزاء التي أكدتها في المقولة السابقة يتجلى واضحا مقدار استفادة الناقد من "نظرية السرد البنيوية"، ويتجلى أيضا تأكيده على مخالفته للاتجاهات السابقة، التي تجعل من التطبيقات النقدية وسيلة تحقق غاية أساسية هي تقديم الاتجاهات النقدية الحديثة، وتعريف القارئ العربي بها.

وفيما يخص النموذج التطبيقي الخاص بالدكتور ((فضل))، والذي سأتناوله هنا ((نظام التشفير في أولاد حارتنا)) - ، فإنه يبدأه بتنويه حول أسس وأصول "نظرية السرد البنيوية"، يقول في مفتتحه: ((منذ أن ابتدع العالم اللغوي السويسري الكبير "فرديناند دي سوسير" تصوره الجديد في مطلع القرن الحالي عن "علم يدرس حياة العلاقات [أحسبه يقصد العلامات] في حضان الحياة الاجتماعية" (...)) وكان العالم

(١) السابق، ص٤.

الأمريكي "شارل بيرس" يبتكر في نفس الوقت تقريبا تصوره الخاص للسيميوطيقا كما أطلق عليها (...) منذ حدث ذلك وقد تبين لنا قدي الأدب أن المشكلة الأساسية في اللغة الأدبية والفكر الثقافي الفني أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة، مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقوم في داخلها نظاما فنيا جديدا (...) ومن ثم فقد أصبح جهد الباحثين يتركز في محاولة استخلاص قواعد هذا التشفير الأدبي ومعرفة كيفية تماسه ونخالفه مع شفرة اللغة العادية للإجابة على السؤال التالي: - كيف يمكن لهذه الأدوات اليومية أن تتحول بفعل التنظيم اللغوي الشعري والوسائل التقنية إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية ووظائف جمالية وفعالية تمثيلية جديدة؟)) (١).

وواضح في هذه الفقرة أنه ينطلق من "البنيوية" و"الشكلية"، وأنه يحاول في دراسته هذه الوصول إلى "الشفرة" وكيفية عملها في النص الأدبي، أي كيفية تحويلها له من نص عادي، يُستخدم في الإيصال العادي في الحياة، إلى نص ذي 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 بهدي من هذه التعريفات أن يجد لها حل، تأمل المقولة التالية: ((ولعل هذه الفكرة نفسها التي كانت منشأ "السيميولوجيا" أن تهدينا إلى مفتاح التحليل النقدي للمحمة 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 في قضايا الدين وادعاء للفهم والتحليل بينما أحجم معظم النقاد عن وظيفتهم الحقيقية إثارة للسلامة وربما عجزا عن إثبات أمر

(١) مرجع السابق، ص ١٧٧.

أولى وبديهي: أننا أمام عمل فني عظيم له قوانينه ونظمه الخاصة المستقلة.))^(١) [التأكيد من عندي].

وهنا يتضح أن توجه الدكتور ((فضل)) إلى النص الأدبي باستخدام معطيات النظريات الحديثة، وراءه غرض آخر بالإضافة إلى الكشف عن "شفرة" و"شعرية" هذا النص، وذلك أنه يتوجه إلى نص له خلفية معينة، وهي احتوائه على "شفرة" ذات نمط ديني أساء غير المتخصصين فهمها، أو عجز المتخصصون عن فهمها على نحوها الصحيح فكانت تلك الضجة الثقافية التي ألفت بتبعاتها السيئة 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 في الأخطاء سابقا الصواب والخطأ الذي وقعوا فيه، معتمدا على إيضاح "الشفرة" في هذا العمل.

وكانت البداية التي انطلق منها الناقد باتجاه النص، هي التالي: ((وكما أن الشفرة اللغوية - بمستواها الاتصالي - لا يمكن أن تكون مجمل التحليل الكامل للعمل الأدبي، ولا تفسر سوى جزء يسير من سطحه القريب، فإن الشفرة الدينية في "أولاد حارتنا" تنتظم في إطار مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والأيدولوجية، تجعلها مجرد عنصر واحد قد تم تحويله بإعادة إدراجه في منظومة فنية تبتدع شخوصها، وتختار مواقفها، وتبنى هياكلها، وتعثر على إيقاعها الروائي وزمنها القصصي، كما تقيم رموزها الحديثة، ومستوياتها التعبيرية بطريقة لا بد من تتبع مظاهرها بوعي ودقة، إذا أردنا أن نقرأ ما في الرواية بأبنيتها المترابطة، لا أن نفرح بسداجة صيبانية بمجرد ملاحظة وجوه

(١) السابق، ص ٤.

الشبه القريبة المتناثرة بين هذا السطح الظاهر ومخلفات الشفرة الدينية الطافية فوقه. (١))

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

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

(١) السابق، ص ١٧٨.

انسحب هذا على نظير الرب ذاته، فأصبح الجبلوى بتباعده وضخامته وكبريائه، وعندما نصل إلى رفاة 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 محمداً كان يدعى أبا القاسم فى بعض أسمائه، وما أقرب أن تصبح الكنية أسماً، والآخر طبيعة رسالته المميزة لمن سبقه لأنها قاسم مشترك بين جميع الأجناس والعصور، وربما كان الحرف الأول فى اسمه "القاف" يوحي 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، والتي تتعالق على نحو يجعل منها أدوات منطقية تفيد فى التعبير عن علاقات أخرى^(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 أيضاً فى تحليله التالى الذى يتجاوز فيه تحليل المسميات إلى تحليل رموز الأفعال والصفات، يقول: ((فالبيت الكبير (الجنة) مثلاً يقوم على "امتداد صحراء المقطم، وقد شيده الجبلوى 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 الجبلوى الخمسة، كلهم من سيده من خير النساء، ما عدا أدهم فهم ابن جارية سوداء، مما يجعل اختياره مظهرًا لأن يكون الزمان "زمان الخدم والعبيد"، وهذه السيدة نفسها عندما انتقص منها إدريس

(١) السابق، ص ١٨٠-١٨١.

(٢) جوناتان كولر: ((الشعرية البنيوية))، مرجع سابق، ص ٦٦.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

صاح به أبوه "إنها زوجتى يا عرييد"، فيرد عليه بأنه وهو "سيد الخلاء وصاحب الأوقاف والفتوة الرهيب قد استطاعت جارية أن تعبت به، وغدا يتحدث عنه الناس بكل عجيبة" (...) وعندئذ لا يبقى لدينا أدنى ريب فى أننا بإزاء أحداث دنيوية توظف قدراً من التراث الدينى دون أن تستغرق فيه أو تتطابق معه، وأن دلالة هذا التكوين الفنى الجديد لا بد وأن تكون شيئاً 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 جزءاً 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 موجوداً فى قصص العهود القديمة، وأحسبه يشير إلى قصص العهد القديم من الكتاب المقدس.

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

(١) د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد))، مرجع سابق، ص ١٨٢

تلقى (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

الإجراءات الإحصائية تلعب دوراً هاماً في تحديد كمية المعلومات الموظفة في المساحة الروائية، خاصة في حالة روايتنا التي أساء بعض الناس قراءتها على أنها مجرد مجاز ديني مبتسر وفقير، فقد اخترت الباب الأول لتجريب هذا الإجراء الكمي عليه، لأهميته في توجيه الأحداث وتكييف دلالتها، ولأنه مظنة غلبة الطابع "الكنائى" 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 عجلة سريعة، دون أن يثبت الجداول الإحصائية والعددية التى توصل منها لهذه النتائج. وقد كان الدكتور ((عبد الرأجي)) قد لخص سلبيات وإيجابيات الإحصاء فى مقولته التالية:

- ١- أن الإحصاء يقتضى جهداً كبيراً 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 التفهيم الرسمى يفضى إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير ((السياق)) فى العمل الأدبى (...)

(١) السابق، نفسه.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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

١- أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديما دقيقا، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل.

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

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

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

وإذا ما نُظر إلى إحصاء الدكتور ((فضل)) من خلال ما ذكره الدكتور ((الراجحي)) فإنه يتبين أن إجراءه الإحصائي تميز بخصوصية معينة، فما فعله أن اختار الباب الأول من الرواية - وليس كلها، ليختبر فيه فعالية "الشفرة الدينية"، فوضع المشاهد الثلاث والعشرين الخاصة بهذا الباب في جدولين متقابلين، الأول بعنوان "التوافق الكنائي" والمقصود به ما يتوافق في 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، ص ١١٩.

النسبة المئوية للجدول الأول هي ٢٦٪، بينما الثاني فهي ٧٤٪، وبالتالي كانت دليلاً قاطعاً على عدم سيطرة الشفرة الدينية على الرواية، لكن هناك ثلاثة أمور في هذا الإجراء، أولاً أن الأمر لم يكن محتاجاً كل هذا العناء من أجل الوصول إلى هذه النتيجة، وهو ما يحيل إلى العيب الأول من السلبيات التي ذكرها الدكتور ((الراجحي))، والثاني أنه عندما قرر الناقد أن يتحمل عناء الإحصاء، لا يمكن في هذه الحالة الاعتماد على إحصاء يُجرى لباب واحد بل يجب أن يشمل أبواب الرواية كلها، وأخيراً إن الدكتور ((فضل)) في إلحاحه على تبيان وجود عناصر أخرى فاعلة غير الشفرة الدينية في رواية ((محفوظ))؛ لم يحاول الوصول إلى دلالة ذلك، أي دلالة كل من الاعتماد على الشفرة الدينية في بعض الرواية وإدماجها مع غيرها من الشفرات. وبهذا فإن الإجراء الإحصائي الخاص بالدكتور ((فضل)) كان بحاجة ماسة إلى المزيد من التعليق والتوضيح حول ما يشير إليه.

وبعد ذلك ينتقل الناقد إلى "الزمن" في هذه الرواية، فيلاحظ في هذا الصدد أن ((محفوظ)) يستخدم تقنية خاصاً، يقول عن ذلك: ((...)) إذ يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول في لقطة شاملة أن يحيط علماً لا بالمكان كله فحسب، بل بالزمان برمته أيضاً. وهذا الطموح الأسطوري يجعل واقعيته الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقي واضح، على أن زمنه الروائي لا يمكن أن يتطابق مع الزمن الخارجي الأبدى بطبيعة الحال بل إن مباينته له في الترتيب والإسقاط، ودرجة الاستغراق، ومعدلات التكرار تجعله من أبرز الخوالب المجازية للرواية.))^(١).

(١) د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد))، مرجع سابق، ص ١٨٤

ويتجاوز الناقد في تحليله "الشفرة"؛ ليضيف إليها أشياء أخرى، يقول: ((أدت إنجازات النقد الحديث إلى تحديد مجموعة من المحاور التي يتم على أساسها تحليل الشفرات الماثلة في النص الروائي ودراسة علاقتها المتراكبة في منظومة يتوقف بعضها على البعض الآخر. ولعل أبرز هذه الشفرات هي 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 الذي 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 في الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطني من ناحية وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية أخرى.))^(٢).

ويخلص الناقد إلى أن الراوي في هذه الرواية يتخذ منظور العليم بكل شيء، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجي أو الاستبطان الداخلي، يقول في ذلك: ((ونتيجة لذلك بوسعنا بعد هذا الإجراء القياسي البسيط أن نخلص إلى صحة التصور المبدئي عن مدى التوازن في إيقاع النص الروائي بين السرد والحوار، وهو توازن تحتمه - كما أشرنا طبيعة المنظور العليم بكل شيء، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجي أو الاستبطان الداخلي، إذ يكاد السرد "يروى" نصف الحقل الدلالي، تاركاً النصف الآخر للحوار ليبيت فيه قدراً أساسياً من الحركة والتفاعل الدراميين، ويترك للشخصيات أن تعبر عن نفسها فتعكس ذاتها وتعكس غيرها وتثنى بوقع الأحداث عليها، وبهذا يصبح الحوار ضمناً

(١) السابق، ص ١٨٥.

(٢) السابق، ص ١٨٥-١٨٦.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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

ويتنقل الناقد في إجراءاته النقدية بحرية كبيرة بين الوجهات المختلفة النظرية السرد البنيوية، فبينما بدأ من "الشفرة"، وتحرك تجاه "التبئير"، يعود إلى النموذج السداسي عند ((جريماس))، ومن خلال هذا النموذج يلاحظ الناقد التالي:
أولاً: يبدو أن منظور الفواعل هو المسيطر على الرواية، فالعنوان نفسه يشير إلى ذلك، إذ أنها تتبع لجملة من النماذج العليا الكونية ذات البعد البشري حيناً والميتافيزيقي الذي يتجاوز حدود الإنسان العادي عندما يمس ما وراء الطبيعة كقوة مهيمنة ورسالة موجهة وطاقة فاعلة حيناً آخر. (...)

ثانياً: أن الرواية - مقسمة طولياً إلى خمسة أبواب - سرعان ما تنحل عند تحكيم هذه النظرية إلى شطرين: يتمثل الأول في المطلع والختام، في أدهم وعرفة من جانب ويتمثل الثاني في الأبواب الثلاثة الوسطى المتعلقة بجبل ورفاعة وقاسم من جانب آخر. ذلك لأن نموذج الفاعلية يكاد يتطابق في هذا القلب الوسيط، لكنه لا يمتد على نفس النسق في المطلع والختام. ولنحدد ببساطة أولية قابلة للمراجعة كي نوضح تشكيله الأساسي، ففي المطلع نجد الفواعل والممثلين لها تمضي على النحو التالي:-

الفاعل: أدهم / قدرى

الموضوع: الطاعة والامتثال

المرسل: الجبلاوي

(١) السابق، ص ١٨٩.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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 والمثلة لعناصر الصراع فيه متشابكة، لكن يظل النموذج محددًا

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: الجبالوى / 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 الروائى

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 / رفاة / قاسم

الموضوع: إدارة الوقف لتحقيق العدل

المرسل: الجبالوي

تلقي (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجاً

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

المعين: أنصار شخصيات الفواعل

العائق: الناظر والفتوات على اختلاف أسمائهم.)) (١).

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 جمالياتها وفنياتها.

(١) السابق، ص ١٩٠-١٩٢

تلقى (البنيوية) في النقد العربي ← → نقد السرديات نموذجاً

obeikandi.com

الخاتمة والنتائج

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

أولاً : "البنيوية" بوصفها نظرية نقدية إنما تولدت عبر مجموعة من النقالات والتكيفات المختلفة لها، والتي تمت على يد مجموعة من المنظرين الذين كان همهم الأساسي الاستفادة منها في مجالاتهم التخصصية المختلفة، وليس تطويرها ذاتها. وأى تجاهل لهذه الانتقالات في العرض لها إنما يعطى فكرة مشوشة تماما عنها، وهذه الانتقالات تبدأ من ((دوسوسير)) في محاضراته، وتنتقل إلى "الشكلية الروسية" و"حلقة براغ" و"الأنثروبولوجيا البنيوية" و"النقد الفرنسي"، وقد عرضت لذلك كله في موضعه من الفصل الأول من الدراسة.

ثانياً: هناك ظروف وعوامل معينة أدت إلى توجه النقد العربي إلى "البنيوية" في ثمانينيات القرن الماضي، وليس قبل ذلك، وهذه الظروف والعوامل تتمثل في الآتي:

- ١- سيادة منهج اجتماعي في النقد أخذ الصدارة لفترة طويلة.
- ٢- رحيل نقاد هذا الاتجاه سواء بالهجرة أو الطرد أو النفي أو السجن أو الصمت، مما أوجد حالة فراغ نقدية في مواجهة التغيرات الحادثة.
- ٣- في الوقت ذاته كان هناك نمط أدبي جديد، ذو ملامح وسمات خاصة، انطلق بغزارة مع السبعينيات في غياب من النقد الأدبي مما أوجد ضرورة

تلقى (البنيوية) في النقد العربي ← → نقد السرديات نموذجاً

ملحة لتزويد النقد العربي 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 في تلقي "البنيوية" في النقد العربي.

ثالثاً: يتبين من هذا أن توجه النقاد العرب إلى "البنيوية" كان توجهها يفرضه مواجهة الواقع الأدبي والنقدي، خاصة في ظل المتغيرات التي مرت بها الأمة العربية من اتفاقية سلام وانفتاح؛ مما أوجد نوعاً من الانفتاح الثقافي تجاه الغرب. وليس من الصحيح تبرير توجه النقاد إلى "البنيوية" في تلك الفترة بنزعات شخصية أو رغبات ذاتية في التعالي وتحقيق شهرة شخصية، وإن كان ذلك موجوداً بحكم الطابع البشري عند بعض النقاد، لكن الطابع العام في التوجه إلى "البنيوية" هو تلك الأسباب التي ذكرتها آنفاً.

رابعاً: واجه تقديم "البنيوية" في النقد العربي صعوبات خاصة منبعاها عدم نجاح المبعوثين العرب الذي كان من المطلوب منهم أن ينقلوا منهج "الألسنية" إلى "علم اللغة العربي"، مما جعل الناقد مفتقداً لخلفية هامة؛ وذلك أثر سلباً على النقاد العرب الذين حاولوا تقديم "البنيوية" من ناحيتين: أولاً: على الناقد أن يحاول تفادي هذا القصور؛ وعليه أن يحاول الاستفادة من "الألسنية" في تحليل لغويات النصوص التي سينقدها دون وجود مساعدة من علماء لغة وألسنيين عرب، وثانياً: توجه النقاد إلى قارئ عربي ليس لديه أدنى فكرة عن "الألسنية" و"علم اللغة"؛ مما جعله غير قادر على التواصل مع حُلم العلمية والمنهجية الكامن في "البنيوية"،

تلقي (البنيوية) في النقد العربي → ← نقد السرديات نموذجا

خاصة فى حقل "الأدب" الذى يراه الكثير حقل المتعة الفنية والجمالية أكثر من كونه حقلًا علميًا.

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

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

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

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

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

سادساً: 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 التي تورقهم في الواقع العربي، مما جعلهم يغضون النظر عن المشكلات المنهجية التي قد يؤدي إليها ذلك الصنيع.

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

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

تلقى (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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 في تقديمها من ناحية، ولاقتناعه بما يمكن أن تقدمه "البنيوية" من إفادات للنقد العربي، ومن ثم حاول هذا الاتجاه تفادي الأخطاء التي حدثت سابقا، فأولى عناية خاصة للخلفية التاريخية "البنيوية"، ولتنقلاتها وخصوصيتها عن غيرها من النظريات، وحاول التبصير بالمشكلات التي تولدت عن تقديم "البنيوية" بشكل خاطئ في الممارسة النقدية العربية.

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

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

فأولا: هناك نقد تطبيقي قام على استلهاهم الأسس الإجرائية "النظرية السرد البنيوية"، لكنه تجاوب مع ما يواجهه من مشكلات منهجية تولدت أمامه، ومن ثمَّ حاول الناقد التحاور مع هذه المشكلات والوصول لحل لها، مما أفضى إلى تعديلات في المنهج المستخدم.

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

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

وثالثا: هناك الاتجاه الذى تحلل من ذلك كله، وقدم نقدا تطبيقيا وضع فى خلفيته الأسس المنهجية "النظرية 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، ليحوّله 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 وتجده.

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 الأدبي 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 التاريخي وتنقلاتها المنهجية بما أفضت إليه من شكل محدد مستقر فى النهاية.

أولاً: 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: ((المزايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (٢٣٢)]، الكويت، ١٩٩٨م.
- ٥- د. عبد العزيز حمودة: ((المزايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (٢٧٢)]، الكويت، ٢٠٠١م.

ثانياً: مراجع 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 اللغوي والمعنى الفلسفي))، ضمن كتاب: ((معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة))، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- ٤- د.سعيد يقطين: ((انفتاح النص الروائي: النص - السياق))، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
- ٥- د.سعيد يقطين: ((تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبئير))، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
- ٦- د. شكري عياد: ((موقف من البنيوية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.
- ٧- د.شكري 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 في الأدب المقارن))، دار الأقصى للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- ١٠- د.صلاح فضل: ((شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد))، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ١١- د.صلاح فضل: ((نظرية البنائية في 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 الغزالي: ((الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (DECONSTRUCTION))، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ١٥- د.عبد الرزاقى: ((علم اللغة والنقد الأدبى « علم الأسلوب »))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.
- ١٦- د.عز الدين إسماعيل: ((أما قبل))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.
- ١٧- د.عز الدين إسماعيل: ((مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير ١٩٨١م.
- ١٨- د.عز الدين 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 النقدي المعاصر بين المصريين والمغاربة))، فصول مجلة النقد الأدبي، عدد٦٢، القاهرة، ربيع وصيف ٢٠٠٣م.

تلقي (البنيوية) في النقد العربي ← نقد السرديات نموذجاً

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

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

٢٣- د.كمال أبوديب: ((الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي 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 العربى))، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

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

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← → نقد السرديات نموذجاً

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.

ثالثاً: 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 عمرو، شرع 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 جبورى غزول، ضمن كتاب: ((أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة)) (مدخل إلى السيميوطيقا)، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، د.ت.
- ٧- تيرى ايجلتون: ((مقدمة فى 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 ليفى 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 ليفى 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 فى المنهج))، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ١١- جوناثان كولر: ((فرديناند دى 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- جيران جينيت: ((خطاب الحكاية: بحث في المنهج))، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧م.

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

١٦- دان سييرين: ((كلود ليفي شتراوس))، 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.

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

١٨- روجيه جارودي: ((نظرات حول الإنسان))، ترجمة: د.يحيى 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 البنيوي للقصص))، ترجمة: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الرباط، ١٩٩٣م.

تلقني (البنيوية) في النقد العربي ← → نقد السرديات نموذجا

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 الأولى، يونيو ١٩٥٨م.

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

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

٢٧- كلود ليفي شتراوس: ((الإناسة البنيانية)) (الأتروبولوجيا 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 بريدة، ضمن كتاب: ((البنيوية التكوينية والنقد الأدبي))، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤م.

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

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

رابعاً: المراجع الأجنبية:

1- *Annete Lavers: Roland Barthes, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststructuralism, 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/phpsttopics/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 Poststructuralism, 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:** *Narratology, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststructuralism, 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 Poststructuralism*, 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 Poststructuralism*, 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, I. Russian Formalism: The Systemic Nature of Literariness*, Taken From The Internet, Date: 12-05-2006,
«<http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/RaduSurdulescu-FormStructurality/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/DEVICE.HTM>».