الفصل الخامس

فى النقد والأدب

- حضارة الكاميب : دراسة فى انفصال الفن عن القيمة
- دليل الناقد الأدبى : المعاجم بين مراكمة المعلومات وتحليلها
- النقد والحوار : دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب
- ألف ليلة وليلة : فى رؤية فريال غزّول النقدية والبنيوية

obeikandl.com

obeikandl.com

حضارة الكامب

دراسة فى انفصال الفن عن القيمة

تحاول كل حضارة إنسانية الإجابة عن التساؤلات التى تواجهها بطريقة تتفق ورؤيتها للكون. ودراستنا لمضمون هذه الأجوبة يُعدُّ من أهم السُّبل لمعرفة التوجهات المعرفية والأخلاقية والجمالية لهذه الحضارة. ومن الأسئلة التى تجيب عنها كل حضارة تلك التى تتصل بتحديد علاقة الفن بالواقع، وعلاقة الشكل بالمضمون، وعلاقة العمل الفنى بالفنان المبدع.

وقد اخترت الكتابة عن عمل نقدى أمريكى يعالج مشاكل النقد النظرية الجوهرية؛ لأنه يعكس لنا بعض الجوانب المهمة للجو الحضارى فى الولايات المتحدة، ألا وهو كتاب ضد التفسير (١٩٦٧م) Against Interpretation للناقدة الأمريكية سوزان سونتاج. تنطلق الناقدة من رفض فكرة المحاكاة (mimesis) والتمثيل (representation). التى تذهب إلى أن الفن هو محاولة لمحاكاة الواقع. قد يكون هذا الواقع طبيعيًّا ماديًّا، وقد يكون نفسيًّا إنسانيًّا، ولكن ثمة واقعًا ما يوجد خارج ذات الفنان، يحاول أن يحاكيه فى فنه، وتختلف الأساليب والطرز واللغات؛ فهناك فن فرعونى يميل نحو التجريد، وفن يونانى قديم يميل نحو التجسيد، وفن صينى وياباني يوظف عناصر الطبيعة والحروف بطريقة لم تعرفها الحضارة الفرعونية أو اليونانية، ولكن رغم كل هذه الاختلافات تظل نقاط الانطلاق أن ثمة موضوعًا هناك، وذاتًا هنا تحاول أن تحاكيه بطريقتها.

قد تؤكد بعض النظريات (التى يقال عنها كلاسيكية أو تقليدية) الموضوع على حساب الذات، وقد تؤكد النظريات الأخرى (التى يقال عنها رومانسية أو ثورية) الذات على حساب الموضوع، ولكن تظل هناك ثنائية أساسية لا يمكن تصفيتها، نجد صداها فى ثنائية الشكل والمضمون، والدال والمدلول، وهى ثنائية تزود الناقد والقارئ بمعيار هرمى يمكنه بمقتضاه أن

يقيِّم العمل الذى أمامه. فالثنائية تولِّد الهرمية ومن ثَمَّ إمكانية الحكم والمفاضلة، ولكن عند تساوى كل الأمور فإننا ندخل عالمًا منفصلاً تمامًا عن القيمة، ولذا لا يمكن للإنسان أن يُصدر فيه حكمًا، فيصبح شيئًا بين الأشياء، ليس هناك ما يميزه عنها، أى أننا ندخل حينذاك عالم الواحدية المادية المعادى للإنسان.

ويبدو أن هذا هو ما تحاول سوزان سونتاج إنجازه فى كتابها هذا. فالفن حسب رؤيتها ليس محاكاة للعالم، بل هو محاولة لإلغائه كليةً. وهى فى هذا الصدد تقتبس كلمات نيتشه الشهيرة التى يقول فيها: «الفن ليس محاكاة للطبيعة، بل هو مكملها الميتافيزيقى، يقف بجوارها ليتغلب عليها». أى أن ثنائية الذات (الفن) والموضوع (الطبيعة) تصفَّى تمامًا. وبعد أن ترفض سونتاج نظرية المحاكاة ترفض كل التساؤلات التقليدية التى تثيرها هذه النظرية، والاصطلاحات التى تستخدمها. فهى تعتقد جازمة أن نظرية المحاكاة تُلجئ الفن إلى البحث عن تبرير لوجوده، إما بالاستناد إلى الواقع الخارجى أو بالبحث عن قيم أخلاقية يدافع عنها. وهى نظرية تفترض أن المحتوى أهم من الشكل ومنفصل عنه، وأن الشكل ما هو إلا جزء إضافى له مهمة زخرفية بحتة. (وهذا تلخيص مبتسر للغاية لنظرية المحاكاة، وتشويه لتضميناتها الفلسفية والجمالية).

ترفض سونتاج كل هذا لتؤكد أن الفن هو مرجعية ذاته، وأنه منفصل تمامًا عن القيمة، فهى تذهب إلى أن «العمل الفنى ما هو إلا شكل من أشكال السحر، ووسيلة من وسائل الطقوس». فالسحر تجسيد لإرادة الساحر، وكذا الفن؛ إذ أنه ليس سوى تجسيد «لإرادة الفنان». بل إن الفن – بالنسبة للقارئ نفسه – يحرر طاقته من عقالها ويخلق «ديكورًا خياليًّا لإرادته»، وهو تجسيد للإرادة يلغى الواقع ويتغلب على الطبيعة.

إن الفن – من هذا المنظور – ليست له علاقة وثيقة بالعالم الخارجى، ولذا فهو يتجاهل المشاكل الاجتماعية والنفسية، ليسبر أغوار عالم الرعب والأحلام المفزعة التى تشكل ذواتنا، وهو بهذا يحررنا من إحساسنا بفرديتنا. حقًّا إن الإنسان الواقع تحت تأثير السحر ليست له ذات مفردة، وهو لهذا متحرر من كل المخاوف وغير خاضع لأى حدود (ولذا فهو ليس ملزمًا بأى معايير أخلاقية). فمهمة الفنان تنحصر فى خلق «تجارب» غير واقعية، وهو لا يحاول أن يقدم أى ضرب من ضروب المعرفة، ولا أية إجابة عن أية تساؤلات قد تواجهنا، بل هو يخلق «تجربة وإحساسًا بشكل المعرفة أو بأسلوبها». كما أنه لا يتعامل فى فنه مع أى واقع، بل يحاول أن

يجسد فى فنه « مبدأ الحركة والتوقف.. وصورة الطاقة وتفريغها.. كما أنه لا يترك سوى أثر يده وحدها، وهى يد رقيقة تلامس الأشياء بحنان وتدمرها ». إن الحديث عن اليد الرقيقة المدمرة هو وبلا شك تعبير عن تشبيه الفن بأنه ضرب من ضروب السِّحر، كما أن الإشارات الغامضة إلى الطاقة ومبدأ الحركة والتوقف تعلن عن وصولنا إلى عالم التجارب فيه بلا محتوى، والتحولات والتغيرات فيه لا يمكن للعقل استيعابها، عالم منفصل تمامًا عن القيمة.

فى مثل هذا الإطار، يصبح محتوى العمل الفنى « معوقًا ومصدرًا للضيق »، ولا يستخدمه الفنان إلا « كذريعة » لاجتذاب القارئ كى يخوض عملية تحول وتبدل هى فى صميمها نتاج للشكل وليس للمحتوى. بل إن كل ما يتبقى من المحتوى بعد هذا يوجد فى الشكل، إذ أن الشكل بالنسبة لسوزان سونتاج هو نفسه الرواية والموقف. وهى ترى أن موقفها هذا متسق إلى حدٍّ كبير مع روح العصر، إذ أنها تعتقد أن السمة الأساسية للحركات الفنية الحديثة فى الغرب صاغتها أشكال فنية غير أدبية (مثل الموسيقى والسينما والرقص والرسم) ليس لها « محتوى واضح، ولا تحاول إصدار أحكام أخلاقية على الواقع ».

من البدهيات النقدية التى يتقبلها كثير من النقاد منذ أمد بعيد أن أسلوب الفنان يعبر عن شخصيته؛ إذ أنه يلقى الكثير من الأضواء على مواقفه الأخلاقية والفلسفية، ويمدنا بمفاتيح عديدة لفهم ذاته. إلا أنه إذا كان « الأسلوب هو الرجل »، فهذا لا يعنى البتة أن « الرجل هو الأسلوب ». بل نجد أن المفترض دائمًا هو أن الشكل ينبع من المحتوى وليس العكس. ولكن سوزان سونتاج تعكس الأمر، وتقرر أن « مظهرنا هو وجودنا الحقيقى، وأن القناع هو الوجه ». بل إن التزامها بفكرة الشكل الخالص يجعلها ترفض مفهوم الناقد الماركسى الإنسانى لوكاش حول علاقة الشكل بالمحتوى، والذى يفترض أن الشكل ليس إلا محتوى مجمَّدًا. بدلاً من ذلك تفترض سوزان سونتاج أن الشكل هو روح العمل الفنى، وأن المحتوى هو مجرد سطح.

واهتمام سونتاج بالشكل مرتبط تمام الارتباط باهتمامها بالمحسوس والمرئى. وفى كل النظريات النقدية الرومانسية نجد إشارات عديدة إلى مقدرة الشعراء الموهوبين على خلق مناظر متعينة فى قصائدهم، تمكن القارئ من المشاركة فى تجاربهم بشكل مباشر، كما أننا نجد تمجيدًا للشعر؛ لأنه ينقذ بعض تجارب الإنسان الفريدة من الضياع بتخليدها فى صور شعرية مرئية محسوسة. وثراء الشعر الرومانسى وتعدُّد صوره أكبر دليل على أن الشعراء الرومانسيين كانوا مخلصين للمُثُل الرومانسية النقدية. ولكن المحسوس والمرئى - رغم ضرورتهما - لم يكونا غاية

فى حد ذاتهما، بل كانا دائمًا وسيلة لغاية إنسانية. أما فى عالم سوزان سونتاج فإننا نجد العالم واقفًا على رأسه! فأعظم الأعمال الفنية الحديثة -حسب تصورها- ما هى إلا تجارب فى «الأحاسيس والأشياء المحسوسة»، وما يهمها فى أى عمل فنى ليس عمقه وتركيبيته ككل، بل «المحسوسية المباشرة لبعض صوره». ويمكننا الآن أن نعد هذا الاهتمام بالمحسوس وبالمرئى وبالشكل المحض امتدادًا لإلحاق الفن بالسحر. فالساحر يستخدم ريشة وجلد تمساح ومنقار غراب، (وهى كلها أشياء محسوسة مرئية)؛ ويقوم بقراءة بعض التعاويذ، ويأتى ببعض الحركات غير المفهومة، (وهى كلها عمليات شكلية محضة)؛ ليمنع عين الحسود من الحسد، أو ليُلقى باللعنة على أعدائه، أو ليمسخ الفارس قردًا! إلا أن أهم سمات السحر هى لاعقلانيته، وانفصاله التام عن أى مضمون أو قيمة، فهو تعبير عن إرادة الساحر النيتشوية.

وسوزان سونتاج بإلغائها المحتوى كليةً، وبتأكيدها على أن المحسوس والمرئى غاية فى حد ذاتهما، تحاول أن تجعل عملية التقييم الأدبى (بل والاستجابة الأدبية ذاتها) عملية لاعقلانية، فظاهرة التفسير عامة هى نتاج وعى الإنسان بذاته بعد انتقاله من عصر الأسطورة إلى عصور العقل والتاريخ، وأسوأ مفسرى عصر ما بعد الأسطورة -حسب تصورها- هما فرويد وماركس، إذ أن كليهما آمن بأن خلف كل ظاهرة مرئية محتوى واضح، وأنه ما دام هناك محتوى فإنه لا بد من وجود تفسير له، أى أنهما ينطلقان من ثنائية الظاهر والباطن، والواضح والكامن، وثنائية الموضوع الذى يحتاج إلى تفسير، والمفسِّر الذى يقوم بذلك. وسوزان سونتاج لا تتفق والمفسرين العقلانيين الإنسانيين أو أى مفسر بوجه عام، إذ أنها تفترض أساسًا أن العالم لا محتوى له، وأن التفسير بالضرورة عملية فكرية متعسفة لا مبرر لها.

والعمل الفنى - مثل العالم المادى - لا محتوى له أيضًا، إذ أنه يوجد فى ذاته ولذاته، ولا غاية له ولا هدف؛ ولذا تقترح سوزان سونتاج أن يبتعد الناقد عن محاولة التفسير، وأن يجعل شغله الشاغل مجرد الوصف لمظهر العمل الفنى، وأن يبين أن العمل الفنى هو نفسه وليس أى شىء آخر، كما أنها كناقدة تفضل الأعمال الفنية التى تتميز بسطح «نظيف» وتتمتع بوحدة عضوية فائقة، والتى يكون أثرها سريعًا مباشرًا إلى درجة تتضاءل معها -إلى درجة التلاشى- أهمية المحتوى، حتى يصبح من العسير بل ومن المستحيل تفسير مثل هذه الأعمال. وهى ترى أن أفضل صفات العمل الفنى «شفافيته»، وهى تعنى بذلك تلك الخاصية فيه التى تحررنا من معناه، وتمكننا من رؤية «تألق الشىء فى نفسه، وبالإحساس بالأشياء كما هى». وهى تشير

باستحسان إلى الأعمال الفنية التى تحررنا كليةً من «الرغبة فى التفسير» لخلوها من الرموز والمعانى، ولأن سطحها متألق لا محتوى له، وتقترح على الفنانين أن يعيدوا «سحر الكلمة» حتى يتمكنوا من الهرب من قبضة التفسير الخشنة. (وتشبيه الفن بالسحر -كما يرى القارئ- لا يزال وراء كل مفاهيمها الفلسفية والنقدية).

ولكننا إذا ما دققنا النظر، وجدنا أن إشارات سوزان سونتاج إلى الفن على أنه «ديكور لإرادة القارئ» وأنه «تجسيد لإرادة الكاتب» إشارات تدل على أن اهتمامها لا ينصب على النتاج الفنى وشكله، بل ينصب أولاً وأخيرًا على ذات المبدع وعلى أثر العمل الفنى على نفسية القارئ. وقد لا يظهر عدم اكتراثها ببنية العمل الفنى، بل وبالشكل عامة، على المستوى النظرى، إلا أن هذا الجانب من فكرها يتضح فى نقدها التطبيقى. فهى مهتمة ببعض الأشكال الدرامية المعاصرة مثل «الحادثة Happening» (وهو نوع من المسرحيات القصيرة ظهر فى أواخر الستينيات، وأحرز شيوعًا فى الأوساط الفنية التجريبية، ولكنه لم يعمر طويلاً). تتسم الحادثة بأنها ليس لها حبكة ولا شكل منطقى مفهوم، وتتكون من مناظر «مسرحية» يلعب فيها الديكور دورًا رئيسيًا، وليس فيها أى تناسق، والكلام فيها يشبه «التهتهة» غير المفهومة، وكل هذا يعود إلى أن الحادثة لا تتعامل إلا مع منطق الأحلام! وهى تُعجب كثيرًا بالشكل العام للحادثة؛ لأنها لا شكل لها، ولأنها تحتوى على كثير من الأشياء ونفايات الحضارة الحديثة. إن الجمال بالنسبة لها «يتمثل فى ماكينة خياطة ومظلة وضعتا على مائدة تشريح بالمصادفة المحضة» خارج أى سياق إنسانى.

إن هذا التعريف للجمال - الذى فى رأينا يقضى عليه كليةً - هو أيضًا تعبير عن لاعقلانية الكاتبة، ورغبتها فى الهروب من الوعى الإنسانى، فالشكل المتناسق، والحبكة، والكلام الواضح هى كلها وسائل يستخدمها الإنسان الواعى العاقل، (أما الساحر فهو لا يستخدم سوى ألفاظٍ غير مفهومة، دونما أى نمط أو نظام واضحين)، فمضمون تعاويذ الساحر لا قيمة له، فالمهم هو إرادته وحسب. هذه الرغبة فى الهرب من الوعى تظهر فى عشقها للحادثة، لأن هذا النوع الأدبى يستخدم الأشياء كأشياء، وليس كرموز محسوسة، (وهذه هى النتيجة المنطقية للاهتمام المتطرف بالمحسوس المرئى)، كما أنه لا يفرِّق بين الإنسان والجماد، إذ أن الشخصيات تعامل على أنها مجرد أشياء، بل إن المتفرجين أنفسهم بوضعهم داخل أربعة جدران مغلقة، أو بإحاطتهم بالبراميل، هم الآخرون يتحولون إلى أشياء. إن فى عالم الحادثة، حيث لا يوجد

شكل مفهوم، وحيث يفقد الإنسان ما يميزه كإنسان، وحيث يتساوى الإنسان مع الشيء، بل وحيث تتحرر الأشياء من الإنسان وتسيطر عليه، فى مثل هذا العالم لا توجد إرادة أو وعى، ولا توجد أية حاجة للفهم أو التفسير.

ويرتبط رفض الوعى الإنسانى برفض التاريخ ومعاداته، ورغم أن سوزان سونتاج تقول فى أحد فصول الكتاب: « إن أسلوب الكاتب تعبير عن بعض التطورات التاريخية ». فإن هذا ليس سوى ذرٍّ للرماد فى العيون، فرفض الماضى والوعى التاريخى سائد فى نقدها، وهو رفض يظهر فى معظم أحكامها النقدية والحضارية، فمثلاً إذا رجعنا إلى أسباب تفضيلها الحادثة على غيرها من الأنواع الأدبية، فإننا نجد من بينها أنه لا يوجد فى الحادثة أى إحساس بالماضى، ففى عالم الأشياء لا يوجد تقدم أو تأخر، ولا يوجد ماضٍ ولا مستقبل، إذ أنه عالم مصمت مريح خالٍ من النتوءات والصراعات، وسوزان سونتاج تبنىً الأساس الفلسفى لنقدها على رفضها الوعىً التاريخى، ففى المقال الافتتاحى لكتابها تنظر بما يشبه الوله إلى حالة الفطرة والبراءة قبل أن يسقط الإنسان فى التاريخ، (وفى التنظير) وقبل أن يبحث الفن عن أى مبرر لوجوده. ويمكننا القول: إن كل نقدها هو محاولة للعودة لهذه البراءة الأولى.

ولعل رؤية سوزان سونتاج المعادية للتاريخ تتضح أكثر ما تتضح فى مقالها عن فيلسوف البنائية ليڤى شتراوس، فهى تشاركه فى موقف الشك المطلق الذى يفضى به إلى أن يقصر دراسته على الجوانب الشكلية التى تميز مجتمعًا عن الآخر، فالجوانب الشكلية يمكن تصنيفها ببساطة وبدقة رياضية متناهية، بينما تفضى بنا دراسة المحتوى الاجتماعى والتاريخى للمجتمعات البشرية إلى مشكلات معقدة، تستلزم التفسير والتقييم. وبالفعل يصف شتراوس نوعية تفكيره بأنه تفكير « هندسى »، مركز على دراسة « الأشكال النظيفة » الصافية. ونتيجة لهذه المقدمات الرياضية الاختزالية، خلص شتراوس إلى نتائج لا تاريخية اختزالية، فهو يؤمن بأن الوعى التاريخى ليس مزية على الإطلاق، بل إنه -كما هى الحال مع المحتوى عند سونتاج- مصدر أكيد للضيق. كما أنه يؤمن بأن المجتمعات الإنسانية يمكن تقسيمها ببساطة إلى مجتمعات « باردة » وأخرى « ساخنة »، وهو يفضل الأولى لأنها مجتمعات جامدة، غير دينامية تخلت كليةً عن فكرة التقدم. إن المدينة الفاضلة بالنسبة لشتراوس عبارة عن مجتمع انخفضت فيه حرارة الوعى التاريخى، وسوزان سونتاج تؤيده فى هذا تمام التأييد.

هذه هى بعض الأسس الفلسفية التى ترتكز عليها رؤية سوزان سونتاج النقدية، وقد ارتبط

اسمها بما يسمَّى « حضارة الكامپ » فى الولايات المتحدة، وقد يكون من المفيد أن نشرح بعض سمات هذا التيار الحضارى، إذ أنه يعكس بشكل متبلور الجو الحضارى فى كثير من الأوساط الثقافية فى الولايات المتحدة، وكلمة « كامپ » لا تترجم لأنها كلمة اصطلاحية تمامًا مثل « رومانسية » و« كلاسيكية »، وقد بدأ استخدام الكلمة فى أوساط المهربين والمدمنين والشواذ، وكانت تعنى بكل بساطة « اللوطى ». ولكن فى أوائل عام ١٩٦٣م بدأت الكلمة تستخدم فى أوساط المثقفين الأمريكيين لوصف موقف معين من الحياة، وطريقة إدراك وإحساس جديدة، بل وصورة جديدة للحضارة، وقد كرست سوزان سونتاچ فصلاً كاملاً فى كتابها ضد التفسير لهذه الظاهرة سمته « ملاحظات عن الكامپ ». ورغم أنها تقول: إن الكامپ يجذبها ويبعث على اشمئزازها فى الوقت نفسه، فإن المرء بعد أن يقرأ دراستها يتحقق من أن « الكامپ » هو خير تجسيد لمقدماتها الفلسفية، بل إنه من الممكن القول إنها هى نفسها نتاج هذه الحضارة.

تقول سوزان سونتاچ: « إن حساسية الكامپ تفضل الأشياء غير الطبيعية، الخارجة على المألوف، المصطنعة والتى تتسم بالتكلف الشديد، بل إنها لتؤثر الغث على الثمين. وقد لاحظنا من قبل أنها تتحاشى التفسير العقلانى للأشياء، وهذا يناظر عشق شباب الكامپ لغير الطبيعى وللهزلى، إذ أن مثل هذه الأشياء تتحدى -على أحد المستويات- الاستجابة النقدية، فماذا يمكنك أن تفعل إذا أخرج لك رئيسك الوقور لسانه؟! إما أن تضحك، أو يصيبك الجنون فتخرج له أنت أيضًا لسانك. وكلتا الاستجابتين لا علاقة لهما بالخير أو الشر أو الجمال أو القبح، وهذا يشبه موقف الكامپ من العمل الأدبى، فالناقد الذى تأثرت أحاسيسه بهذا التيار الحضارى لا يهمه جمال العمل الفنى الصادر عنه أو قبحه.

وحضارة الكامپ تؤكد أهمية الأسلوب وتقلل من أهمية المحتوى، ولا تدع المحتوى يظهر فى العمل الفنى إلا بعد تفتيته، لأن المؤمنين بهذه الحضارة « غير ملتزمين، وغير مؤمنين بجدوى السياسة أو العمل الاجتماعى ». ولكى يمكنهم التمتع بعمل فنى لا بد أن يمر عليه زمن طويل حتى يتحرر مما قد يكون فيه من مضمون اجتماعى وسياسى وإنسانى، وحتى يصبح شيئًا جميلاً خالص الجمال. والعالم فى رؤية الكامپ، بكل ما فيه من أشياء، ظاهرة جمالية، وللعناصر المرئية فى أى ديكور جاذبية عندها ، إذ أنها تهتم بالمحسوس والمرئى.

ورغم أن الكامپ موقف فلسفى يهتم بالشكل وحده، فإنه فى الوقت نفسه يهتم بما هو قبيح وغير مشكل، وغالبًا ما تكون أعمال الكامپ « الفنية » أعمالاً رديئة ومبتذلة. وتقول سوزان

سونتاج نفسها ملخصة موقف المؤمنين بالكامپ: « إنهم قادرون على تذوق كل ما هو سوقى ». أى أنهم قادرون على تذوق أى شىء لا علاقة له بأى منظومة أخلاقية أو جمالية.

وكثير من فنانى الكامپ المؤمنين بأهمية الأشياء باعتبارها غاية فى حد ذاتها، وبعدم جدوى التقييم، يخلقون أعمالاً فنية شاذة، بل يمكن القول إنها ليست بأعمال فنية على الإطلاق. فمثلاً يوقع آندى وورهول -أحد فنانى الكامپ- على علب الحساء ويبيعها على أنها بعض أعماله، أو قد يأتى بصندوق قمامة ويطليه باللون الأحمر ويقدمه على أنه إحدى « روائعه »! أليس المحسوس -بغض النظر عن جدواه وشكله- هو الكل فى الكل؟! (انظر الجزء السابق من هذا الفصل).

كذلك يكتب بعض الكُتَّاب ما يسمونه بالشعر الموجود Vers trouvé وهو يتكون من كلمات « وجدها » الشاعر على بعض اللافتات، فلفق منها قصيدة (المرئى وغير المشكل والشىء لذاته مرةً أخرى). ولنضرب مثلاً للقارئ على هذا النوع من الشعر، وليكن اسم القصيدة « شارع ٢٦ يوليو»:

قف
ممنوع الدوران للخلف
ممنوع الاتجاه لليسار
فى الأمريكين
سلطة ٥٠ قرشا
فراخ ٢٥٥ قرشا
حفنة أشرار
شيكوريل شملا الشوريجي
الشبكة
الاشتراكية طريق الرفاهية.

ومثل هذا النوع من الشعر والفن له ولا شك طرافته، كما أنه يزيد إحساسنا بملمس الأشياء اليومية التى قد لا نكترث بها. ولكن طرافته محدودة الأبعاد، كما أن كل هذه الفنون

تبقى عند سطح الأشياء، ولا تعيد صياغتها حسب رؤية إنسانية، بل تنقلها كما هى. ولكن بغض النظر عن قيمة وجدوى الأعمال الفنية التى تصدر عن الكامپ، فهى بلا شك تحقق عمليًّا كل آراء سوزان سونتاچ الفلسفية والجمالية.

وفى محاولتنا لتعريف معنى كلمة «كامپ» لاحظنا أن لها فى معناها الأصلى علاقة بالجنس والشذوذ الجنسى. ويبدو أن الكلمة لا تزال تحتفظ بشىء من معناها الأصلى، حتى بعد أن تحولت إلى اصطلاح حضارى أدبى، فثمة إشارات عديدة إلى علاقة الأدب (والنقد) بالجنس فى كتابات ناقدتنا، فهى فى ملحوظة موجزة عابرة تقارن الفن بالإغواء الجنسى، والمعنى الدقيق الواضح لهذه الجملة أو المفهوم يكشف عنه -كما هى الحال فى معظم مفاهيمها الأخرى- مقالها عن الكامپ. فهى تعرِّف الكامپ على أنه «ضرب من ضروب الإغواء الجنسى، إغواء يستخدم أسلوبًا متصنعًا مبرقشًا له أكثر من معنى». هذه العبارة تضع يدنا على مفتاح فهم كل إشاراتها إلى السطح المتألق الساطع والشكل النظيف الصافى، بل فهم استغراقها الكلى فى المظاهر. فالأدب -كالجنس- لا بد أن يعتمد على الإغراء المباشر الجسدى، كما أن الفن كالجنس ينتمى إلى عالم الطبيعة اللاعقلانية، ولعل هذا يفسر طلبها أن تكون هناك «جنسيات» (بالإنجليزية: إيروتكس erotics) للأدب وليس «تفسيرات له» (بالإنجليزية: هرمنيوتكس hermeneutics)، «جنسيات» تحرر الإنسان من كل ما فيه من طاقة متوترة، بل وتحرره من ذاته، بدلاً من تفسيرات تمكنه من فهم ذاته وفهم ما حوله.

ولكن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة -مهما يكن شكلها- هى فى صميمها علاقة اجتماعية، فالمجتمع يتوقع من كل رجل أن يكون على علاقة مع إحدى النساء فى فترة من فترات حياته، كما أنه يتوقع الشىء نفسه من المرأة. وعلاقة الجنس علاقة اجتماعية باعتبار أنها الأساس البيولوچى للحب والزواج والأسرة والعديد من الظواهر الاجتماعية الأخرى، ولهذا يمكننا القول بأنها علاقة ذات «محتوى». ولكن سوزان سونتاچ -كما هو العهد بها دائمًا- تحاول الابتعاد عن المجتمع وعن المحتوى لتعبد الشكل والجمال الصرف، ولذا فهى تحاول أن تفرغ الجنس من كل ما اكتسب من محتوى رمزى وحقيقى عبر آلاف السنين، وهى تفعل ذلك بأن تعلى من شأن الشذوذ الجنسى وبأن تجعل التخنث واللواط والسحاق المُثُل العليا للعالم. فتخبرنا أن أرستقراطى حضارة الكامپ هم المخنثون، لأن الكامپ يُؤثِر القيمة الجمالية على القيم الأخلاقية، ويُعلى من شأن الهزل على الجد، فالإنسان المخنث لا يمكنه أن ينتمى إلى

مجتمع جاد يحكم على نفسه بمعايير أخلاقية اجتماعية، فهو بالتالى رمز الانفصال الكامل عن أى قيمة أو مرجعية.

بعد هذا العرض المفصل لموقف سوزان سونتاج النقدى يرى القارئ أننى لا أتفق معها فكريًّا أو أخلاقيًّا، وأنا لا أتفق معها لأسباب عدة؛ أولها عدم التماسك الفلسفى لنقدها، فهى فى مقدمتها النظرية النقدية تبدى اهتمامًا متطرفًا بالشكل، ولكنها فى نقدها التطبيقى تظهر شغفًا شديدًا بالفنون التى لا شكل لها وهى ترفض المحتوى، وخاصةً المحتوى الجاد، ولكنها مع ذلك لا ترى مانعًا البتة من أن يكون المحتوى سوقيًّا مبتذلاً غير جدى. ولكن هذا لا يعنى أننى أطالب النقاد أن يكونوا فلاسفة متمرسين، كل ما أطلبه هو الوضوح، وأن يكون الناقد واعيًا بالتناقضات الناجمة عن نظريته النقدية، بل إننى أزعم أن أية رؤية فكرية ناضجة مركبة لا بد أن تحتوى على عدد من التناقضات، ولكن الديالكتيكى شىء، والاستقطاب شىء آخر، ولكننا إن دققنا النظر لوجدنا أنها سواء فى تركيزها الشديد على الشكل، ثم فى شغفها بالفنون التى لا شكل لها، فإن اهتمامها ينصب فى الانفصال عن القيمة.

فى مقدمة الكتاب الذى نعرض له قالت ناقدتنا: «إن كثيرًا من النقاد المؤمنين بالوحدة العضوية يقرون نظريًّا أن الشكل غير منفصل عن المحتوى، ولكنهم حينما يقومون بممارسة النقد يعالجون الشكل والموضوع كلاًّ على حدة». وهى محقة فيما تقول، ولكن هذا التعميم ينطبق عليها نفسها، فهى وإن كانت لا تؤمن بالوحدة العضوية، فإنها تؤمن بسيطرة الشكل على المحتوى، ورغم ذلك فكثيرًا ما تعالج المحتوى على أنه من الأفضل أن يطرح النقاد جانبًا الصيغة العضوية ويتبنوا بدلاً منها صيغة تبادلية، إذ أن الممارسة النقدية عَلَّمتْ كثيرًا من النقاد أن المحتوى يؤثر فى الشكل ويصوغه، وأن الشكل هو الآخر يؤثر فى المحتوى ويصوغه، ومع ذلك ينفصل الواحد منهما عن الآخر. ولعل الناقد المتقبل لهذا الانفصال والواعى به، أكثر قدرة من غيره على تخطيه، وعلى رؤية العمل ككل مركب تبادلى، أجزاؤه وعناصره منفصلة متصلة.

أما اعتراضى الثانى على نقد سوزان سونتاج فينصبّ على إخفاقها فى تطوير كثير من أفكارها؛ فمثلاً اكتشافها علاقة الأدب (والنقد) بالجنس، اكتشاف له جدته وطرافته، رغم اعتراضنا الأخلاقى عليه، وهو يختلف عن الصيغة الفرويدية القديمة، إلا أنها أبت أن تطور مفاهيمها بما فيه الكفاية، بحيث إن ما تقوله يعذبنا دون أن يشفى لنا غليلاً! بل إن دراستها الأساسية فى الجوانب الشكلية للأدب، ومفهومها لما تسميه تحول الأفكار إلى منبهات

محسوسة، وتحول الفنان إلى مجرِّب فى الفهم المحسوس، كل هذه القيم النقدية الجديدة - رغم جدتها وأهميتها - قُدمت على هيئة تلميحات ولم تتخذ شكل الأفكار المتكاملة المدروسة، ولكن لعل مفتاح فهم هذه الأفكار السريعة غير الناضجة هو محاولتها التوصل إلى فن منفصل تمامًا عن الحقائق الإنسانية والأخلاقية.

وفى النهاية، لعل ثمة مجالاً للتحدث عن أسلوبها هى نفسها، فهو يعد خير تعبير عن رؤيتها. فجملها قصيرة غير مترابطة، تشبه الحِكم والأمثال، وفى كل جملة أو مقطع فكرة واحدة، مستقلة إلى حدٍّ كبير عن الأفكار التى سبقتها وتلك التى تأتى بعدها. بل إن بعض المقالات مقسمة إلى مقطوعات لها أرقام مسلسلة، وبين كل مقطوعة وأخرى اقتباس طريف من فيلسوف الكامب الأول أوسكار وايلد. وهذا شكل وأسلوب جديدان يليقان بكاتبة تعادى التفسير والمنطق والعقل، وتحلم بعالم البراءة الأولى، وبأعمال فنية شفافة لا علاقة لها بالخير أو الشر.

obeikandl.com

دليل الناقد الأدبى

المعاجم بين مراكمة المعلومات وتحليلها

التصور الشائع بخصوص المعاجم والموسوعات فى العالم العربى، هو أنه كتاب مرتب ألفبائيًّا، يحتوى على كمّ كبير من المعلومات (ويستحسن أن تكون آخر المعلومات!) عن موضوع ما، ولذا فتأليف المعاجم والموسوعات يدور حتى الآن فى إطار معلوماتى تراكمى محض، ومعظم الموسوعات العربية موسوعات معلوماتية تراكمية، تضم كل أو معظم المصطلحات الأساسية، وتعريفات دقيقة شاملة لها، تستند إلى التعريفات الواردة فى المعاجم «العالمية»! ولكن بعد قليل من التدقيق، سنكتشف أن المعاجم العالمية هى فى واقع الأمر المعاجم الغربية، الصادرة بالإنجليزية، والفرنسية، وأنها ليست عالمية، كما يُزعم وإنما غربية، وأن دقتها وشموليتها تعنى أنها تعبِّر عن وجهة النظر الغربية بدقة وبشكل شامل! فالمعلومات التى تُحشد لا تحشد من دون رؤية توجهها، وإنما تعبِّر عادةً عن وجهة نظر صاحبها (فهو قد لا يفتأ يُبقى ويستبعد بعض المعلومات، كما يؤكد بعض المعلومات ويُهَمِّش البعض الآخر).

إلى جانب ذلك سنجد أن الموسوعات المعلوماتية تفتقد تمامًا إلى الرؤية التحليلية والنقدية، إذ أن واضع مثل هذه الموسوعة يجعل همه نقل أكبر قدر من المعلومات للقارئ، وعادةً ما يركز على آخر ما وصله من معلومات، وهو فى محاولته هذه عادةً ما يُسرِّب المفاهيم، ولا يثير أية تساؤلات، ويُلاحَظ فى مثل هذه المعاجم غياب البُعد الفلسفى العميق، ففى أثناء عملية النقل عن المراجع الأجنبية - «بأمانة شديدة» - يميت المؤلف ذاته فلا يتوجه للافتراضات الفلسفية الكامنة، التى لا تحرص المراجع الأجنبية على إبرازها، لأنها مسلّمات بالنسبة لها؛ ولذا فمثل هذه الموسوعات لا تثير أية إشكالات ولا تطرح أية تساؤلات.

ويتميَّز **دليل الناقد الأدبى** - للدكتور ميجان الرويلى والدكتور سعد البازعى - بأنه من أوَّل

المعاجم (إن لم يكن أولها)، التى تحاول أن تتجاوز النموذج المعلوماتى وصولاً إلى نموذج أكثر تركيبية ورحابة، ومؤلفا الدليل يفعلان ذلك بوعى كامل، ويواجهان المشكلات الفلسفية الناجمة عن موقفهما، مثل مشكلة الذاتية والموضوعية، ويوضحان كل التضمينات الفلسفية لمثل هذا الموقف: «إننا فيما نعرضه نسعى إلى تقديم رؤية تفسيرية وتقويمية ما أمكننا ذلك، بعيدًا عن وهم الموضوعية من ناحية، وبعيدًا -قدر الإمكان أيضًا- عن المعالجة الأيديولوچية الفجة. ثمة معلومة يهمنا أن تصل كما هى، لكن ثمة رؤية حول هذه المعلومة يهمنا أن تصل أيضًا، وننطلق فى منهجنا هذا من قناعتنا -التى ربما استمددناها من بعض مادة الكتاب نفسه- بأننا إنما نخوض فى صناعة إنسانية تشكلها الآراء والرؤى، وتتمخض عن خصوصيات الثقافة وتحيزاتها، فالبنيوية والماركسية والتاريخانية وغيرها مفاهيم تشير إلى مناهج للبحث، ومعايير للحكم، محكومة هى الأخرى وبالضرورة بسياقاتها الحضارية والفكرية، مفاهيم لم يفصلها ذهن واحد، كما لم تتفصل على ذهن واحد، لأسباب كثيرة؛ منها أن هذا الذهن الواحد غير موجود، وإنما هناك أذهان كثيرة تتباين بتباين الأفراد، وتفاوت الثقافات، واختلاف أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ لذا كان من المفيد أخذ هذه التباينات بعين الاعتبار ما أمكن، أو كلما كان ذلك واضحًا، لكننا إذ نفعل ذلك لا نغفل ما تتضمنه المفاهيم هنا من قواسم إنسانية مشتركة تجعلها قابلة للتداول والإفادة».

ولهذا يحاول المؤلفان قدر استطاعتهما -فى عرضهما للمدارس الأدبية المختلفة- أن يغوصا ليصلا إلى بعض المسلّمات الفلسفية الكامنة، ففى معرض حديثهما عن البنيوية يقولان: «لم تَعُد النظرة «العلمية» إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة «الكل» من خلال الجزء وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل، ولا الكل هو مجرد مجموع أجزائه فقط، بل الأهم هو «العلاقة» التى تسود بين الأجزاء، وتحدِّد النظام الذى تتبعه الأجزاء فى ترابطها، والقوانين التى تنجم عن هذه العلاقة وتسهم فى بنيتها فى الوقت نفسه، فكل بنية هى لا محالة مجموعة علاقات تكوِّن نظامًا معيَّنًا».

ثم يضعان هذه المقولة فى السياق الفلسفى العام للحضارة الغربية: «ظهرت البنيوية كمنهج ومذهب فكرى على أنها رد فعل على الوضع «الذرى» (من ذرة: أصغر أجزاء المادة)، الذى ساد العالم الغربى فى بداية القرن العشرين، وهو وضع تغذى من تشظى المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة، تم عزلها عن بعضها البعض لتجسد من ثم (إن لم تغذِّ) مقولة الوجوديين حول عزلة

الإنسان وانفصاله عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية؛ ولذلك ظهرت الأصوات التى تنادى بالنظام الكلى المتكامل والمتناسق، الذى يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض، ومن ثم يفسِّر العالم والوجود، ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان».

ثم يوضح المؤلفان الميتافيزيقا الكامنة وراء مثل هذا الموقف: «ولا شك فى أن هذا المطلب هو مطلب «عَقَدى» إيمانى، إذ أن الإنسان بطبعه بحاجة إلى «الإيمان» مهما كان نوعه، ولم يُشبع هذه الرغبة ما كان وما زال سائدًا من المعتقدات الأيديولوچية، خاصةً الماركسية والنظرية النفسية الفرويدية، فقد افتقرت مثل تلك المذاهب إلى الشمول الكافى لتفسير الظواهر عامة، وكذلك إلى «العالمية» المقنعة، ظهرت البنيوية (ولعلها ما تزال) كمنهجية لها إيحاءاتها الأيديولوچية بما أنها تسعى لأن تكون منهجية شاملة، توحد جميع العلوم فى نظام إيمانى جديد، من شأنه أن يُفسِّر علميًّا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية».

ويمكن أن أستمر فى الإشارة إلى المناقب الأخرى لهذا العمل، مثل الجسارة الفكرية التى تتضح فى ترجمتهما كلمة «Deconstructionism» «بالتقويضية» بدلاً من «التفكيكية»، فالمصطلح الذى يقترحانه هو تعبير عن رؤيتهما الفلسفية العامة، وعن المفهوم الكامن وراء المصطلح، إذ أن العقل العربى حينما يترجم مصطلحًا غربيًّا فهو يترجمه حرفيًّا، بشكل موضوعى متلقٍّ، دون أن يصل إلى المفهوم الكامن وراء المصطلح، أما مؤلفا الدليل فينظران إلى المصطلح، ثم يصلان إلى المفهوم الكامن من خلال عملية تحليلية نقدية، غير متلقية تجعلهما يؤثران كلمة «تقويض» غير المباشرة وغير المألوفة على كلمة «تفكيك» المباشرة والمألوفة، وهما يسوقان الأسباب لاختيارهما هذا فيقولان: «إن التقويضية هى المصطلح الذى أطلقه چاك دريدا على القراءة النقدية، التى اتبعها فى مهاجمته الفكر الماورائى الغربى، إذ يصفه باستمرار بأنه «صرح» أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويضية، إذ يرى فى محاولة إعادة البناء فكرًا غائيًّا لا يختلف عن الفكر الذى يسعى دريدا إلى تقويضه. وعلى الرغم من خصائص التقويضية هذه، إلا أن دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية، بل يرى أن قراءته التقويضية هى عملية إيجابية (على ما تنطوى عليه هذه الإيجابية من مفارقة). والقراءة التقويضية هى قراءة مزدوجة، تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج فى قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوى عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به. تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى

إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح). فى مشروع القراءة هذا تقوم التقويضية بقلب كل ما كان سائدًا فى الفلسفة الماورائية، سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أم الحقيقة القارة أم «العلمية»، أم المعرفة أم الهوية أم الوعى أم الذات المتوحدة، باختصار كل الأسس التى يقوم عليها الخطاب الفلسفى الغربى، ويمكن القول بأن دريدا يسير على أثر كل من نيتشه وهايدجر، لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها».

إن اختيارهما مصطلح «التقويضية» بدلاً من «التفكيكية» هو تعبير عن رؤية فلسفية نقدية، تتجاوز التلقى الأمين السلبى، وصولاً إلى رؤية أكثر حيوية ونقدية وإبداعية (وفى نهاية الأمر أكثر عروبة وإسلامية، لأنها تستند إلى أرضية فلسفية مختلفة).

ويمكن أن ننوه بأسلوب الدليل البسيط الواضح، الذى لم يسقط فى الاختزالية أو التلغرافية (التى كان يدعو لها سلامة موسى على سبيل المثال)، وبعدم التزامه بلغة المعاجم، التى لا يمكن أن يستخدمها إلا من تبنى الرؤية المعلوماتية التراكمية السائدة، ويمكن أن نشير كذلك إلى قائمة المراجع (العربية والأجنبية)، والتى تتسم بالإيجاز، وبقدر كبير من الشمول، وبفهرس الأعلام والموضوعات، كما يمكن أن ننوه بخلو الكتاب من الأخطاء المطبعية إلا فيما ندر.

ولكن لا بأس من توجيه النقد إلى عمل يرفض التلقى الموضوعى السلبى للأمور ولعل أولى نقائص هذا العمل أنه لم يوضح بطريقة أكثر تبلورًا إنجازاته، فالعقل العربى (نتيجة لغرقه فى الموضوعية المتلقية والنماذج المعلوماتية) أصبح غير قادر على التعرف على الأعمال النقدية التأسيسية، التى تستند إلى رؤية مستقلة، إذ يتحول كل شىء فى هذا العقل إلى معلومات والمزيد من المعلومات، وأعتقد أن العمل سيفيد القارئ العربى بشكل أكبر لو أن المؤلفيْن وضحا له -بشكل أكثر تفصيلاً- منطلقاتهما الفلسفية والمنهجية، ثم ما يتصورناه إنجازاتهما.

ومن نقائص العمل الأخرى أنه لا يضرب الأمثلة؛ فالعمل يتناول أكثر الموضوعات تجريدًا، أى النظرية النقدية والمفاهيم الكامنة وراءها، والعقل الإنسانى يجيد التعامل مع المتعيِّن، ويحب ألا يتعامل مع المجرد والعام إلا من خلال المتعين والخاص.

ويُلاحَظ كذلك غياب البُعد الحضارى الاجتماعى فى هذا العمل، فعلى سبيل المثال يشير **الدليل** إلى ما يسميه المؤلفان «المغالطة الشكلانية»، أى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى،

ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافى خارج العمل الأدبى، وأن النظام الثقافى يحكم النظام الأدبى، وهو وصف دقيق للشكلانية، ولكن «رفض الاعتراف» هذا يتطلب تفسيرًا، والاكتفاء بتوضيح المفاهيم والإشكاليات الفلسفية دون الإشارة إلى سياقها الحضارى والتاريخى والاجتماعى يجعلها تبدو كما لو كانت مفاهيم مطلقة، أو جزءًا من عمليات فلسفية مجردة، لا علاقة لها بالواقع الإنسانى، أو بنشاطات الإنسان الأخرى.

وأخيرًا كان من الممكن أن يقوم المؤلفان بجمع كل المصطلحات التى قاما بنقلها إلى العربية، ولم يتم تناولها فى مداخل مستقلة فى مسرد بالمصطلحات، مثل: motifs الخيوط الناظمة -allegory التأويلات الرمزية- poetry of inclusion شعر الاستقطاب، ولربما زادت الفائدة لو أنه ناقش منطق الترجمة ذاته، ولكن بغض النظر عن الهَنات هذه، فإن هذا العمل عمل تأسيسى رائد، وقد صدرت طبعة ثانية من هذا العمل، أضاف إليها المؤلفان بعض المداخل الجديدة، كما طورا بعض المداخل القديمة، ولكن منهجهما فى البحث لا يزال كما هو، أى الابتعاد عن الترجمة الموضوعية السلبية المتلقية، وإدراك المفهوم الكامن وراء المصطلح، وترجمة المصطلح فى إطار هذا الإدراك، وتعريف القارئ العربى بتضميناته الفلسفية والجمالية.

النقد والحوار

دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب

لعل عنوان كتاب الدكتور عزت خطاب **ملامح وصور شعرية** من أدق العناوين التى اختارها ناقد لمجموعة كتاباته النقدية(*). أما الملامح فهى القسم الأول من هذا الكتاب، حيث يحاول الكاتب أن يرسى دعائم مذهبه النقدى ويوضحه لنا. وأما الصور الشعرية فهى القسم الثانى، وهى تطبيقات مختلفة لبعض القيم النقدية التى تبناها فى القسم الأول. ومثل هذا التقسيم يدل على الروح العلمية النقدية الحقة التى يتحلى بها ناقدنا، ففى تصورى أننا فى عالمنا العربى ننزع دائمًا إلى أحد منزعين متطرفين: نحو التنظير المجرد الذى لا يربطه رابط بالواقع، ومن هنا يصدر سيل الكتب عن المناهج الغربية المختلفة، وإما نحو كتابة دراسات تطبيقية لا ينتظمها إطار نظرى واضح. وكلا الاتجاهين ينطوى على محاولة للهروب من إصدار أحكام محدَّدة وواضحة، فالتنظير دون تطبيق لا يمكن الحكم عليه، أما التطبيق دون إطار نظرى فيفتقد إلى المقياس الذى يمكن أن نحتكم إليه.

أما دراسة الدكتور خطاب فيصدق عليها ما أسميه دراسة تطبيقية فى المنهج، أى أن

(*) د. عزت خطاب ملامح وصور شعرية (الرياض: دار العلوم ١٩٨٣م) وإخراج الكتاب جيد إن كان من ناحية الطباعة أو الذوق. وقد يكون من غير العادى أن يتحدث ناقد أدبى عن هذا الجانب فى دراسة يعرض لها، ولكن مستوى إخراج الكتب فى العالم العربى أخذ فى التدهور، وثمة إهمال من جانب كثير من الناشرين للجانب الفنى من الكتاب مما ينفر القراء منه ويفسد الذوق العام فى نهاية الأمر. ولذا أجد من الضرورى أن أنوه ببساطة الغلاف وأناقة العناوين الداخلية والزخارف المختلفة، وهما بساطة وأناقة يناسبان هذه الدراسة. والكتاب يكاد يخلو من الأخطاء الطباعية. كما أن فهرس المحتويات يقع فى أول الكتاب وهو – فى تصورى – المكان المنطقى. ولكن يمكن أن نأخذ على هذا الكتاب – وعلى الكتب المنشورة بالعربية عامة – خلوه من الفهرس الموضوعى، فمثل هذا الفهرس يسهل استخدام الكتاب بالشكل الأمثل.

يشرح الناقد منطلقاته النظرية ويبررها، ثم يقوم باختبارها عن طريق قراءات محددة لمجموعة من الأعمال الأدبية.

ويمكن القول: إن الدكتور خطاب فى منهجه النقدى ينطلق من منطلقات فلسفية/أدبية مترابطة تمام الترابط، سنضطر إلى تقسيمها كضرورة تحليلية وحتى يمكننا دراستها، ولعل السمة الأساسية فى هذا المنهج النقدى أن منطلقاته الفلسفية نسبية، وأنها تدرك نسبيتها، بمعنى أن الناقد يدرك تمامًا أن الحقيقة المطلقة أمر يستحيل الوصول إليه، وأن كل ما نطمح إليه هو أن نقترب منها قليلاً، من خلال إستراتيچيات عديدة ومناهج مختلفة، ولذلك نجد أن أسلوبه فى طرح أفكاره لا يأخذ شكل تلخيص فكرة ما، أو تقريرها بشكل مباشر، وإنما نجده يطرح أسئلة وتصورات بديلة، ثم يحاورها إلى أن يصل إلى الفكرة التى يود أن يقدمها للقارئ. ويجب أن نؤكد هنا أن نسبية الدكتور خطاب ليست نسبية مادية عدمية، بمعنى أنها لا تنطوى على إنكار كامل للحقيقة، وهى النسبية التى ينتهى إليها الموقف المادى، الذى يرى أن كل الأشياء فى حالة حركة، وأن كل القيم تتغير، وأن الإنسان - كما قال ذلك السوفسطائى القديم - لا يستحم فى النهر نفسه مرتين، وإنما هى نسبية إيمانية، تعود جذورها إلى التقاليد العلمية العربية الإسلامية، التى كانت تصدر عن الإيمان بأن فوق كل ذى عِلْمٍ عليم، وأننا مهما بلغنا من عِلْم فإن الله - من قبل ومن بعد - أعلم، ولذا فهى ليست نسبية ضيقة أو ضجرة، وإنما هى قانعة هادئة.

ومن منطلقات الدكتور خطاب الأخرى إيمانه بخصوصية التراث العربى، ولذا فهو ينصح قارئه ألا يستخدم المصطلحات الغربية، مثل الرومانسية والكلاسيكية « دون تحفظ أو تحديد أو تعريف »، لأن تطبيقها على شاعر عربى يستلزم نقلها من مجالها الحضارى الذى نشأت فيه وتأثرت به، إلى مجال حضارى مختلف. والإيمان بالخصوصية هو أيضًا إيمان بالنسبية (إذ أنه إذا كان لكل ظاهرة خصوصيتها، فهذا يعنى أنها لها قوانينها الخاصة).

والمنطلق الفلسفى الثالث (وهنا سنبدأ فى دخول مجال الأدب) هو نزعته الإنسانية، بمعنى أنه يرى أن الحياة الإنسانية الثرية هى الهدف من وجودنا فى هذه الدنيا، وأن الله تعالى لم يخلقنا عبثًا كى تكون حياتنا ألعابًا لا معنى لها، أو أشكالاً هندسية متسقة مع نفسها دون أن يكون لها هدف واضح، وإنما خلقنا كى نعبده، أى كى نحيا حياتنا كبشر تعلموا « الأسماء كلها »، قادرين على أن « يأمروا بالمعروف وينهوا عن المنكر». ومن هنا لا يخفى إيمانه

بأن الحياة شيء جاد، يجب أن يوظف الأدب فى خدمته، وهو لهذا لم يقنع بتقديم آرائه النقدية الجمالية الهندسية، وإنما أفرد مقالاً يحاول أن يترجم فيه فكره النقدى إلى فكر تربوى، فيطرح تصورًا لطريقة تدريس الشعر، ويوصى المدرس بألا يفرض تفسيره على الطلاب من موقع قوة، وألا يخضع النص للقواعد البلاغية اللغوية المحفوظة، التى تفتت النص إلى أجزاء، وإنما يجب عليه أن يبذل قصارى جهده فى تذوق النص الشعرى بصوتٍ مسموع أمام الطلاب، وأن يقبل فكرة تعدد التفسيرات للنص الواحد (ولنلاحظ هنا ارتباط القيم الجمالية بالقيم الأخلاقية الإنسانية). ومن الجدير بالذكر أن مثل هذا الموقف الملتزم لم يعد شيئًا مقبولاً فى الأوساط العلمية أو الأكاديمية فى الغرب، حيث انفصل الدين عن الدولة، وانفصلت الأخلاق عن كل مجالات الحياة. والدكتور خطاب بذلك يمارس خصوصيته العربية الإسلامية، ويا حبذا لو حاولنا أن نؤكد تقاليد علمية نابعةً عن حضارتنا وثقافتنا، ومناسبة لُمُثُلنا ومشروعنا الحضارى، مختلفةً عن تلك التى سادت فى الغرب.

أما منطلقات الدكتور خطاب الأدبية الخالصة فيمكن أن نسميها توفيقية انتقائية، وهذه مرةً أخرى تعبير عن نسبيته المتأصلة، فالناقد المبدع -حسب تصوره- هو الذى « يعمق استجابة القارئ للتجربة التى يمثلها العمل الأدبى »، وكى يصل إلى ذلك قد يستعمل طريقًا أو أكثر من الطرق التى ذكرها الدكتور خطاب، « أو ربما لا يستعمل أيًّا منها »، ولكن المهم هو ألا يفرض على العمل الأدبى « مبادئ وأسسًا خارجةً عنه ». ويعتقد البعض أن التوفيق والانتقاء أمور « غير علمية »، وأن العالم يجب أن يكون متسقًا مع نفسه ومع المنهج الذى يختاره، ولكنى أرى أن مثل هذا التصور فى واقع الأمر تصور غير علمى، إذ أنه يفترض أن ثمة قانونًا عامًّا ينطبق على جميع الظواهر فى جميع المجالات، ومن ثَمَّ يوجد منهج واحد لدراستها، وهذا أمر أصبح غير مقبول فى العلوم الطبيعية، فما بالك بالعلوم الإنسانية وفى النقد الأدبى بالذات، حيث نجد أن ما يميز العمل هو فرادته وليس العناصر المشتركة بينه وبين الأعمال الأخرى. إن الانتقائية والتوفيقية (طالما أنها ليست عملية تلفيق انتهازية وإنما عملية اختيار واعٍ لمنهج يتناسب مع الظاهرة) أمر حتمى، يتفق تمامًا والروح العلمية (بالمعنى العام للكلمة)، التى تحاول أن تتعامل مع الظاهرة وتدرسها على المستوى الملائم لها، لا أن تنظر إليها من عَلٍ.

وتظهر انتقائية الدكتور خطاب الإبداعية فى رؤيته للنص الأدبى، فهو ينظر إليه باعتباره « كلاًّ متكاملاً »، يكاد يكون منغلقًا على نفسه يحوى داخله كل العناصر اللازمة لتفسيره

وإدراكه، ولذا فهو يؤكد أن الفن مختلف عن الحياة، وأن الرؤية الفنية للواقع مختلفة عن الواقع ذاته، فالإنسان يعيش الحياة جزءًا جزءًا، لا ينفعل إلا بالجزء الذى يعايشه، فالحياة صيرورة لم ولن تكتمل، أما الفن فيقدم تجربة متكاملة يعايشها الإنسان ككل مركَّب، وانطلاقًا من هذا يرفض الدكتور خطاب أية محاولة لدراسة الهدف (النفسى أو الأخلاقى) من كتابة العمل الأدبى، وليس العمل الأدبى ذاته، كما يؤكد استقلالية العمل الفنى عن مبدعه، وهو استقلال يتضح أكثر ما يتضح فى أن العمل الأدبى يعيش « مدة أطول من الجيل الذى كتب فيه ».

العمل الأدبى إذن كلٌّ متكامل مختلف عن الحياة، ولكنه ليس منفصلاً عنها، ومن هنا جاء تعريفه النص الأدبى بأنه « تجربة إنسانية جديرة بالمعرفة »، وهو فى هذا يعيد تمامًا تعريف الفن، وينظر إليه باعتباره محاكاة لفعل إنسانى (محاكاة وليس انعكاسًا)، أى أنه قد عدَّل (ولم يرفض تمامًا) الرؤية الموضوعية.

ثم يضيف الدكتور خطاب بُعدًا ثالثًا بتأكيده أهمية « القارئ الذى يحتاج إلى معرفة تلك التجربة »، كما أنه، كما بيَّنَّا، يؤكد التزامه الإنسانى والأخلاقى فى قراءته للنصوص، أى أن توجهه النقدى أصبح الآن عمليًّا أو أخلاقيًّا، وهو توجه يعدِّل من التوجهين الآخرين؛ العمل الأدبى ككلٍّ متكامل، والعمل الأدبى كمحاكاة لواقع إنسانى.

وهو فضلاً عن كل ذلك لا يرفض البُعد التعبيرى، إذ يرى العمل الفنى كتعبير عن عواطف الكاتب؛ ولذا يرى أن « هم الناقد هو الغوص فى عمق التجربة (المتجسدة فى العمل الفنى)، ويتمثل تلك التجربة أصدق تمثيل ».

العمل الفنى إذن كلٌّ مركَّب يعرف على أربعة مستويات، ولكن الناقد رغم رؤيته التركيبية يهمل إلى حدٍّ كبير البُعد التاريخى كمكون أساسى للعمل الفنى، فرغم اهتمامه بالخصوصية العربية الإسلامية، إلا أنه يظل اهتمامًا هامشيًّا، ولا يتحول إلى مقولة نقدية أساسية، ولا يظهر فى القراءات النقدية التى تشكل الجزء الثانى من كتابه، وأعتقد أن إنكار الزمان هو المسئول عن بعض نقاط القصور النقدية، مثل إهمال فكرة البناء، إذ يبدو أنه إذا أنكر العقل والزمان فإنه لا يجابه أبنية متكاملة مستمرة، وإنما يواجه أجزاء غير مترابطة متناثرة.

وإلى جانب هذه التوجهات الأربعة المتناقضة المتفاعلة، والمكملة لبعضها البعض، يؤكد الدكتور خطاب أهمية بعض العناصر الأدبية، مثل الأسطورة والرمز، ولكن أهم كل هذه

العناصر على الإطلاق بالنسبة له عنصر الصورة الشعرية، إذ يبدو أن هذه هى بؤرة اهتمامه النقدى والأداة التحليلية الأساسية (ومن هنا كان ظهورها فى عنوان الكتاب)، ولكن فكرة أساسية تنتظم كل هذه التوجهات والأدوات، وهى فكرة الوحدة العضوية، «فالأسطورة مثل الصورة الشعرية، ليست لها أية قيمة فى ذاتها خارج القصيدة، وإنما تكتسب أهميتها عندما تقوم بدورها الفكرى والحسى والجمالى فى بناء شعرى متكامل».

وهنا من حقنا كقرَّاء أن نسجل دهشتنا -إن لم يكن احتجاجنا- من أن الناقد لم يفرد فصلاً مستقلاً لتقديم أداته النقدية الأساسية، وهى الصورة الشعرية، فهو لم يعرِّفها ولم يعرِّف مزاياها وحدودها، وبالتالى ظل هذا المصطلح النقدى الأساسى بالنسبة له مبهمًا بعض الشىء.

إذا انتقلنا إلى الدراسات التطبيقية للمنهج، فسنجد محاولات واعية مبدعة لتطبيق كل أو بعض المنطلقات الفلسفية والنقدية التى أشرنا إليها، فكل فصل هو قراءة لنص أدبى أو أكثر، وهى قراءة لا تخضع لأية تعليمات خارجية، وإنما تهتم بالنص ذاته، وبالتالى فهى قراءة «ديمقراطية»، لأنها نسبية لا تفرض على النص شيئًا لا يوجد فيه، وإنما تستخلص منه هو ذاته النتائج، وعلى القارئ الذى يود أن يختبر هذه النتائج أن يعود للنص ذاته (ومن هنا أعتقد أنه كان ولا بد أن يورد الكاتب النصوص التى تعرض لها بالنقد كاملةً فى نهاية الكتاب دون تعليق منه). وهو ينحت إستراتيچية نقدية مختلفة لكل قصيدة، بحيث يتناسب المنهج - أو المناهج - والنص. فهو فى مقاله «الشرق فى قصيدة إنجليزية» يدرس النص فى إطار تاريخ الأفكار، ونجده يلجأ إلى المنظور المقارن فى «الشرق والغرب يلتقيان»، ويدرس «المصادر» فى مقال «تأثير متبادل»، ويقارن النصوص المختلفة من الأدب نفسه فى مقال «البُعد الصوفى»، أو «القارئ أمام الصورة»، وهو لا يكتفى فقط بعرض العموميات، وإنما يلتزم بقراءة تحليلية للنص، تحاول أن تتوجه إلى الكل والجزء، وفى معظم هذه الدراسات نجده يركز دائمًا على الصورة الشعرية، باعتبارها من أهم مكونات القصيدة إن لم تكن أهمها على الإطلاق.

ففى مقال «الشرق والغرب يلتقيان» يدرس نصين: واحدًا عن الأدب العربى، والآخر عن الأدب الإنجليزى من خلال «طريقة استعمال الصور الشعرية»، وفى تحليله لقصيدة إميلى ديكنسون، يقول: «ولا يمكن لأى شاعر أن يتحدث إلا عن طريق الصور».. وهكذا. ولعل اختياره الصورة الشعرية كمحك أساسى هو تعبير عن نسبيته أيضًا، فالصورة الشعرية شىء متعين، موجود خارج وعى الناقد، يمكن أن يحتكم من يشاء إليه.

ولينظر من يشاء من القُرَّاء إلى تحليل ناقدنا لبيت شعر من قصيدة للشاعر محمد هاشم رشيد:

يا إصبعًا تومئ نحو السماء يا منبرًا للحق عالى البناء

حيث يتأمل الناقد فى صورة الإصبع، ودلالتها المركبة، وعلاقتها بمنبر الحق فى الشطر الثانى من البيت.

ولكن ناقدنا كثيرًا ما يضيع فى تفاصيل الصور، فيتعقبها ويرصدها ويحللها، دون أن يتوجه للبناء الكلى للقصيدة، ودون أن يتذكر أن الصورة -رغم أهميتها- توجد داخل سياق قد يثريها وقد يعدِّل منها، ويظهر ذلك الاتجاه فى تحليله لقصيدة صلاح عبد الصبور« الخروج »، حيث تتحول القصيدة إلى مجرد تعاقب للصور، وهو يفعل الشىء نفسه فى تحليله قصيدة أرنولد « على شاطئ دوفر». إن بناء القصيدة هو جماع العلاقات بين عناصرها المختلفة، الذى يتجاوز هذه العناصر، أما الصورة فهى عنصر واحد وحسب؛ ولذا فنقد الدكتور خطاب يأخذ فى كثير من الأحيان شكل البقع اللونية الجميلة غير المترابطة، هذا على عكس تحليله لقصيدة نازك الملائكة « ميلاد نهر البنفسج »، فهو يفسر التجربة الشعرية هنا، لا من خلال الصورة، وإنما من خلال بناء القصيدة أيضًا، الذى يأخذ شكل الرحلة.

وإهماله البناء العام للقصيدة، أو القصيدة كسياق أساسى لكل العناصر الفنية الأخرى يظهر أيضًا فى بعض دراساته النقدية، ففى مقال « الشرق والغرب يلتقيان » يقارن قصيدة « تمبكتو» للشاعر الإنجليزى ألفريد تتيسون بقصيدة للشاعر السعودى منصور الحازمى، ويجد أن ثمة تشابهًا « فى طريقة استعمال الصور الشعرية »، إذ نجد الشاعرين يستلهمان الأساطير الماضية وقصص البطولات فى رسم صور العصر الذهبى للوجدان الشعرى، ولكن كل الشعراء تقريبًا يستلهمون الأساطير الماضية وقصص البطولات، فموطن التشابه إذن من العمومية بحيث لا يصلح كأساس للمقارنة، كما أن تعاقب الصور وتفاعلها مع العناصر الأخرى فى القصيدة (مثل القافية فى قصيدة الحازمى والبيت المشطر)، وليست الصور فى حد ذاتها هى التى تُكسِب القصيدة هويتها المحددة؛ ولذا فالناقد إن قنع برصد الصور فإنه سيقدم رؤية جزئية غير شاملة.

والدكتور خطاب نفسه فى الجزء الأول من مقال « تأثير متبادل » لا يقنع برصد الصور،

وإنما يتعامل معها داخل أطر أشمل، فهو يرصد مواطن التشابه بين صورتين وبين شاعرين؛ واحد عربى وآخر إنجليزى (امرئ القيس وتتيسون)، ولكنه يضيف أن صورة الثريا فى شعر امرئ القيس أساسية فى معلقته، بينما يجدها ذات قيمة زخرفية محدودة فى قصيدة تتيسون، وما يحدد ما إذا كانت صورة ما زخرفية أم أساسية هو علاقة الكل بالجزء، أى أن الناقد هنا تجاوز الصورة فى حد ذاتها، ولكننا نجده فى الجزء الثانى من المقال نفسه يتخلى مرةً أخرى عن هذا الإدراك للبناء، لنجد أنفسنا مرةً أخرى فى دائرة البقع اللونية الجميلة، إذ يقارن قصيدة كيتس « أنشودة عن جرَّه إغريقية »، بقصيدة عمر أبو ريشه « معبد كاجوراو»، وهو يتحدث عن « تأثر» الثانى بالأول.

مفهوم التأثر عند الدكتور خطاب يشبه مفهوم الصورة، إذ يتم إدراكه خارج فكرة البناء، مما يجعله شيئًا مجردًا، ويصبح من الممكن العثور عليه فى أى مكان، ففى تصوره أن توجه قصيدة أبو ريشه مختلف تمامًا عن توجه قصيدة كيتس، ولذا فالتأثر هنا قد لا يكون تأثرًا وإنما مجرد أصداء، وهذا أمر متوقع لشاعر يكتب قصيدة مشطرة بالفصحى فى القرن العشرين، من خلال مصطلح رومانسى عربى، لا بد أن يختلف اختلافًا جوهريًّا عن شاعر يكتب بالإنجليزية فى القرن التاسع عشر، مستخدمًا مصطلحًا رومانسيًّا إنجليزيًّا، فحينما يقول أبو ريشة:

طلبت فأعطى واشرأبت فانحنى ومشت ملامه

فإن مضمون ما يقوله يتحدد من خلال نبرة البيت المشطر، ومن خلال الثنائيات المتعارضة المتتالية، التى تسمع فيها أصداء شعر المتنبى وأبى تمام والزخرفة الإسلامية الهندسية، وحتى لو اعترفنا بأن أبو ريشة تأثر بكيتس، فيظل من الضرورى تحديد نوعية هذا التأثر، ومدى عمقه وشكله، وهى أمور لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة البناء.

ولعل عزل الدكتور خطاب الصورة والتأثر عن البناء العام هو فى صميمه بحث عن ضرب من اليقينية، يكاد يكون مستحيلاً فى العلوم الإنسانية، فهو قد عزل هذين العنصرين حتى يتسما بالبساطة، فيمكن الإمساك بهما والتعرف عليهما وعزلهما. أما مفهوم البناء فهو مفهوم أكثر غموضًا وذهنية، إذ أن العلاقة بين العناصر المختلفة أمر نستخلصه نحن أما العناصر ذاتها فهى - على الأقل من الناحية النظرية - موجودة بشكل موضوعى! أقول من الناحية النظرية، أذ أنه من الناحية الفعلية تتداخل الأمور كلها، ويتحد معنى الصورة ودلالتها ومدى

عمق الأثر أو سطحيته، من خلال رصدنا علاقة كل منهما بالبناء. ولا شك فى أن الدكتور خطاب يبحث عن هذه اليقينية؛ لأنه يتحلى بروح علمية حقة وتواضع حقيقى، يجعلانه يحجم عن التعميم الذى لا يستند إلى شواهد وأدلة واضحة. ولكنى أرى أن من الواجب ألا يبحث الدارس عن مستوى من اليقينية أعلى مما يسمح به موضوع الدراسة، وهو إن فعل يكون قد تخلى عن إحدى القواعد الأساسية للرؤية العلمية، حيث يتحدد المقياس من خلال علاقته بالشىء الذى يُقاس.

ولكن كل هذه التحفظات لا يمكن أن تقلل من قيمة هذا العمل النقدى الهام، ولا أن تنقص من قيمة إنجازاته العديدة، سواء فى طرح الأسس الفلسفية/الأدبية، أو تطبيقها من خلال تحليل النصوص العربية والغربية، أو مقارنتها. وهنا يجب أن أنوِّه بسمة أساسية وإنجاز أساسى أيضًا فى نقد الدكتور خطاب، وهو أنه يتحرك بسهولة ويسر شديدين بين الأدبين العربى والغربى، وأنه يتبع منهجًا نقديًّا واحدًا، بل ويستخدم مصطلحًا نقديًّا واحدًا متميزًا فى تناوله للنصوص العربية والغربية، وهو بذلك لا يرتدى قبعتين مختلفتين (إن أردنا استخدام المصطلح الإنجليزى!)، أو لا يرتدى قبعة ثم عمامة (إن أردنا نحت مصطلحٍ خاصٍّ!)، وإنما ينظر للنصوص بالمنظار نفسه ويخضعها للمقاييس نفسها. وهو بذلك الناقد العربى الحديث بمعنى الكلمة، الذى عرف أدبه وتراثه، ثم قام بالتعرف على المدارس النقدية والغربية، ووجد أن إحداها - مدرسة النقد الجديد التى ظهرت فى الأربعينيات فى الولايات المتحدة - قد طرحت مقولات نقدية، تتسم بالجدة والعمومية فى الوقت ذاته، وبالتالى يسهل تبنيها دون أن يضطر إلى لىّ عنق النصوص العربية، ولكنه تبناها بعد أن عدل منها وأسقط بعضها، فقد تبنى مفهوم قراءة النصوص النقدية ومفهوم الصورة، ولكنه أسقط -على سبيل المثال- مفهوم المفارقة paradox ومفهوم الأيرونى irony أو المفارقة الساخرة، وهى مفاهيم فى تصورى مرتبطة بأزمة الحضارة الغربية، كما أنه تبنى مفهومًا أخلاقيًّا إنسانيًّا للأدب (لعل مصدره هو رؤيته الإيمانية)، قد لا يوافق عليه بعض أولئك النقاد الجدد، ثم أخيرًا أبدع من كل هذا منهجًا ومصطلحًا، لا يمكن ردهما إلى مدرسة نقدية محددة.

ألف ليلة وليلة

فى رؤية فريال غَزُّول النقدية والبنيوية

كتاب **ألف ليلة وليلة** - الذى كتبته بالإنجليزية الدكتورة فريال غزول - عمل جاد وخلاق ورائد، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبى عربى مألوف لنا جميعًا، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية، تحاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانًا شكله، ولكن كتاب الدكتوره فريال غَزُّول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة.

ويضم الكتاب ثمانية فصول، عرضت المؤلفة فى الفصل الأول منها منهج الدراسة، وتناولت فى الفصل الثانى ما تسميه القوى والعناصر الأساسية فى النص، وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسى للقصة الإطارية (قصة شهريار وشهرزاد)، وقد قسمتها إلى أربعة أقسام، مسجلة أن سمتها الأساسية هى الثنائية، فكلٌ من شهريار وأخيه شاه زمان - على سبيل المثال - ملك يحكم مملكته فى سعادة بالغة، ثم يمر كلاهما بتجربة مريرة. ولذا يمكن القول: إن شهريار وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى. وكذلك تتمثل هذه الثنائية فى علاقة شهرزاد بأختها دنيازاد، ثم تذكر المؤلفة أشكالاً مختلفة لهذه الثنائية، وتربط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية، « فالتزاوج بين الشخصيات يشبه الترادف، أما على مستوى أحداث القصة، فإنه يصبح تكرارًا. وتتناول المؤلفة فى الفصل الثالث ما تسميه الشفرات الثلاث للقصة الإطارية، وتعالج الفصول الرابع والخامس والسادس ديناميات السرد القصصى الدائم، ففى الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة « الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان »، وفى الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان فى **ألف ليلة وليلة**، منبهةً إلى أنها تؤدى وظيفة التشبيه، وتتناول فى الفصل السادس الذى يحمل عنوان « الاستعارة الحلزونية » قصة سندباد، وتقدم فى الفصل السابع دراسة لقصص العفاريت، وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية، ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج فى الفصل الأخير.

وتقرر المؤلفة فى المقدمة أن الغرض من كتابتها هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمى، بل إنارة هذه الظاهرة المراوغة التى تسمى «الأدب»: إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ما سماه ياكوبسون: «أدبية الأدب». أى هذه الخاصية التى يجعل من حديثها أدبًا، وعبارة «أدبية الأدب» غامضة، وواضحة فى الوقت نفسه، ويبدو أنها -فى سياق النقد البنيوى- تفترض أن الأدب «رسالة متمركزة على نمطها الخاص فى التعبير» على حد قول ياكوبسون، بل إن المؤلفة ترى - على مستوى من المستويات - أن الأدب ليس هو إلا محاكاة للأدب، وأن شهرزاد تحاكى المحاكاة، وأن **ألف ليلة وليلة** «إنما هى قصة عن عملية القص ذاتها»، إنها عمل يعبِّر عن بويطيقا غريبة، حيث لا يقلد الفن الطبيعة، بل يحاكى الفن نفسه، ويتكرر هذا الموضوع فى الدراسة التى نعرض لها، على نحو يخيل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنيويون لا همَّ لهم إلا التأمل فى الأدب وفى فن الرواية!

والقضية التى نواجهها هنا هى: هل النص الأدبى تعبير عن واقع ما أو هو محاكاة له؟ (ولنعرّف هذا الواقع بأية طريقة نريد، ولنعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التى نشاء)، أم أنه تعبير دائرى (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البنيويين)، يلتف حول نفسه: أدبية الأدب، قصصية القصة، أو أسطورة الأساطير، التى يحاول ليڤى شتراوس أن يصل إليها، ولكن لِمَ لا نقول «الفن للفن». رغم ابتذال المصطلح بكثرة طرحه فى مكانه وفى غير مكانه!، حتى نربط بين الخاص والعام؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذى يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة، فهل سنتمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى؟ هل «هاملت» فى كُليتها مسرحية عن الفن الدرامى؟ وهل «منين أجيب ناس» لنجيب سرور مسرحية عن بناء الموال الشعبى، أم أنها تعبير فنى عن واقع إنسانى يشكل الموال الشعبى مكونًا من مكوناته الفلسفية والفنية الأساسية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إذا كان الأدب محاكاة للأدب، وإذا كان النقد الأدبى يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى، فهل يمكننا أن ننقذ الأدب من أن يتحول إلى مجرد «لعبة»؟

ومن الواضح أن المؤلفة - لحسن الحظ - لا تلتزم كثيرًا بحكاية «أدبية الأدب» هذه، فهى فى دراستها العظيمة هذه تتجاوز هذه القيود المنهجية التى فرضتها على نفسها، لتتعامل مع مواد وقضايا ليست لها علاقة مباشرة بالأدب، ففى حديثها عن الخط الأساسى فى بعض القصص، تصفه بأنه يؤدى إلى لعنة، ثم زوال هذه اللعنة. ثم تضيف قائلة: إن النمط يدل على وجود صدى

من الأساطير السامية. وفى حديثها عن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تشبهها بمبدأ «الين واليانج» فى الرؤية الصينية للكون، فهما مبدآن يتعارضان، لكن الواحد منهما يكمل الآخر.

كما تخرج المؤلفة - فى حديثها عن وظيفة ألف ليلة وليلة - عن إطار أدبية الأدب، فتتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذى نفتقده كثيرًا فى الأعمال النقدية البنيوية)، إذ أنها ترى أن النص لا يؤدى إلى الكاثارثيس (التطهير)، بل إلى الكاليكسيس (تركيز الطاقة النفسية)، وتقرر المؤلفة أن من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال **ألف ليلة وليلة**، وعلى وجه الخصوص العواطف النابعة من الغرائز العدوانية، المرتبطة بالمحرمات، ولكنه على الرغم من التعبير عنها، لا يتم «تطهيرها» بالمعنى الأرسطى، بل العكس هو الصحيح، إذ أنه كلما يتم الإفصاح عن هذه العواطف يُطالَب بالمزيد من الإفصاح، فالمستمع أو القارئ يستثمر طاقته فى القص، تمامًا مثل شهريار! ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص. فإنها تمضى فتشبه أثره فى القارئ بأثر الزار، وهو - كما تقول - نشاط إنسانى تشترك فيه النساء أساسًا، وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضًا)، أما الشيخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التى تتقمصها، وصورة حلقات الزار المجازية هنا صورة طريفة، غير مستقاة من عالم الأدب، ويبدو أن شهريار هو المريض الذى عُقد حفل الزار من أجله، أما شهرزاد فهى ولا شك «الشيخة» التى تسأل أولاً عن طبيعة مرض الملك، ثم تمضى فتقص عليه عددًا لا نهائيًّا من القصص، وهذا يوازى تغيير الشيخة ملابسها. وتنبهنا المؤلفة أيضًا إلى أن عنصر التضحية أساسى فى الزار، إذ عادةً ما يضحَّى بديك أبيض أو أسود، وهذا الجانب فى الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود فى **ألف ليلة وليلة**، ويذكرنا بأن شهرزاد الشيخة هى أيضًا الضحية.

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها، وقد نتفق أو لا نتفق معها، ولكنها تبين أن المؤلفة لا تقف على مستوى أدبية الأدب وحسب، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير، أو عالم السحر، أو عالم النفس الإنسانية، لتأتى بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة. وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى، هى أكبر دليل -وكأننا نحتاج إلى دليل- على أن الأدب ليس ملتفًّا حول نفسه، وأنه لا يحاكى نفسه، بل يحاكى عالم الإنسان بكل تركيبيته وغموضه.

ولكن من الغريب أن النقد البنيوى، الذى يصر على أدبية الأدب، وعلى التعامل مع

النصوص وحسب، بوصفها «كلاً مستقلاً بذاته» كما تقول المؤلفة، يصر أيضًا على أن النص الأدبى ليس هو الهدف النهائى من العملية النقدية، إذ تقول المؤلفة: إن النص، إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة، يمكن أن يجدها المرء فى نصوص أخرى وفى نظم أخرى للاتصال، وتتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية، وفى هذا انتقال حاد من النص فى حد ذاته، إلى النص بوصفه تعبيرًا عن مجردات، مثل الوجدان الشعبى (دون ذكر لشعبٍ بعينه) أو «العقل الجمعى»، أو نظم الاتصال التى أشرنا إليها، وأحيانًا يصبح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القص (فى النص)، أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبى بشكل عام. وبغض النظر عن الهدف المعلن، فإن النقد البنيوى يتسم بدرجة عالية من التجريد. ويبدو أن البنيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من اليقينية والدقة العلمية، تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - قواعد القصة - الأساطير التى يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - الثنائيات المتعارضة)، وهى مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا، ولذا فهى تكاد تصبح تعبيرًا عن ضرب من ضروب الحلولية المادية إن صح التعبير.

ويتجلى البحث عن اليقينية فى فكرة النموذج، وهو الهيكل التصورى للعلاقات السائدة فى الواقع أو فى جوانب منه، وهو هيكل يهدف إلى إيضاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه. وفكرة النموذج فكرة أساسية فى هذه الدراسة، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية، وقد ظهرت بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين، وخصوصًا فى العصر الحديث، هى قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والواقع التى لا تنتهى من جهة، والحدس والفروض النظرية التى لا تنتهى من جهة أخرى. وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلى الذى يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة أداة تحليلية مهمة، شريطة أن ننظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية، قريبة الاحتمال، وهذا الجانب الاحتمالى للنموذج الشكلى هو محاولة لحل الاستقطاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة (وبين الموضوع والذات). إن النموذج هنا يعد أداة تفاعلية، لأنه منفتح على كلٍّ من الواقع والنظرية، وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع، وإنما هو - كما قلنا - مجرد إطار.

ولكن يبدو أن الفهم البنيوى للنموذج أو للبناء - الذى يتم استخلاصه من التفاصيل - يختلف كثيرًا عن الموقف التفاعلى الذى أشرت إليه، إذ يتشيأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التى تدخل عالم البنيوية) ملتفًا حول نفسه، فيقترح ليفى شتراوس مثلاً أن من الممكن

إخضاع النموذج - بعد تجريده - للعمليات العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (شكلية - منطقية) جديدة ممكنة، نقوم بالبحث عنها بعد ذلك فى الواقع، بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية، أو طريقة مبسطة فتقسم كل عناصر النماذج إلى سالب وموجب (فيما يسمى «الثنائيات المتعارضة - binary oppositions»). ويفترض ليڤى شتراوس أن ثمة نموذجًا أكبر (مطلقًا) أو سيناريو كاملاً (بالمعنى الكمى والكيفى) يتحقق بشكل جزئى فى جميع المجتمعات، حتى إنه عبَّر ذات مرة عن رغبته فى أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن طريقه التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء، ثم تم اكتشافها فيما بعد). هذا الجدول يضم كل عادات البشر، حقيقية كانت أم خيالية، موجودة أَمْ ممكنة، وستصبح مهمتنا بعد ذلك أن نراقب المجتمعات، لنرى أى نوع من أنواع السلوك (نعرفه نحن مقدمًا من خريطتنا الصرفية) يتبناه هذا المجتمع أو ذاك، وبذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنسانى ممكنًا.

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء فى القرن التاسع عشر، وهو حلم متسق مع النزعة الآلية فى المجتمعات الصناعية، وخصوصًا الرأسمالية منها، ولكننا لحسن الحظ بدأنا نكتشف أن هذا الحلم ليس إلا «كابوسًا»، وأنه - علاوة على ذلك - مستحيل التحقق، ولذا ففكرة النموذج اكتسبت البُعد الاحتمالى الذى تحدثنا عنه، وتحول النموذج من المثل الأعلى والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة.

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن «المجتمع التقليدى» أو «المجتمع القبلى»، فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الضربات التى سددت لفكرة السببية البسيطة، التى سادت العلوم الطبيعية والإنسانية فى القرن التاسع عشر، والتى انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماكس ڤيبر، ثم بدأت - وهذا هو المدهش - تنحسر عن العلوم الطبيعية ذاتها، فالحديث هناك الآن هو عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية)، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل والطبيعية، فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترًا. فتفصيلات الواقع (الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى) أكثر خضوعًا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبى، بل إننا فى تعاملنا مع العمل الأدبى لا نحاول أن نعرف القانون العام الذى يحكم العمل، بل ندرس هذا التفرد، كما أننا فى الدراسات الأدبية يهمنا كلُّ من الظاهر

والباطن، فالباطن وحده مجرد ولا لون له، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوهة، مثلما أن الظاهر وحده خادع، والتفصيلات المحسوسة وحدها مضلِّلة.

وإذا كان ليفى شتراوس يُخضع الأساطير لقوالبه المطلقة ونماذجه الرياضية، فإن النقد الأدبى البنيوى يقوم بعملية مماثلة، حين يتناول الأعمال الأدبية، إذ يقوم الناقد البنيوى بعملية تبسيط النص الأدبى، ويستبعد التفصيلات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفى). ومما لا شك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط، ولكن لا يعقل أيضًا أن نبسط الواقع إلى أن نصل إلى الهياكل العظيمة التى لا تتغير، لأننا بذلك نكون قد أفقدنا النص حياته وخصوصيته. ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين نبويين شريفين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة).. قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم -: «عُذبت امرأة فى هِرَّةٍ، حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار، فلا هى أطعمتها وسقتها إذ هى حبستها، ولا هى تركتها تأكل من خشاش الأرض». أما الحديث الثانى فهو قول رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: «بينما رجل يمشى، فاشتد عليه العطش، فنزل بئرًا فشرب منها ثم خرج، فإذا هو بكلب يلهث، يأكل الثرى من العطش، فقال: لقد بلغ هذا مثل الذى بلغ منى، فملأ خُفَّه ثم أمسكه بفيه، فسقى الكلب، وشكر الله له، فغفر له. قالوا: يا رسول الله، وإن لنا فى البهائم أجرًا؟ فقال: فى كل ذات كبدٍ رَطْبةٍ أجر» (أى كل حى من الحيوان والطير وغيرهما).

لو حاولنا تطبيق النموذج البنيوى، الذى يحاول تجريد البنية الكامنة وحسب، فإنا سنصل إلى العناصر التالية:

امرأة - قط - جوع - زيادة الجوع - موت - جهنم.

رجل - كلب - عطش - سُقيا - حياة - جنة.

إنسان - حيوان - غياب - فعل - نتيجة مادية - نتيجة روحية.

فاعل - مفعول - فعل - نتيجة.

سبب - نتيجة.

ويمكننى الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثانى (وأفعل أحيانًا شيئًا من هذا مع أطفالى وطالباتى، لطرافة هذا التدريب وجِدَّته)، أو عن بنية الفعل

والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكناية، على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة تجاور)، وهذه نتائج لها طرافتها بل وأهميتها، ولكننى لو توقفت عند هذه النتائج ولم أزد، فإننى أكون كمن يلعب لعبة مدهشة (وأكون مثل «ميت بن نعسان»، الذى لا يحلل ولا يستوعب!)، ولكن النموذج البنيوى يفرض هذا على المحلل، خصوصًا إذا تبنينا وجهة النظر البنيوية، القائلة بأن اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان، وأن الذات الإنسانية (الواعية) ليست إلا جزءًا من بناء شامخ يتحرك من خلالها، وما الذات سوى مجرد حامل ترتكز عليه البنية أو البنيات[1]. (يتنبأ فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كليةً؛ لأنها ظاهرة غير ذات بال، بل إنها نوع من أنواع التصدع فى النسق الكونى الطبيعى، وهو يهاجم سارتر؛ لأنه يدافع عن الواقع الإنسانى التاريخى، ويتحدث ألتوسير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية فاعلة[2]، كل شىء مبنى للمجهول - إن أردنا استخدام مصطلح بنيوى).

وحينما يتكلم النموذج مستقلاً عن الذات الواعية، فإنه يطرح علينا الأسئلة التى يريدها هو، لا الأسئلة التى نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى غيرنا وعليه، ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين، ونفضنا عن أنفسنا النموذج، فإن سؤالنا -بوصفنا مسلمين- يكون عن علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون، أما بوصفنا نقادًا أدبيين فإننا نتساءل: لِمَ المرأة والهِرَّة، والرجل والكلب؟ ولِمَ الربط بين السُّقيا والجنة والجوع وجهنم؟ بل إننا لننظر إلى بقية الحديثين الشريفين لتكتمل الصورة؛ فالحديث عن الهرة يتصل بإمكانية إطلاق سراحها كى ترعى فى خِشاش الأرض، فعلى الرغم من أن الحديث فى بنيته المجردة ينتهى فى جهنم، فإنه فى نصه ينتهى فى الهواء المطلق. والحديث عن الرجل والكلب ينتهى إلى الجنة من ناحية البنية، ولكنه فى النص المتعين ينتهى بتوجيه جماعة المسلمين سؤالاً إلى الرسول، فى دهشة لعلمهم بإنسانية الإسلام، عما إذا كان لنا فى البهائم أجر، فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة. والحديث الأول قصصى، أما الحديث الثانى فيبدأ بشكل قصصى، ثم تتسلل عناصر الدراما داخل القصة، ثم ينتهى الحديث بشكل درامى مباشر بالحوار بين المسلمين والرسول.

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج البنيوى، وقديمًا قال بلوتارخ: حينما تطفَأ الشموع فكل النساء جميلات. وهذا حق، ولكنه أيضًا باطل، والمسألة تتوقف على المستوى الذى يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء، فقول بلوتارخ حق فى بعض الوقت وحسب، وفى بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة، بل وفى غاية الأهمية، وحينما كان الملك على

فراش الموت، فى قصة لأناتول فرانس، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة، تفضل هذا شاكرًا بإعطائه المبدأ البنيوى الكامن فى تجارب الإنسان والإنسانية: «لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا». وقد صدق كبير العلماء ولا شك، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة:

ولادة - عذاب - موت

ثم نضم العذاب والموت فى اصطلاح واحد «سالب»، والولادة نرمز لها بموجب، فتصبح البنية الأساسية كما يلى: (+ -).

تصبح البنية إذن هى الصمت، ولكن كبير العلماء يعرف -ونحن أيضًا نعرف- أنه حينما يكون الملك على فراش الموت فليس هناك متسع من الوقت، الدلالات المستقاة من الصمت أكثر من تلك التى تُستفاد من اللغة والكلام، وإلا فماذا بوسعنا أن نفعل أمام الزائر الأخير، أمام هذا الشىء الذى يأتى للفقير والشاة؟ إن كل التفاصيل تبهت، بل وتختفى وتتجرد من كل شىء، ونصل إلى الحد الأدنى الذى لا خلاف عليه، ولكنَّ بين الولادة والموت مشوارًا طويلاً وعذابات متنوعة، وأفراحًا لا حصر لها ولا حد.

فى كثير من الأحيان يفرض النموذج البنيوى على المؤلفة لغته وأسئلته، فتحاول أن تصل إلى البنى المجردة للأعمال الأدبية، فتشير إلى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام:

الرحيل - التصعيد - العودة.

وتعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبى على النحو التالى:

رحلة سندباد: فقدان للتوازن + توازن + فقدان للتوازن.

القصة الشعبية: توازن + فقدان للتوازن + توازن.

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصى الأساسى، الذى استخلصته من القصة الإطارية **لألف ليلة وليلة**، وهى تهتم كثيرًا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصاص بالقصة، ففى حديثها عن السندباد تقول: إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص ببطل القصة، وهذا هو جوهر **ألف ليلة وليلة**، قابلية كلٍّ من الحياة والقصة لتبادل مواقعهما، وتؤكد فى مكان آخر من

الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث فى القصة؛ فازدواجيته داخلية، والتوتر الحقيقى ليس بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع، بل هو فى الوحدة المنشطرة.

ومن الواضح أنها تدير ظهرها لكلية النصوص المتعينة، وتقنع بالبحث عن مجردات، وأقول مجردات[٣]، لأنها تتجاهل كثيرًا من التفاصيل فى النص، حتى تصل إلى قوانين عامة، يمكنها عن طريقها تصنيف القصص، واستخلاص البناء الكامن يساعد -ولا شك- على هذه العملية، لأننا لو بقينا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو البناء الظاهر، فإننا نخفق فى مقصدنا، ولكن عملية التصنيف فى العلوم الطبيعية غيرها فى الأدب، فتصنيف العمل الأدبى عملية تمهيدية، لا بد أن تترجم نفسها إلى عمل نقدى ينير النص نفسه.

ولعل المؤلفة لو نفضت عن نفسها النموذج البنيوى، لربما اكتشفت أن قصة سندباد هى حقًّا قصة الصراع بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمجتمع، بل إنها -هى نفسها- تطمح إلى هذا حين تقول: إنها قصة التعارض بين البحر المتموج والأرض الراسخة، وبين المجهول والمألوف. ولطرحت على النص الأسئلة التى تهمنا نحن بوصفنا عربًا نعيش فى القرن الحادى والعشرين، ولا بأس من أن نجيب أيضًا عن الأسئلة التى يطرحها النص علينا كبنية قصصية مجردة مطلقة.

تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد، بسندباد آخر، هو السندباد الحمَّال، يشكو من وضعه الطبقى:

أصبحت فى تعبٍ زائدٍ
أمرى عجيبٌ وقد زاد حملى
غيرى سعيد بلا شِقوةٍ
ما حمل الدهرُ يومًا كحملى

ثم يدعوه السندباد البحرى إلى منزله، ويقول له: « إنى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة، وكم قاسيت فى الزمن الأول من التعب والنصب ». ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبقى المتصاعدة، ثم يقص عليه قصة

أسفاره السبعة، فالصراع الطبقى موجود فى القصة، حتى وإن لم ينضوِ تحت أية بنية قصصية معروفة لدينا.

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا فى الحكاية الخامسة: «وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح، وذلك الشيخ مؤتزر بإزار من ورق الأشجار». وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه، وحينما يحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل، ثم يستعبد سندباد، الذى يكتشف أن رِجْلَىْ العجوز مثل «جلد الجاموس فى السواد والخشونة». إن «شيخ البحر» (ويا لها من تسمية رهيبة، تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) على ما يبدو عنصر من عناصر الطبيعة، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة، ومن ثَمَّ لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق فعل إنسانى واعٍ، وذلك حين حوَّل عنصرًا من عناصر الطبيعة (شجرة العنب) إلى نتاج حضارى (الخمر). ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضًا، فالعنب ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن، أى أنه فعل دياكرونى متعاقب تاريخى، ومن المدهش حقًّا أن الدكتوره فريال غزول -وهى صاحبة وجدان سياسى ثورى- تسقط هذه العناصر من اعتبارها فى قراءتها لقصة السندباد، ولكن النموذج بحدوده الضيقة هو المسئول عن هذا.

وقد وجد بعض الطلبة (فى أثناء ثورة مايو ١٩٦٨م فى فرنسا) كثيرًا من مواطن الشبه بين الفلسفة البنيوية من جهة، والجامعات الفرنسية من جهة أخرى، فالبنيوية لغة مكتفية بذاتها، خالية من الأهداف والمعنى، وكذا الدراسة الأكاديمية فى الجامعات الفرنسية قد أصبحت هى كذلك شفرة محضة مستقلة، لا يمكن للطالب أن يسهم فيها، «إذ أن كل شىء قد تم تقريره»[٤]، للسبب ونفسه يصعب إقحام الصراع الطبقى والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلى له لغته المستقلة بذاتها، كما أنه يهتم أساسًا بقوانين القص وبأدبية الأدب.

ولكن مع هذا قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطارية فى **ألف ليلة وليلة**، متبعة منهجًا يتخلص من النزعة التجريدية البنيوية الحادة، وفى الفصل الرابع من دراستها تتناول قصة عمر النعمان، التى ترى المؤلفة أنها تنتمى إلى النوع الأدبى المسمى «السيرة»، وتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة، فترى أن بطل هذا النوع الأدبى عادةً ما يكون رجلاً له هدف يحاول تحقيقه، على الرغم من كل الصعوبات والعقبات، وأنه شخصية بطولية لها مكانة رفيعة، وإن

كانت الجماعة لا تعترف بقدراته فى النهاية. وتنطبق هذه المواصفات على عمر النعمان، فى حين تقف بطلة ألف ليلة وليلة على طرف النقيض منها، فهى ليست رجلاً بل أنثى، وهى تثبت براعتها لا فى ساحة القتال بل فى مخدعها، وإذا كان بطل السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانًا لنشاطه، فإنها تناضل جالسة على السرير، سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات، وهى لا تأتى بأفعال بطولية عظيمة، بل تقص قصصًا رائعة كثيرة (تتميز الدكتوره فريال غزول بدرجة عالية من روح الدعابة، الأمر الذى يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية). وترى المؤلفة أيضًا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التى تقطع الخط القصصى الرئيسى - عمل عضوى متماسك، يتطور على شكل خط مستقيم، أما **ألف ليلة وليلة** فتفتقد هذا التماسك، ولذا فشكلها دائرى، ومن كل هذا تستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هى « سيرة مضادة ».

وحينما تنتقل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد، فإنها تتبع منهجًا مماثلاً، تقارنها بقصة (وشخصية) حى بن يقظان، فسندباد لا يتغير، فى حين ينموحى بن يقظان ويتطور، وسندباد يدهش لما يرى وينفعل به، أما حى بن يقظان فيحلل ويستوعب، وينمو من خلال التحليل والاستيعاب. وتصنيفها القصتين ينم عن ذكاء شديد، ولكن مما له دلالته أنها لم تحاول فى هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمى المخيف، بل تعاملت مع النص الأدبى من منظور النوع الأدبى (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبى التقليدى)، فالجهد التصنيفى هنا لم يحلق فى سماء المطلق اليقينى، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (النسبى والمتعين)، كما ظلت فى إطار التراث، تستخدم مصطلحاته، أى أنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والحضارية.

تذكر المؤلفة فى كتابها أنها ستستخدم نموذجًا طوبولوچيًّا (نسبة إلى الطوبولوچيا أو الهندسة اللاكَميَّة، وهى فرع من الرياضيات يُعنى بدراسة مواقع الشىء بالنسبة إلى الأشياء الأخرى، لا بالمسافة أو الحجم)، كما تقرر أنها ترفض النماذج العضوية أو الهندسية، وفى مكان آخر تتحدث عن النموذج المفضل على أنه مستقىً من الچيولوچيا، كما أنها تشير بشكل عرضى إلى نموذج « اللعبة »، وهو نموذج يتواتر ذكره فى الدراسات البنيوية، وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج، ويأتى ذكر صورة النسق المجازية بوصفه لعبة فى كتابات ليڤى شتراوس وفوكو أيضًا. وهى فى مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس لعبة عقيمة على الإطلاق، وعلى الرغم من تنوع هذه النماذج الظاهرى، فإنها تتسم كلها بأنها مجموعة من القواعد، مصفاة من الزمان والتاريخ والجدل، وأنها مكتفية بذاتها، وهذا تعبير عن

الرغبة نفسها فى التجريد. ويبدو أنها اختارت النص الذى تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيًّا، لأن من المستحيل أن نحدد بشكل مؤكد المرحلة التاريخية التى كتب فيها النص. ونحن نلاحظ المرة تلو الأخرى أن لإنكار الزمان جاذبية، خاصة لدى المؤلفة، فالرحلات البحرية - مثل رحلة سندباد - توصف بأنها وسيلة غير تاريخية للتعبير، أى أنها وسيلة لا ترتبط بفترة تاريخية محددة.

ولكن هل يمكن حقًّا أن يدرس النص بعد تصفيته من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال نجيب محفوظ - مثلاً - دون معرفة المجتمع المصرى؟ الإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو كان الحديث عن البنية المجردة، ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص، فإن الجواب سيكون بالنفى، إن دراسة « أصول » العمل مسألة نقدية مهمة، وليست مجرد منهج عتيق يتبناه المستشرقون وهواة جمع الأشكال الهندسية، فالسؤال عما إذا كانت **ألف ليلة وليلة** كُتبت فى القرية أم فى المدينة، فى الهند أم فى بلاد العرب؛ هو من الأسئلة التى يمكن أن تعد أسئلة تمهيدية، ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص، حتى وإن لم تكن كافية، وهى تمهيدية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص، ولا يمكن الوصول إلى النص لكى نطرح عليه الأسئلة الأدبية الخالصة إلا عبر هذه الأسئلة التمهيدية، إذ كيف يمكن أن نتفهم نبرة القاص أو شخصيته دون الخروج من النص؟ بل إن بعض الأسئلة التمهيدية يصبح أسئلة نقدية فى كثير من الحالات، فحينما يفسر الدكتور شكرى عياد قصة جودر بن عمر[٥] فى ضوء عقدة أوديب، فإنه يطرح أسئلة تمهيدية ولكن إجابتها أدبية، إذ أن بناء القصة ذاته وشخصياتها تتضح لنا، وتكتسب معنى ومعقولية من خلال الإجابة، ولنضرب بـ « فاوست » مثالاً، فهل فاوست هو مجرد محب للمعرفة متطرف فى محبته؟ وهل يمكن تصنيفه بنيويًّا على أنه عكس « الذات المنشطرة »، بوصفه « الذات المبتلعة » للذوات الأخرى، أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون، نطلق عليها الآن اصطلاح « برجوازية »، أى رؤية الإنسان بوصفه كيانًا إمبرياليًّا منتشرًا، يهزم الطبيعة والآخرين إلى أن يهزم ذاته نفسها ويفقدها حدودها؟ إن إدراكنا الجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعمق من فهمنا إياها، ويمكننا من هذه النقطة أن نصل إلى رؤية عامة (لازمنية) للشر، إن اللازمن والسكون لا معنى لهما بدون الزمن والحركة.

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها، فإننا نكتشف أن أصل الكلمات مهم للغاية، إذ أن الكلمات لا توجد فى إطار علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل) وحسب، كما يفترض النموذج

السوسيرى، بل إنها توجد خارجه أيضًا، فكلمة « مِكَرٌّ» مرتبطة فى الوجدان العربى بمعلقة امرئ القيس، ولذا فإنها حينما تُستخدم حتى فى نص حديث، تحتفظ بإيقاعات من أصلها الجاهلى. وفى اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل التيوتونى تختلف فى دلالتها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسى[٦]، والخلاف هنا لا يرجع إلى النسق اللغوى، بل إلى البُعد التاريخى (بل والطبقى) للكلمة، وينطبق القانون نفسه على التراكيب اللغوية ذاتها.

ولحُسن حظ الدراسة والقُرَّاء أن المؤلفة لم تهمل العنصر التاريخى/ الزمنى كليًّا، فهى فى حديثها عن «الغريب» فى الرواية تتحدث عن كلمات وأحداث، تتحدد غرابتها بمقابلتها بما هو مألوف، ولكنها تستمد غرابتها أيضًا من ندْرة استخدامها، ومن تقادمها، كما أنها أحيانًا تشير إلى عناصر زمنية / تاريخية، مثل إشارتها إلى الجغرافيين العرب فى العصور الوسطى العربية، وهى الفترة التاريخية التى كُتبت فيها **ألف ليلة وليلة**، وتبين المؤلفة أن الجغرافيين العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق، ومن ثَمَّ يوحى عدد الرحلات التى قام بها السندباد بأنه سافر إلى أنحاء العالم، وتصنيفها للقصة الإطارية على أنها « سيرة مضادة » هو تصنيف ينطوى على عنصر زمنى غير مباشر؛ لأن الاصطلاح يفترض فترة تاريخية ظهرت فيها السيرة، ثم هناك تطور زمنى (واجتماعى) مفترض أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (فالسيرة المضادة تنتمى إلى التراث الشعبى، الذى تختلف جذوره الطبقية عن التراث الكلاسيكى).

ولكن مثل هذه الإشارات تظل هى الاستثناء، إذ أن الدراسة التى بين أيدينا تتجه أساسًا إلى إنكار الزمان، ولو أن الكاتبة التفتت إلى قضية الأصول التاريخية والخلفية الاجتماعية، لأمكنها أن تضفى بُعدًا جديدًا على النتائج التى توصلت إليها، وعلى التصنيفات الجديدة التى تقدمها، ولا شك أن من شأن مثل هذا البعد أن يزيد من عمق الدراسة ومن إنسانيتها، ومن جدواها النقدية والأخلاقية.

وقد ذكرت المؤلفة فى مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التى ستستخدمها فى وصف النص مستقاة من علمى النحو والبلاغة، وأن النموذج اللغوى والبلاغى هو النموذج التحليلى الذى تبنته، وهى بهذا تتبع إحدى مقولات البنيوية التى تنظر إلى كل مؤسسات المجتمع (علاقة القرابة الأساطير الطهى... إلخ)، على أنها لغات مختلفة ظاهريًّا، ولكن يتضح - بعد التحليل - أن لها البنية نفسها، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة

العناصر اللغوية المختلفة بعضها بالبعض الآخر، ففى علاقات القرابة - على سبيل المثال - يكون الأفراد مثل كلمات المعجم، وعلاقات التبادل مثل قواعد النحو، وتتسم علاقات القرابة والأساطير بالثنائيات المتعارضة[٧] (وهذه هى السمة الأساسية لبناء اللغة). ويبدو أن النموذج اللغوى قد اجتذب البنيويين، لأن علم اللغة -كما يقال- قد تخطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية، ولأن النموذج اللغوى يقترب إلى حدٍّ كبير من الرؤية البنيوية للبناء، على أنه كلٌّ متكامل مكتفٍ بنفسه. (يرى فوكو أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات، فالذات قد تسببت فى انشطار اللغة إلى دال ومدلول، فوجود الذات الإنسانية المستقلة هو سبب ظهور الثنائية، وستستعيد اللغة وحدتها أو واحديتها باختفاء هذه الذات)[٨].

وتبنى النموذج البلاغى هو أيضًا تعبير عن الرغبة البنيوية فى الوصول إلى أعلى درجات اليقينية، وعلى الرغبة فى التخلص من الزمان، وكما هو معروف يفرِّق سوسير بين اللغة والكلام، فاللغة هى النسق اللغوى العام، أما الكلام فهو أحد تحققاته فى حديث منها، وما يهم العالم اللغوى هو اللغة (أى النسق العام اللازمنى السينكرونى المتزامن)، وليس الكلام (الذى يتحقق عبر الزمان بشكل دياكرونى متعاقب). والدراسة التى بين أيدينا - باهتمامها بقوانين السرد، وعلاقة القاص بقصته، وما شابه ذلك من مسائل بنيوية - إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوى، على أساس أن النص هو تحقيق جزئى للنسق الكلى، ولكننا فى دراستنا للأعمال الأدبية نهتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام، ونحن نعرف أن اللغة هى مادة الأدب، مثلما أن الألوان هى مادة الرسم، ولكننا لا يمكننا بأى حال أن نساوى بين اللغة والأدب، أو بين الألوان والرسم، فالعمل الأدبى يتمثل فى عدة سياقات، وما السياق اللغوى سوى واحد منها، هذا فضلاً عن أن النسق اللغوى قد تكون له دلالة أدبية وقد لا تكون.

ولعل تبنى المؤلفة النموذج اللغوى / البلاغى هو المسئول عن وصفها تجارب السندباد -أو ما يعود به من أسفاره- على أنه «سلسلة من التجارب البلاغية» (المبالغة والغريب والمجاز الطريف). ثم تحاول المؤلفة أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه، فقصة الرُّخ (هذا الطائر الخرافى الضخم) هو مثلها على المبالغة، أما أنواع الحيوانات الغريبة التى يصفها (سمكة لها وجه بومة) فهى أمثلة لـ«الغريب»، ثم تتناول «المجاز الطريف»، الذى يتسم بأن طرفيه بعيدان كل البُعد الواحد منهما عن الآخر (تشبيه الرجل بالتلسكوب)، ولكن

الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما، وهذا الضرب من المجاز « يمتاز بالغرابة والجدة وشيء من الحذلقة الفنية والافتنان والإبداع »[٩]، وتشير المؤلفة إلى أن هناك مَثَلين لهذا النوع من المجاز فى قصة سندباد، أحدهما يتحقق فى العمل القسرى (حيث يستعبد شيخ البحر السندباد)، والثانى يتمثل فى الحضارة المفروضة قسرًا (حينما يكتشف سندباد فى إحدى رحلاته أنه سيُدفن حيًّا مع زوجته التى ماتت).

وتقوم المؤلفة بالبحث فى النص (الذى عرضنا له من قبل على نحو سريع) عن الثنائيات المتعارضة، وعن تماثل القصص والصور البلاغية، فتلوى عنق النص، بل رؤيتها له، لتضعها فى إطار يتسع لا للنص ولا للرؤية، فليس مما يفيد كثيرًا معرفة أن طائر الرُّخ الضخم مثَل من أمثلة الغريب، وربما كان من المفيد لو ربطت المؤلفة هذا الطائر بالتصور الأدبى (وغير الأدبى) العربى للظواهر الخارقة، كما أننى لم أنجح حتى الآن فى الوقوف على العلاقة بين قصة السندباد، وشيخ البحر، والمجاز الطريف. إن « العمل القسرى » و« الحضارة المفروضة قسرًا » هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح.

وقد يفيد النموذج اللغوى/ البلاغى فى مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية، ولكننا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة، فإن هذا النموذج يصبح ضيقًا إلى أقصى حد، وعلى سبيل المثال، فإن المؤلفة فى حديثها عن قصة التاجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدال[١٠] (الموتيف) الخاص بالتبادل، وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية **تاجر البندقية** أو جوهرها، وقد يكون أصل بنية التبادل « فى نهاية الأمر » - على حد التعبير الماركسى - لغويًّا أو فلكلوريًّا، ولكننا لسنا « فى نهاية الأمر »، ولذا اختلط الأمر عليها، ولو عُدنا لبنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل، أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد لاختلط الأمر علينا أيضًا، وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمى المناسب، ودرجة التجريد الملائمة.

إن المؤلفة فى تناولها قصة السندباد لم تُلق على النص كثيرًا من الأسئلة، ففى محاولتها تفسير بناء القصة (ربما أملاً فى الوصول إلى بناء العقل البشرى) لم تلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبنية العربية الكامنة؛ هل التكرار فى **ألف ليلة وليلة** هو ظاهرة لغوية، مرتبطة بأدب اللغة، وأية لغة؟ أم أنها ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلاً؟ (تشير هى نفسها عرضًا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) وهل ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية، بل أطالب بأن

أطرح على النص الأسئلة التى تهمنى، وفى نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المجردات والمطلقات دون أن نفهم الجزئيات، ولا يمكن أن أفهم العقل البشرى دون أن أفهم عقلى أنا.

ومما له دلالته فى هذا السياق أن الحديث البنيوى عن اللغة لا يفرِّق بين لغة وأخرى، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام، ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأبنية، أليس من المتوقع - حسب هذا المنطق - أن نجد تماثلاً بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها؟

ومع هذا فالمؤلفة - فى كثير من الأحيان - لا تقنع بالنموذج اللغوى البلاغى الذى فرض عليها حدوده، فهى فى دراستها قصَّة سندباد تعقد المقارنة التى أشرنا إليها بينه وبين حى بن يقظان، ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أى شىء فى علم اللغة. وهى حين تشبِّه قصة سندباد وخلفيتها بجلسات التحليل النفسى (على عكس قصة شهرزاد التى تشبه الاحتفالات الشامانية، التى تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر)، فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكرى عياد فى دراسته: أن نترك النص لنفهمه، وأن نجافيه لنعرفه.

ولعل التزامها بالنموذج اللغوى هو الذى يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشفرة»، وحسب التصور البنيوى، يترجم كل مجتمع تجربته إلى شفرات متماثلة، ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى. ولكن على الرغم من أن المؤلفة تستخدم هذا المصطلح فى الفصل الثالث، فإنها لا تخضع كليةً له أو لمضمونه الفلسفى، وتقدم قراءة نقدية ممتازة للقصة الإطارية، ويبدأ الفصل ببحث المؤلفة البنيوى عما تسميه بالمنبت matrix (الذى تشبهه ببيت القصيد)، وهو الوحدة التى يُبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية، ثم تحدِّد بيت القصيد وبناءه على النحو التالى:

الجرح الداخلى - الحديث الذى يؤدى إلى الخلاص.

وهذا الشىء الجوهرى يعبِّر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات؛ أما الأولى فهى الشفرة الجنسية (وهى أهم الشفرات كما ترى المؤلفة)، وتضم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث، التى لها علاقة بالمجال الجنسى فى شكله الاجتماعى والطبيعى، وثمة علاقات كثيرة متشابكة تتبع هذه الشفرة، أهمها مثلث الزوجة (الخائنة) والعشيق (شهريار وزوجته والعبد الأسود الذى يضاجعها).

وعلاقة الزوجة والعشيق فى القصة علاقة عقيم، تحطم الزوج والزوجة والعشيق، بل وتحطم

شخصيات أخرى لا علاقة لها بهذا الزوج أو هذا العشيق. أما المثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المخلصة) شهرزاد والأطفال، وعلاقة الزوج بالزوجة المخلصة علاقة خصبة.

أما الشفرة الثانية فهى الشفرة البلاغية، وهى الاستخدام المنظم للسرد، والإشارة إلى اللغة فى القصة، وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القص، «أنا أسرد القص إذن أنا موجود»[١١]. ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية، تقص على الملك القصص التى تُسَرِّى عنه. ثم تربط المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة الثانية، وترى أن خصوبة شهرزاد خصوبة فيزيقية وبلاغية. أما الشفرة الثالثة فهى الشفرة الرقمية، وهى استخدام الأرقام كرموز. ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشفرة الرقمية والشفرتين الأخريين، فتقول: إن الشفرة الرقمية تبدأ بثنائية «واحد مشطور» (لعله زواج شهرزاد الأول) وتنتهى بالواحد، لقد بدأت العملية بانشطار «واحد»، ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائى، الذى يتضمن نوعًا من أنواع الخصوبة، ومن الإنتاج الدائم، وبذا تلتقى الشفرة الرقمية مع الشفرتين الأخريين، لتؤكد جميعًا رسالة واحدة عن الزمان.

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بذكاء شديد، وصفت عناصرها وأظهرت العلاقة بينها، وقد وُفقت فى الربط بين الشفرة الجنسية والبلاغية، وبذلت جهدًا كبيرًا لربطهما بالشفرة الثالثة.

وبعد، فكما قلت فى البداية، إن هذا عمل نقدى مهم وخلاق ورائد، يلقى الكثير من الأضواء على **ألف ليلة وليلة**، ولعل إسهام المؤلفة الأساسى يتلخص فى أنها قامت بتصنيف هذا العمل المهم، وفى إعطائنا ما يشبه الخريطة للتعامل معه، فى مجموعه وفى جزئياته.

وإذا كنا لم نتفق معها فى منطلقاتها الفلسفية، أو مع طريقتها فى التصنيف، فإنها تعتبر ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا فى فرض شكل على هذا العمل المركَّب المراوغ (ولعل القارئ لو عاد إلى المؤلفات المماثلة التى حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحسب، أو من منظور شكلى سطحى لعرف مدى الفوضى السائدة).

ومن أهم إنجازات المؤلفة، أنها بيَّنت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار آلى، يضم القصص التى ترويها شهرزاد، بل هى بمثابة المرشح الذى يترك أثره على القصص كلها، وقد تختلف هذه القصص فى موضوعها، ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء

منها، وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة « سيرة » عمر النعمان بالقصة الإطارية، التى وصفتها « بالسيرة المضادة »، كما بينت أن قصص الحيوان هى تكرار للقصة الإطارية، وأن لرحلة شهريار وأخيه صدًى فى رحلات السندباد، وأن ثمة علاقة تشابه فى الموضوع وتقارب فى البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد، أما قصص العفاريت فعلاقتها بالقصة الإطارية هى أيضًا علاقة تشابه، ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل، فقصة التاجر والعفاريت (الذى يقتل ابن العفريت حينما يرمى نواة البلح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع يتطلب القصاص). وفى كلتا الحالتين يحل سرد الحكايات محل القصاص، إذ تحكى شهرزاد لشهريار القصص، ويتطوع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت. وبهذا بينت الناقدة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد تكأة، وأن قصص **ألف ليلة وليلة** تشكل مجموعات من القصص، تجمعها سمات مشتركة، وتربط بين بعضها البعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة، وترتبط جميعها بالقصة الإطارية.

وقد نجحت المؤلفة أيضًا فى أن تربط بين **ألف ليلة وليلة** والتراث القصصى الشعبى العالمى، وهذا إنجاز ليس بالهيِّن، أعنى أن نصنف النص فى إطار حضارة ما وانطلاقًا من معطياتها، وأن نصنفه - فى الوقت نفسه - خارج إطار هذه الحضارة، وفى سياقه الإنسانى العالمى.

إن هذا العمل النقدى الرائد يتصف بما تتصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة، من إمعان فى التجريد أحيانًا، وتبسيط شديد أحيانًا أخرى، ولعل هذا يفسِّر اعتمادها على النموذج والمصطلح البنيوى، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة، ونقطة ثابتة، ينطلق منها ويعود إليها، وإلا مادت الأرض تحت قدميه، وحلَّق ولم يتمكن من الهبوط. ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم، استطاعت أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البنيوى، وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البنيوى كأداة، بل أناقش جدواه كإطار فلسفى، وكمنطلق فقد فرض عليها حدودًا، وجعلها تستبعد كثيرًا من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات، ولعل بصيرتها النقدية الثاقبة هى التى جعلتها تتملص -على مستوى الممارسة- من قبضة الإطار والمصطلح البنيوى. ومن المهم أن نشير إلى أن السيدة المؤلفة كتبت مقالاً لمجلة **فصول**[١٢]، أفادت فيه ولا شك من المنظور البنيوى، ولكنها تناولت فيه كثيرًا من القضايا التى يستبعدها النقد البنيوى واستخدمت مصطلحًا « إنسانيًّا » واسعًا، يختلف فى

دلالته ومنطلقاته عن المصطلح البنيوى، لقد تولت فى هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص، ولم تدع هذا النموذج أو ذاك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة.

وأخيرًا أرى أن من واجب المؤلِّفة أن تنقل هذا المؤلَّف إلى اللغة العربية، أو ربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة دكتوراه بالإنجليزية عن **ألف ليلة وليلة** تفترض قارئًا يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن الموضوع نفسه)، وأعتقد أنها لو فعلت فسيبدأ كتابها حوارًا خصبًا، يتعلق بهذا العمل التراثى المهم، وبكثير من القضايا النقدية بوجه عام.

obeikandl.com

الهوامش

يمكن للقارئ الذى يود أن يُلم ببعض المصطلحات والمفاهيم البنيوية المستخدمة فى هذا المقال أن يعود إلى أعداد مجلة فصول، خصوصًا عدد يناير ١٩٨١م، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل نظرية البنائيـــة فـــى النقـــد الأدبى، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية.

(١) زكريا إبراهيم: ص٢٥.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) يربط الدكتور شكرى عياد فى مقاله القيِّم والمهم «موقف من البنيوية» (فصول يناير ١٩٨١م) بين النزعـــة التجريدية فى البنيوية والأدب الغربى الحديث.

(٤) زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٥) شكرى عياد: البطل فى الأدب والأساطير (القاهرة: دار المعرفة ١٩٩٥م) ص١٠٢- ١٠٤.

(٦) چورچ واطسن: الفكر الأدبى المعاصر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامـــة للكتاب ١٩٨٠م) ص١٣٨.

(٧) يقرر إدموند لينش وهو من أكبر علماء البنيوية أن فكرة الثنائيات المتعارضة تواجه كثيرًا من التحـــديات فى حقل اللغويات، والدراسات الأنثروبولوچـــية.

Edmund Leach, «Anthropological of Language: Aninral Categories and Verbat Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. lessa and E.Z. Vogt C.N.Y.: Harper and Row, m1979, pp. 153_167.

(٨) زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٩) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤م).

(١٠) انظر المرجع نفسه.

(١١) يمكننا هنا أن نتوقف لنحلِّل هذه العبارة «بنيويًّا»، فعلى مستوى مباشر تسمع صـــوت شـــهرزاد، وعلـــى مستوى غير مباشر تسمع صوت ديكارت، ولكن على مستوى ثالث تسمع صوت فريال غزول التى تشـــكل الوسيط بين شهرزاد وديكارت!

(١٢) «قصائد أقل صمتًا» فصول (يوليو ١٩٨١م).

مؤلفات الدكتور عبد الوهاب المسيرى

١ ـ الأعمال المنشورة باللغة العربية

- **نهاية التاريخ: مقدمة لدراسة بنية الفكر الصهيونى** (مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة ١٩٧٢م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م).
- **موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية: رؤية نقدية** (مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة ١٩٧٥م).
- **العنصرية الصهيونية** (سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٧٥م).
- **اليهودية والصهيونية وإسرائيل : دراسة فى انتشار وانحسار الرؤية الصهيونية للواقع** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٥م).
- **مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى: النصوص الأساسية وبعض الدراسات التاريخية والنقدية** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م).
- **الفردوس الأرضى : دراسات وانطباعات عن الحضارة الأمريكية** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م).
- **الأيديولوجية الصهيونية : دراسة حالة فى علم اجتماع المعرفة** (جزآن، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١م، طبعة ثانية فى جزء واحد ١٩٨٨م).
- **الغرب والعالم: تأليف كافين رايلى** (ترجمة بالاشتراك) (جزآن، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٥م).
- **الانتفاضة الفلسطينية والأزمة الصهيونية : دراسة فى الإدراك والكرامة** (منظمة التحرير الفلسطينية، تونس ١٩٨٧م، نشر خاص، القاهرة ١٩٨٨م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **افتتاحيات الهادئ: تأليف ستيفن سوندايم وجون ويدمان** (ترجمة بالاشتراك) (وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمى، الكويت ١٩٨٨م).
- **الاستعمار الصهيونى وتطبيع الشخصية اليهودية : دراسات فى بعض المفاهيم الصهيونية والممارسات الإسرائيلية** (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٩٠م).
- **هجرة اليهود السوفييت : منهج فى الرصد وتحليل المعلومات** (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٩٠م).

- **الأميرة والشاعر**: قصة للأطفال (الفتى العربى، القاهرة ١٩٩٣م).
- **الجمعيات السرية فى العالم** (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٩٣م).
- **إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد** (تأليف وتحرير) (جزآن، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، القاهرة ١٩٩٣م، جزآن، واشنطن ١٩٩٦م، سبعة أجزاء، القاهرة ١٩٩٨م).
- **أسرار العقل الصهيونى** (دار الحسام، القاهرة ١٩٩٦م).
- **الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ: رؤية حضارية جديدة** (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٧، ١٩٩٨، ٢٠٠١م).
- **من هو اليهودى؟** (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٧، ٢٠٠١م).
- **موسوعة تاريخ الصهيونية** (ثلاثة أجزاء، دار الحسام، القاهرة ١٩٩٧م).
- **اليهود فى عقل هؤلاء** (دار المعارف، سلسلة اقرأ، القاهرة ١٩٩٨م).
- **اليد الخفية: دراسة فى الحركات اليهودية، الهدامة والسرية** (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م، دار الشروق ٢٠٠١م).
- **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيرى جديد** (ثمانية مجلدات، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م).
- **فكر حركة الاستنارة وتناقضاته** (دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٩م).
- **قضية المرأة بين التحرر والتمركز حول الأنثى** (دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٩م).
- **نور والذئب الشهير بالمكار**: قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م).
- **سندريلا وزينب هانم خاتون**: قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م).
- **رحلة إلى جزيرة الدويشة**: قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **معركة كبيرة صغيرة**: قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **سر اختفاء الذئب الشهير بالمحتار**: قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **العلمانية تحت المجهر**: بالاشتراك مع الدكتور عزيز العظمة (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٠م).
- **رحلتى الفكرية ـ فى البذور والجذور والثمر: سيرة غير ذاتية غير موضوعية** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١م).
- **الأكاذيب الصهيونية من بداية الاستيطان حتى انتفاضة الأقصى** (دار المعارف، سلسلة اقرأ، القاهرة ٢٠٠١م).

- **الصهيونية والعنف من بداية الاستيطان إلى انتفاضة الأقصى** (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- **فلسطينيةً كانت ولم تَزلِ : الموضوعات الكامنة المتواترة فى شعر المقاومة الفلسطينى** (نشر خاص، القاهرة ٢٠٠١م).
- **قصة خيالية جدًّا** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- **العالم من منظور غربى** (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ٢٠٠١م).
- **الجماعات الوظيفية اليهودية: نموذج تفسيرى جديد** (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- **ما هى النهاية؟** قصة للأطفال بالاشتراك مع الدكتورة جيهان فاروق (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- **قصص سريعة جدًّا** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- **من الانتفاضة إلى حرب التحرير الفلسطينية : أثر الانتفاضة على الكيان الإسرائيلى** (عدة طبعات: القاهرة . دمشق . برلين . نيويورك . نشر إلكترونى، ٢٠٠٢م- حقوق الطبع محفوظة للقراء).
- **أغنيات إلى الأشياء الجميلة** : ديوان شعر للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- **انهيار إسرائيل من الداخل** (دار المعارف، القاهرة ٢٠٠٢م).
- **الإنسان والحضارة والنماذج المركبة : دراسات نظرية وتطبيقية** (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ٢٠٠٢م).
- **مقدمة لدراسة الصراع العربى - الإسرائيلى : جذوره ومساره ومستقبله** (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٢م).
- **الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان** (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٢م).
- **اللغة والمجاز : بين التوحيد ووحدة الوجود** (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- **العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة** (جزآن، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- **أغانى الخبرة والحيرة والبراءة : سيرة شعرية، شبه ذاتية شبه موضوعية** (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- **الحداثة وما بعد الحداثة : بالاشتراك مع الدكتور فتحى التريكى** (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣م).
- **البروتوكولات واليهودية والصهيونية** (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- **الموسوعة الموجزة** (مجلدان، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- **التجانس اليهودى والشخصية اليهودية** (كتاب الهلال، دار الهلال ٢٠٠٤م).
- **دراسات معرفية فى الحداثة الغربية** (مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ٢٠٠٦م).
- **الصهيونية وخيوط العنكبوت** (دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٦م).
- **الملاح القديم - طبعة مصورة مزدوجة اللغة** (أويكننج / الصحوة، لندن، كاليفورنيا، ٢٠٠٧م).

٢ ـ الأعمال المنشورة باللغة الإنجليزية

- **A Lover from Palestine and Other Poems**

  (Palestine Information Office, Washington D.C., 1972)

- **Israel and South Africa: The Progression of a Relationship**

  (North American, New Brunswick, N.J., 1976; Second Edition 1977; Third Edition, 1980; Arabic Translation, 1980).

- **The Land of Promise: A Critique of Political Zionism**

  (North American, New Brunswick, N.J., 1977; Arabic Translation 1981).

- **Three Studies in English Literature**

  (North American, New Brunswick, N.J., 1979).

- **The Palestinian Wedding: A Bilingual Anthology of Contemporary Palestinian Resistance Poetry**

  (Three Continents Press, Washington D.C., 1983).

- **A Land of Stone and Thyme: Palestinian Short Stories**

  (Co-editor) (Quartet, London, 1996).

- **Epistemological Bias**

  (International Institute of Islamic Thought, London, 2006).

obeikandl.com

٣ ـ الأعمال المترجمة

■ **صهيونيسم** ترجمة لواء رودباري، ترجمة إلى اللغة الإيرانية لكتاب **موسوعة تاريخ الصهيونية** (طهران، مؤسسة جاب وانتشارات، جمهورية إيران الإسلامية، ١٩٩٤م).

■ **Israel-Africa Do Sul: A Marcha Deum Relacionamento**

ترجمة إلى اللغة البرتغالية لكتاب **Israel and South Africa** (ريو دى چانيرو، البرازيل، ١٩٧٨م).

■ **Daha kapsamli ve aciklazici bir sekularizm paradigmasina dogru: Modernite, ickinlik ve cozulme iliskisi uzerine bir calisma.** (إستانبول، تركيا، ١٩٩٧م)

ترجمة إلى اللغة التركية لدراسة طويلة باللغة الإنجليزية بعنوان « نحو نموذج أكثر شمولية وتركيبًا للعلمانية »، نُشرت موجزة فى كتاب عن العلمانية فى الشرق الأوسط

■ **Secularism in the Middle East**, ed. John Esposito and Azzam al- Tamimi, (Hurst, London, 2000) .

وقد تُرجمت العديد من المقالات التى كتبها الدكتور عبد الوهاب المسيرى إلى لغات أخرى مثل الفرنسية والملاوية.

الموقع الإلكترونى: www.elmessiri.com

❁ ❁ ❁