منظومة

المناهج الحداثية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

المنهج البنيوى

ابتداء لم ينبثق المنهج البنيوى فى الفكر الأدبى والنقدى وفى الدراسات الإنسانية فجأة وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين فى مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانًا وزمانًا ، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن فى حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوى، وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية.

كانت أفكار العالم اللغوى السويسرى الشهير «دى سوسير» هى المنطلق لهذه التوجهات لأن مبادئه التى أملاها على تلاميذه فى «كورس» الدراسات اللغوية فى جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوى فى اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التى يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية.

فى مقدمة هذه الثنائيات، ثنائية اللغة والكلام، إذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتى تعمل فى ذهن الجماعة وتمثل النموذج المرجعى للغة وبين الممارسات الفعلية التى تبرز فى أداء الأفراد وحديثهم اليومى والتي يطلق عليها الكلام.

فالكلام عمل فردى آنى مختلف مشتت يقع في الزمن متغير، بينما اللغة نموذج جماعى ذهنى لا يبرز على سطح الحياة وهو الذى يحكم عمليات الكلام ويمثل مرجعيته التى يحتكم إليها.

تصور «سوسير» للغة قريب جدًا من التصور الذى يمكن أن نطلق عليه «الأبنية اللغوية» وإن لم يستخدم هذا المصطلح ، أما الثنائية الثانية التى

كان لها أهمية كبيرة فى تحديد توجه الفكر اللغوى البنيوى وهى التى أقامها دى سوسير للتمييز بين محورين:

محور تاريخى تطورى من ناحية يرتكز على دراسة الظواهر فى مسارها وصيرورتها فى الزمن وتحولاتها المختلفة ومحور تزامنى وصفى يعنى بتحليل نظام الظواهر فى لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق، وهذان المحوران سنجدهما يطبقان بعد ذلك فى كثير من الدراسات التى سميت منذ بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات الوصفية.

ومن الثنائيات التى أبرزها «دى سوسير» وكان لها أثرها بعد ذلك فى الفكر اللغوى والأدبى والإنسانيات بصفة عامة هى التمييز بين علم اللغة الداخلى وعلم اللغة الخارجى . علم اللغة الخارجى المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية ، أما علم اللغة الدخلى فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجى.

هناك مدارس أخرى أسهمت إلى درجة كبيرة فى تشكيل الفكر البنيوى، من أهمها مدرسة الشكليين الروس التى تبلورت فى روسيا فى العشرينيات من القرن الماضى، وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيديولوجى الذى صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية، لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبى ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدًا من مفهوم البنية.

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضًا فى دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية فى الشعر ولطبيعة النثر، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته.

لم تكتشف نصوص الشكلانيين الروس إلا بعد فترة بفعل التيار الذى أحدثته المدرسة البنيوية، مما أدى إلى إعادة رد الاعتبار لمبادئ الشكلية الروسية.

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير فى التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة فى النصف الأول من القرن العشرين وهى شخصية العالم اللغوى الكبير «رومان جاكوبسون» فقد كان فى بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضوًا فى حلقة براغ اللغوية فى الثلاثينيات ثم انتقل فى الأربعينيات والخمسينيات إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقد أثر تأثيراً كبيرًا فى بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية وهو الذى يمكن عن طريقه - إلى درجة كبيرة - أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى إلى أن أصبحت متبلورة فى الفكر البنيوى اللغوى والأدبى فى الستينيات، إلى جانب هذا لابد أن نذكر الإرهاصات المنهجية التى كانت قريبة من المجال البنيوى والتى تمت فى الجزء الآخر من العالم الغربى، فى إنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص والتى كانت لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المبادئ البنيوية فى بدايتها الأولى والتى يطلق عليها «مدرسة النقد الجديد» ، هذه المدرسة النقدية كانت أيضًا قد أسفرت فى تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التى تمخضت عنها المدارس التى أشرنا إليها فى الفكر اللغوى والأدبى فى العالم «أوربا الشرقية».

والنقد الجديد يرتكز بالدرجة الأولى - أيضًا - على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظائفية التى انتشرت لدى اللغوين الغربين إلى نفس المفاهيم التى ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء فى تيار البنيوية العريض، وتلتقى أيضًا مع تلك الاتجاهات فى دفع الحركة المنهجية فى الأدب ونقده إلى أن تتمركز وتستقطب فى دراسة النص الأدبى فى حد ذاته بغض النظر عن العوامل الأخرى الخارجية المحيطة به التى تجعله يذوب فى محيطه النفسى أو محيطه الاجتماعى الخارجى.

النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التى كانت توازى تلك النتائج المنهجية التى توصلت إليها المدارس السابقة، وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدى العالمى بصفة عامة حتى تشكلت فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية فى اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبى.

وكان من أبرز مظاهر التلاقى الخصب بين الاتجاهات المعرفية المختلفة لكى يتولد عنها هذا المنظور البنيوى الجديد أن علماء الإناسة أو الأنثروبولوجيا وفى مقدمتهم العالم الكبير «ليفى شتراوس» قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخى والتحليلى لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، وأن النموذج اللغوى يمكن أن يكون أكثر عونًا وأشد خصوبة من التحليل التاريخى، وقد التقى مع «جاكوبسون» فى هذه الأفكار ثم تضافرت جهود الاثنين فى لحظة كاشفة فكتبا معًا تحليلاً بنيويا لسونيت القطط لبودلير ، عالم أثروبولوجى بكل أدواته المنهجية فى تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية فى المجتمعات البدائية والعالم اللغوى بمحصوله الوفير فى الدراسات الصوتية والإيقاعية واللغوية بصفة عامة ، يلتقيان لتحليل نص شعرى لشاعر فرنسى، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الإعلان عن مولد المنهج البنيوى فى النقد العالمي الحديث.

كان يوازى ذلك - أيضًا - تيارات فاعلة فى المجالات المعرفية والإنسانية المشاكلة للأنثروبولوجيا ولعلم اللغة، كان يوازى ذلك مثلاً - الجهد الذى أشرنا إليه من قبل عند «جاك لاكان» فى التحليل النفسى البنيوى وفى المزج بين عمليات التداعى فى الوعى والبنية اللغوية البنيوية التى تستقطب دائمًا نموذج اللغة، لكن فيما يتصل بالنقد الأدبى كان لهذا الاستقطاب ما يبرره على وجه الخصوص، وذلك لأن طبيعة المادة المكونة للأدب فى التحليل النقدى الأخير كانت هى اللغة، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء، وإنما هو جسد لغوى ممثل للنص الأدبى، ومن ثم فإن أى مقاربة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمى كان من المفروض عليها أن تبدأ من منطلق اللغة ، لا من منطلق ما وراء اللغة من فكر وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال الأدبية. فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية فى النقد الأدبى على أساس مجموعة من المبادئ، من أهمها:

أولاً: اعتبار المحور التاريخى فى الدراسات الأدبية محورًا مشبعًا لم يعد له ما يبرره، ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الاستغراق فيه، خاصة على

يد هؤلاء الأيديولوجيين الذين أسرفوا فى تحويل كل شىء إلى تاريخ وفى فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضى والمستقبل لا يمكن إثبات صحتها التجريبية بإجراءات إمبيريقية، فالتاريخ فلسفة فى الدرجة الأولى والأدب لا يكون أدبًا بما فيه من فلسفة وإنما بشىء آخر هو الذى سوف يطلق عليه بعد ذلك «أدبية الأدب».

الخطوة الأولى - إذن - تمثلت فى التعطيل المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخى فى الأدب لتفعيل المحور الآخر المقابل له وهو البحث في الأدب كنظام فى حد ذاته.

ثانيًا: يتركز النقد فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة معينة تمثل نظامًا شاملاً، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظام ، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجي، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبًا ، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه، وموجهة لمدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد.

أدبية الأدب: هذه المقولة شاعت فى الستينيات، حيث نقلت مركز القيمة فى الأعمال الأدبية من السياق التاريخى والسياق الاجتماعى والسياق النفسى لتضعه فى السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أى فى طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التى لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية.

ثالثًا: ارتبط ذلك إلى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقًا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل إليه وقناة التواصل

والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة فى ستة جوانب أبرزها هى الوظيفة الشعرية وهى التى يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها، وقيمتها تكمن فيها، هذه القيمة هى التى تحدد الوظيفة الشعرية. وطبقًا لهذه النظرية «الشعرية» فإن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة فى مستويات اللغة الأخرى، لكنها لا تعد حينئذ مهيمنة على ماعداها، ولا تهيمن على وظائف اللغة إلا فى التصور التى توصف فيه بأنها شعرية أى أدبية، فالوظيفة الشعرية هى المقابل لأدبية الأدب وهى التى يدعو إليها والعناية بها النقاد البنيويون.

لكن مجموعة هذه المبادئ المولدة لهذا التيار فى الفكر النقدى العالمى لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التى كانت مسيطرة على الحياة الفكرية الغربية فى الستينيات على وجه التحديد. وكان هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام لروح العلم والدقة المنهجية بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة فى العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع.

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب كأعمال إبداعية بالحياة، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم بأنه ليس لغويًا ولكنه ميتالغوى، بمعنى أن المبدع - شاعرًا، قصاصًا، روائيًا، كاتبًا مسرحيًا- يرى العالم ويكتب عنه، فإذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص ، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها ، وتحلل علاقتها.

فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب، وبذلك لم يعد النقد مجالاً لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية.

كانت تلك أكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النقد الأدبى من المنطلق الأيديولوجى فى سبيل أن يكون علمًا للأدب، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين، كما يشاءون، تفرض عليهم ذلك طبيعة موقفهم من الحياة لكن النقاد يعميهم كثيرًا أن يقعوا فى نفس هذه الأيديولوجيات، لأنهم حينئذ

سوف يحتكمون فى قراءة الأدب إلى معايير مسبقة فى أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية.

بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت فى النقد ابتداء من البنيويين، لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة، لكن إذا كان للمبدع حريته فى أن يرى ما يراه فإنه لا يفعل ذلك إلا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز المتماسكة فى الأعمال الأدبية .

إذن مهمة الناقد ليست هى اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان الناقد الأيديولوجى السابق يحصرها فى هذا النطاق، وإنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ، ويرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها فى كتاباتها.

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذرى لم تصبح نظرية فى الحياة وإنما أصبحت نظرية فى ظواهر الإبداع الأدبى من منظورها اللغوى والفنى والجمالى، تتدرج طبقًا لذلك ضمن الفلسفة العامة التى تأسست عليها تيارات العلم الحديث ومشت موازية لها وهى فلسفة «الظاهراتية» والتى تتميز - على وجه التحديد- بحذفها للجانب الميتافيزيقى الغيبى فى دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التى تتجلى للإدراك على الظاهر فى لحظة معينة ، هذه هى الفلسفة التى تحكم طبيعة المنطق العلمى فى العصر الحديث.

البنيوية استندت على هذا الجدار الفلسفى المتين، باعتبارها محاولة فى تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنسانى الذى يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج الحقيقى طبقًا لمجموعة المصطلحات التى استخدمتها البنيوية فى مجال النقد الأدبى ، كما مثل علم اللغة منبع تلك المصطلحات التى استخدمت فى المجالات المعرفية الموازية لها.

فى مقدمة هذه المصطلحات، مصطلح «البنية» لأنه هو التأسيس فى العملية كلها. ومصطلح البنية كان قد نشأ فى علم النفس موازيًا لفكرة الجشطالت أو الإدراك الكلى وكان قد نشأ فى الأنثروبولوجيا أيضًا لإدراك نظم العلاقات فى المجتمعات البدائية والإنسانية بصفة عامة ، ونشأ أيضًا فى علم اللغة، وأصبح من الضرورى - أيضًا - فى النقد الأدبى.

لعل أبرز ناقد فرنسى أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان «رولان بارت» فى دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية.

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصورًا ذهنيًا مجردًا وليس مجموعة من العلاقات الحسية فى هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر. كان هناك خلاف أو تساؤل وهو ، هل البنية فى الهيكل المادى الذى نراه أم هو التصور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى ؟.

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصورًا ذهنيًا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية . وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصة فيما يتصل بالنقد الأدبى:

المبدأ الأول: إن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها فى الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها. فكما نعرف فى الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة فى الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الماثلة فيما بينها. هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات، نعاملها فى الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات، يعنى ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات - وهى التى يمكن تقسيم العمل الأدبى إليها- تخترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشتبك معها، يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلاً هى محصلة

مجموعة من البنى المتمثلة فى البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخييلية التى تصل إلى ذروتها فى المستوى الرمزى الكلى. نجد أن الإيقاع والتركيب والتخييل والترميز لا تتحدد كلها بحدود الأبيات بل هى ماثلة فى كل بيت وسارية عبره، من هنا فإن تراتبها وتداخلها وتكوينها فى نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضى على النسق السطحى الخارجى الذى يبدأ من الجزء ليمضى إلى الكل، بل يمضى على نحو آخر أعمق لهذا النسق ومتخللاً له أيضًا، الأمر يشبه ذلك إذا تحدثنا مثلاً عن السرديات فى القصة والرواية، سنجد أن الرواية لا تتكون من فصول مرتبة من الفصل الأول والثانى .. إلخ، لأن هذه أجزاء الجسم الخارجي لكن تتكون من أبنية وأن هذه الأبنية تتمثل- مثلاً - فى بنية الأصوات وهى تختلف عن الشخصيات، بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل فى العمل السردى الروائى ثم بنية الزمان الذى تدور فيه الأحداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وأدوارها المختلفة، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل فى مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغير ذلك من العناصر الداخلة فى الخطاب الروائى، وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع فى أجزاء من الرواية بحيث لا يمكن أن نقول إن الزمن يقع فى هذه المنطقة والفواعل تقع فى المنطقة المجاورة والخطاب الروائى يقع فى المنطقة الثالثة وإنما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائى بأكمله ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الجزئية .

مفهوم البنية يصبح مفهومًا بالغ الأهمية بمستوياته المختلفة الكلية والجزئية فى تحديد طبيعة الأعمال الأدبية .

المبدأ الثانى: ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم - وهذا أهم شىء - كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص، واقتضى التركيز على هذا الجانب - الشعرية - اتخاذ عدة إجراءات موقوتة، منها ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية ، لأنه كان يتمثل فى

استعارة فهمها الناس - لكي يسخروا من البنيوية - فهمًا حرفيًا، فقد أطلق البنيويون شعار «موت المؤلف» لكى يضعوا حدًا للتيارات النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقد، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيًا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى إليه والمعلومات المتصلة به .

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار «موت المؤلف» ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلى النقدى . بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز - عندهم - هى من النص ذاته ، فقد كانت مقولة «موت المؤلف» كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة.

ثالثًا: عيب على البنيوية أنا تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحًا ، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ فى اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية ، لكنه يصبح مطالبًا بألا يسرف فى الاعتماد على هذه السياقات ، فلا يرى العمل إلا من منظورها، يصبح مطالبًا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلاً من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق، كانت - إذن - نظرة البنيوية إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظمًا رمزية دلالية تقوم فى الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها فى العمل الأدبى ، وهذا هو الأهم فى نهاية المدار، الوظائف التى تحدد استراتيجيته والتى يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته أو عجزه مع الأخذ فى الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح إلى إحلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم.

رابعًا: كان النمط السائد من القيم التى تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبى، فكانت أحكام القيمة فى النقد الأيديولوجى ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخى تتصل بمدى استمرارية وخلود الأعمال الأدبية إلى غير ذلك من الاعتبارات.

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم آخر محلها هو حكم الواقع ، وحكم الواقع لا يتمثل هنا فى الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل فى الدرجة الأولى فى النص الأدبى ذاته، الواقع هو النص الأدبى ذاته ، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبى، كل ذلك هو الذى يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غير ذلك من المستويات ، فإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية .

كان المنطق الأساسى الذى تبناه البنيويون فى تحليلهم للنصوص يتمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين التراتب والتبئير، أى هيمنة عنصر على بقية العناصر باعتباره مكمن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما أدى إلى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبى على حدة، لتعلقها بالخواص النوعية لهذه الأجناس الأدبية. عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة غير مسبوقة، ولأول مرة نرى أن منهجًا نقديًا لا يؤثر عنصرًا على غيره إذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية إلى أى عصر على حد سواء، ذلك لأنه لا يتبنى أيديولوجية خاصة ولا يؤثر منظومة قيمية معينة، بل يتعامل مع المفاهيم الأدبية والشعرية، وهى مفاهيم حاضرة فى النصوص الأدبية فى مختلف العصور. كما نرى أنه لا يقدم جنسًا أدبيًا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة، الرومانتيكية فى تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهج الخيال، فكان الشعر جنسها الإبداعى المفضل فى مقابل المسرح الذى كان المجال الأول للمبادئ الكلاسيكية، على أن الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الأدبية وبروز الرواية للتعبير عن الطبقة البورجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول فى إطار الرومانسية ، لكن لو تذكرنا مثلاً أن الثورة الرومانسية فى الأدب العربى قد تسربت عبر ثلاثة تيارات شعرية، هى:

أ- مدرسة الديوان .

ب- مدرسة المهجر.

جـ- مدرسة أبولو.

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسى بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذى ارتبط فى الفكر الواقعى منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقصة والرواية على وجه الخصوص والسرد الذى يمكن أن يمسرح فى المسرح النثرى ابتداء من «ابسون» حتى الآن، بمعنى أن الرواية أصبحت هى الجنس المفضل للواقعية؛ لأنها الوعاء الذى يمكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يحاكى فى قوانينه الكون الأكبر الذى نعيش فيه ، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل إلى مجال الشعر والمسرح وغيرهما، لكن معناه أن بؤرتها المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير لها فى الرواية، على عكس كل ذلك نجد البنيوية تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية، فبقدر ما يمكن للقصيدة أن تتسع لتحليها يمكن للرواية والقصة وغيرهما من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث عن البنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية إنتاجها لدلالاتها، كما أن كثيرًا من البنيويين اتجهوا إلى النصوص الأدبية القديمة لإعادة قراءتها فى ضوء مناهجهم الجديدة ، ففى الثقافة العربية سنجد واحدًا من كبار نقاد البنيوية وما بعدها يوزع جهدًا تحليليًا جبارًا على قطبى الشعر الجاهلى من جانب، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند أدونيس من جانب آخر وأقصد به كمال أبو ديب فى دراسته الرؤى المقنعة من ناحية ، والشعرية المعاصرة من ناحية أخرى.

سنلاحظ أن الإجراءات المتصلة بالتحليل البنيوى قد تترجم نظم العلامات وأشكال العلاقات الدلالية فى الأعمال الأدبية إلى رموز رياضية أحيانًا وأشكال بصرية أحيانًا أخرى، بغية توضيح هياكلها ورسم علاقاتها المتشابكة، الأمر الذى يضفى على بعض هذه الدراسات صبغة علمية بقدر ما يجعلها صادمة للذوق الأدبى السائد ومجافية له . إذ بوسعنا أن ننجز

كلامًا كثيرًا فى معادلة مختصرة أو فى رسم توضيحى، لكن مقاربة الدقائق المتصلة بطبيعة النظم الأدبية واحتواء ما تتضمنه من تعقيدات بالغة يعد أمرًا شديد الصعوبة ومخلاً فى التبسيط مما يمكن أن يحدث رد فعل مضاد لدى القراء والمتلقين، نتيجة لعدم تعودهم على استخدام الرموز من ناحية وعدم تفهم طرائق الاسترسال فى التحليل اللغوى من ناحية ثانية ، كما أن تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوى فى دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة التطبيقية بإجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التى تتوقف عند علائق الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا يسمح لها بإمكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص، مما يجعل إدراج هذه البنى الصغرى فى بنية كبرى كلية شاملة خطوة مفتقدة فى كثير من الدراسات ، الأمر الذى أوهم بعض الدارسين، بأن هذا النوع من المقاربة النصية للجزئيات يفضى إلى تفتيت الأعمال ويضيع الرؤية الشاملة لأنساقها العامة ، لكن النقد المتوازن كان دائمًا يتخذ التحليل الميكروسكوبى للخلايا المكونة مجرد وسيلة للنفاذ إلى بناء الكلية ، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم الإجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس الأدبية بفعالية واضحة ، فكانت أفكار مثل الإنحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة تمثل منطلقات مناسبة لتصوير الأنظمة اللغوية فى الشعر على اعتبار أن ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح، حسبما يفضله كل ناقد فى الصياغة، يمثل المنطقة التي يفضى تأملها إلى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية وما يصبح به الأدب أدبًا، واكتشاف فاعلية هذا الإجراء فى توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم إلى القول فى حد ذاته وانعاش تمثله له، على أساس انقطاع العادة التى تميت الحس وتجمد الشعور ، فعندما تثير الأبنية المعجمية أو التركيبية أو التخييلية دهشة المتلقى فإنها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية، وابتكارها لأنماط جديدة فى الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالى للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية .

كما أن إدراك منظومات الثنائيات الجدلية فى الدال والمدلول

والتشكيلات التى تترتب عليها كثيرًا ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية ، وقد ترتّب على ذلك مراجعة جميع المبادئ المستقرة فى الأعراف النقدية والخاصة بالشعر وإعادة تكييفها وطرحها طبقًا للتصورات البنيوية مما لا يتسع المجال للإفاضة فيه ، ومما يرتبط بطبيعة البنى الإيقاعية والتخييلية وما تخضع له من نظم وإمكانات.

أما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض ميراث الشكلية الروسية فى القصة والرواية، خاصة كتاب «بروب» الشهير عن «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» ، فقام كل من جريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف التى حددها «بروب» لقياس الحكايات الشعبية إلى نظرية جديدة فى السرد ، أصبحت تسمى فيما بعد بـ «نظرية الفواعل» كما تبلورت فى مربع جريماس الشهير. وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوى هو علم السرد، خاصة كما يتمثل فى أعمال «جينيت» ومدرسته ، وأهم ما تضيفه هذه المدرسة هو إعادة رسم البنى النصية فى الأعمال السردية على أسس جديدة تبرز فيها عملية تعالقها فى الدرجة الأولى وتشكلاتها المختلفة فى النصوص المتعددة، وذلك مثل بنية الزمان ، والفواعل ، والخطاب الروائى ومستويات الإيقاع السردى وارتباطها بأبنية الزمان والفواعل والخطاب، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذى تبلور فى علم السرديات الحديثة بدايته الباكرة فى التحليلات المستقصية والمطولة «لبارت» فى مراحله المختلفة لبعض الأعمال القصصية في الأدب الفرنسى ، وأمثلته لشبكاتها المترابطة من الدوال والمدلولات والوظائف، وقد قامت مدرسة «تيل كيل» بدور كبير فى تنمية الدراسات السردية ، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن إمكانات جديدة لمقاربة النص السردى بطرائق لم تكن معهودة من قبل، و أدى اكتشاف نظريات «باختين» فى الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التى ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من «تودوروف» و«جوليا كرستيفا» إلى تغير أساسى فى مشهد النقد السردى وإلى بروز مفاهيم جوهرية مثل «الحوارية» و«التناص» تلعب دورًا رئيسيًا فى الخطاب الأدبى

فى السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائية دورًا مماثلاً فى النص الشعرى.

اقترن كل هذا بموجة نشطة من ذيوع المبادئ البنيوية واقتحامها لكل المجالات وأصبح العالم منذ السبعينيات فيما يتصل بالأدب والنقد شديد الميل إلى التبنين، إلى إعادة قراءة المنهجيات المتعامدة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمى والمعرفى للفكر النقدى، لم يتخلف عن ذلك أنصار «الميثولوجيا» القديمة مثل الماركسيين، والوجوديين وغيرهم، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية بالتوازى مع الأدب والنقد وشكلت الإطار المفاهيمى العام للفكر والثقافة فى العالم فى العقود الأخيرة، حتى أن التيارات التى أعقبتها كانت تأسيسا عليها وتنمية لمبادئها وتداركًا للنواقص التى أسفرت الخبرة الإبداعية والفكرية عن تحديدها فى مسارها.

وفيما يتصل بثقافتنا العربية ، مثل التيار البنيوى منطلقًا هامًا لتجديد الخطاب النقدى فى العالم العربى عبر عدد من الدوائر المنتشرة فى مختلف أنحاء العالم العربى، وتمثل أبرزها فى مدرسة فصول فى مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين فى الترجمة والتأليف فى المغرب العربى، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذى أصدره الدكتور «عبد السلام المسدى» عن البنيوية رصدًا تقريبيًا للتيار البنيوى فى النقد العربى.

المراجع

١- نظرية البنائية فى النقد الأدبى: د. صلاح فضل.

٢- مشكلة البنية : د. زكريا إبراهيم.

٣- عصر البنيوية : ترجمة د. جابر عصفور.

٤- البنيوية وما بعدها: ترجمة د. محمد عصفور.

٥- بنية لغة الشعر: ترجمة د. أحمد درويش.

٦- التحليل البنيوى للقصة.

الفصل الخامس

المنهج الأسلوبى

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوى والأدبى قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التى أسهمت فى تشكيل البنيوية، إذ إن أول مؤسس للأسلوبية هو «تشارل بالي» تلميذ «سوسيير» وبالتالى فإن هناك نوعًا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية.

على أنه من الطريف أن نلاحظ أن «بالى» كان يعني بالمظهر اللغوى للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفى فى تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية، ولم تكن قد تكونت البنيوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية، واشتركت عدة مدارس أوربية فى تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك فى الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين، وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية، كما تمثلت فى كتابات «فوسلبر» و«سبتزر» وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت فى كتابات «داما سو ألونسو» وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد فى الدراسات البلاغية والإرهاص بمقدمات الفكر الأسلوبى فى الثقافة العربية عند الشيخ «أمين الخولى» فى كتابه «فن القول» الذى صدر منذ نصف قرن، كما أن مدرسة «بالى» الفرنسية تركت أثرها أيضًا عند معاصره الأستاذ «أحمد الشايب» فى كتابه «الأسلوب» الذى نشر فى نفس الفترة تقريبًا، لكن علاقة البحث البلاغى العربى ما لبث أن انقطعت بعد ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل إلا فى السبعينيات من نهاية القرن

العشرين ، المهم لدينا أن التيار البنيوى امتد فى الستينيات ليصبغ الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند «ريفاتير» وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لمفاهيم الأسلوبية كى تتسق مع المنظومة البنيوية العامة، مما ترتب عليه، شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبى والبنيوى. وظل بعد ذاك التخالف يتمثل فى الدراسات الأسلوبية السابقة على البنيوية، والتحليلات البنيوية التى لا تتكئ على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلاً فى تمثل البحث الأسلوبى وتتصور أنه يقع فى تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغة والأدب، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوى من النسيج الأدبى، كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد. غير أنها لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوى ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية فى تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر.

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية فى الدراسة الأسلوبية، وقد تعددت التعريفات فى مجموعات يمكن إيجازها فى ثلاث:

أولاً: مجموعة التعريفات التى ترد الأسلوب طبقًا للنموذج التواصلى المعروف فى الدراسات الإنسانية إلى المرسل ابتداء من تعريف «دى بوفون» الشهير المختزل لدينا فى عبارة يسيرة وهو «الأسلوب هو الرجل نفسه» على ما فيه من طابع مجازى، إلى تلك التعريفات الأخرى التى تميز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصى للكتّاب والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص.

سنجد أن الاتجاه التوليدى فى دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصى للأساليب باعتبارها تمثيلاً للملامح المميزة للكتاب، وتتصل بذلك أيضًا مجموعة التعريفات التى تنظر إلى الأسلوب باعتباره

اختياراً لغويًا بين بدائل متعددة، إذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشى بشخصيته ويشير إلى خواصه.

ثانيًا: تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة فى النص ذاته بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعيًا فى الأعمال الأدبية، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافًا عن قاعدة يمكن أن تتمثل فى المستوى العادى المألوف ، أو بروزًا واضحًا لخواص نوعية فى جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك أيضًا تعريفات الأسلوب باعتباره محصلة مجموعة من الملامح المرجّعة بنظام خاص فى النص الأدبى ، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بإيقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية .

ثالثًا: تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث فى التواصل وهو «المتلقى» وترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقى باعتباره هو الذى يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة، وحينئذ يتجلى مفهوم القارئ النموذجى الذى قدمه «ريفاتير» لكى يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هى منطقة تحديد المعالم الأسلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير.

وأيا ما كان تعريف الأسلوب الذى نرتضيه والخلافات الناشبة بين الباحثين نتيجة لتعدد وجهات النظر حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه فإن النتيجة التى نخلص إليها من كل ذلك هى أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطًا ولا سطحيًا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق فى مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة ، كما نلاحظ أن هذا المفهوم ذاته يختلف فى طبيعة تكوينه من جنس أدبى إلى آخر نظرًا لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنيات التعبير الخاصة بكل جنس

أدبى ، فأسلوب الشعر تتم مقاربته على مستوى البنى التعبيرية الصغرى ودرجات تواترها، أما أسلوب الرواية فنظرًا لاتساع مساحته النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فإنه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتبطة بتعدد الأصوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلى للخطاب الروائى فى جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية السرد، كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رأيناه فى الشعر والسرد طبقًا للمكونات الدرامية للنص المسرحى وطبيعة إشارتها وأنواع الكتابة المسرحية، الأمر الذى يجعل السمات اللغوية غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى.

ومن الملاحظ - أيضًا - أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة فى النصوص والتى يتم تحديدها بطريقة تجريبية طبقًا لمناهج الاختبار العملى، بما يجعلها قابلة لأن تجرى بمساعدة أجهزة «الكومبيوتر» الحديثة وقابلة بالتالى للتطبيق العملى على نطاق واسع . فعندما يتم تزويد الحاسب الآلى ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما فى مستويات اختياراته المعجمية وأطوال جمله ولوازمه التعبيرية وأشكال المجاز عنده. إذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا بيسر أن نستعين بالحاسب كى يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمى إلى هذا الكاتب من نصوص واستبعاد ما عداه. وإذا كان هذا ميسورًا فى لغة التواصل العادية نظرًا لبساطتها وشفافيتها، فإن كثافة اللغة الأدبية وتعقد مستوياتها يجعله أمرًا أشد عسرًا وإن لم يكن مستحيلاً حتى الآن.

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أوضاعها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالتها الإبداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوبة واستعصاء. على أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية فى علم الأسلوب تنتمى إلى مجال الإحصاء ، ويمكن أن تقدم عونًا كبيرًا فى تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية، إذ إن اتباع المنهج العلمى فى اختيار المادة الإحصائية طبقًا للقوانين المعمول بها

فى هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة للكل الشامل بدقة وتفريغها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافى، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية فى شكلها الحسى المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف، كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية .

وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضًا بتوظيف المنهج الإحصائى فى دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسًا لاستخلاص بعض النتائج المهمة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة، لكن الفرضيات العلمية التى تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج إلى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن إلى نتائجها.

على كل حال فإن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمى، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذى يبذل فيها، إذ تقتصر على توصيف النصوص فى ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية، لكنها كلما تكاثرت أتاحت للباحثين فرصة للمقارنة بين النتائج واستخلاص الدلالات العميقة لملامح التباين والاتفاق، إذا إننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من الملامح فى الخطاب الأدبى إلا بقدر ما نكشفه نتيجة لها من خصوصية.. والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسمات الفارقة المميزة للنص على غيره ، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه، معنى ذلك أن الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التنامى المعرفى عن طريق تعرف الآليات لإجراء المقارنات بين النتائج التى يصل إليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة.

ومن المناسب فى هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الإجرائية والنظريات التي تخضع لها طبقًا لما أشرنا إليه فى التمهيد لهذه المحاضرات من أن المناهج تمضى بالتدرج والتنزل من الرؤى النظرية إلى البحوث العامة المنهجية حتى تصل إلى التحليلات النصية التطبيقية

المحددة، ويسير علم الأسلوب على وجه الخصوص فى هذا الصدد موازيًا لعلم اللغة الذى تمضى حركة البحث فيه بنفس الطريقة ابتداء من النظرية اللغوية التى تقدم الإطار المفاهيمى والمعرفى للدرس اللغوى ومجموعة البحوث التفصيلية المطبقة لهذه النظرية والمولدة بدورها لجملة التحليلات النصية التى تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث فى مستواه الوسيط.

بوسعنا أن نقول إن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية فى البحث الأسلوبى مترتبة على المحور التواصلى المشار إليه من قبل، هى: الاتجاه التوليدى، والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية ، والثالث المتمثل فى الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأسلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل علاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوبى وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية، ولكنه يتمايز فى تركيزه على تحليل لغة الأدب، آخذًا فى اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات المعرفية التى شهدتها الألسنية الحديثة، ولقد كان لنظريات «دى سوسير» وإسهامات «جاكوبسون» وتصورات «تشومسكى» بعد ذلك أثر حاسم فى إثراء مسار الدراسة الأسلوبية، كما أن علم الأسلوب تربطه وشائج قوية بالبلاغة الجديدة على وجه الخصوص، إذ أن الدراسات النصية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التي تطمح البلاغة الجديدة إلى استخلاص قوانين الخطاب الأدبى منها وتحديد سماتها العامة ، إذ أن البلاغة فى جوهرها تميل إلى هذا الطابع التقعيدى وعلم الأسلوب هو الذى يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد استخلاصها من التحليلات النصية المتعددة.

أما النقد الأدبى فيمثل الدائرة الثالثة إلتى تتداخل فيها الأسلوبية وتشتبك معها، لا لكى تقدم منهجًا بديلاً كما يتوهم بعض الباحثين العرب

وإنما لكى تمدّ النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم فى توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أساسًا علميًا للتأويلات اللاحقة.

فالنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجه لكى يجيب عن تساؤلاته الأكثر غوصًا فى طبيعة العمل واستكشافًا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة.

أحسب أن أهم مجال للدراسة الأسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبى عبر تحليل أشكال المجاز وأنساق الصور وتكوينهما للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها، فمثل هذا التحليل النوعى لتقنيات التعبير وتوليدها للأبنية التصورية الكلية للأعمال الأدبية، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية فى النصوص الأدبية، ومحاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة إجرائية لا تكتمل إلا بالتحليل النقدى الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التى وضعت تصورًا كليًا لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية، تفسح مجالاً واضحًا للبحوث الأسلوبية فى نسق التحليل الكلى للنصوص الأدبية.

المراجع

١- الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدى.

٢- علم الأسلوب : د. صلاح فضل.

٣- فى النص الأدبى : د. سعد مصلوح.

٤- اتجاهات البحث الأسلوبى: د. شكري عياد.

٥- الشوقيات، دراسة أسلوبية : د. محمد الهادى الطرابلسى.

٦- أسلوب الرواية : د. حميد الحمدانى.

الفصل السادس

المنهج السيميولوجى

يعد المنهج السيميولوجى من مناهج ما بعد البنيوية ، وإن كنا - تاريخيًا- نلاحظ أنها بدأت مع البنيوية تقريبًا، والقضية الأولى التى تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هى قضية المصطلح، وذلك لتعدد المصادر الثقافية فى إطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمى. سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة «جنيف» التى تزعمها «دى سوسير» ويطلقون على هذا اللون «السيميولوجيا» ، وسنجد أن المتحدثين «بالأنجلوسكسونية» يتبعون تقاليد موازية تعود إلى «شارل بيرس» الأمريكى المنطقى الشهير ويؤثرون مصطلح «السيميوتيك» ، أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات، بعضهم يؤثر مصطلح «سيميولوجيا» وله مبرراته فى ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدى الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقًا للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الإشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمى مع بيئاتها العلمية.

ومنهم من يعتمد على المصادر الأنجلوسكسونية فيفضل كلمة السيميوطيقا، وخاصة أنها تمضى على نفس النسق التي كانت تمضى عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوى.

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث فى التراث العربى ذاته على الكلمات المناظرة والتى يمكن أن تؤدى بشكل تقريبى الدلالة اللغوية المطلوبة فى العلم الحديث ويقع على السيمياء ويشتق منها السيميائية ، مع أن السيمياء كانت تقترن فى الأدب العربى القديم بالكهانة والسحر والسيمياء بالمفهوم القروسطى واقتفاء الأثر وغير ذلك من الإيماءات التى تبعده عن الإطار

المعرفى الحديث، ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقاد المغاربة يوشك أن يكون رأيهم قد استقر على هذا المصطلح «سيمياء». ومنذ حاولت فى السبعينيات تقديم المنهج البنيوى فقد آثرت مصطلح السيميولوجيا لمحاولة استزراعه فى الثقافة العربية الحديثة بعدًا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية وتوثيقًا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدى الحديث وتيسيرًا على المتلقين من ناحية ثانية.

وأيا ما كان الأمر فإن تسمية المصطلح مجرد منطلق ، والمهم أن نبحث عن «ما هى السيميولوجيا»؟ و سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا إبان النصف الثانى من القرن التاسع عشر وماتا فى مطلع القرن العشرين وهما «دي سوسير» و«تشارل بيرس» بشرا كل بطريقته بالسيميولوجيا، حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج فى منظومة أكبر هى العلامات بصفة عامة، فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشيء. فإنها تقترب فى ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتها ، وأن المستقبل يعد بنشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة ، يعتبر علم اللغة جزءًا منه ويخضع لقوانينه ، وكانت إشارات سوسير إلى المحاور الاستبدالية والتركيبية والعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول هى أهم العلامات فى المجتمع بأسره .

فى تلك الآونة ذاتها كان المنطقى «بيرس» يؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة، حيث يحدد الفروق بين الإشارات وهي المتجاورة فى المكان مثل «السهم» الذى يبصره مشيرًا إلى مكان معين ومثل حركة الأصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الإشارات مجالاً لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكانى، وهى ذات طابع بصرى فى مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعًا آخر من العلامة وهو «الأيقونة».

و«الأيقونة» تتمثل فى الصورة الدالة على متصور، مثل صورة العذراء فى الطقوس المسيحية، أو صورة السيارة فى إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه. فالأيقونة

تشبه ما تشير إليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخييلة ولن تستطيع فهم العلامة الأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها.

أما النوع الثالث فهو «الرمز» ، ونموذجه الأول هو الكلمة اللغوية ، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجى.

والعلاقة فى الرمز بين طرفى العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية، وإن كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعى طبقًا لكل ثقافة طابعًا سببيًا ملتحما، و لكنها فى البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلى، ما يميز العلامة فى كل أشكالها عند «إيكو» وهو ناقد إيطالى معاصر هو قابليتها للكذب، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة، وبالطبع فإن قابلية الكذب تعني قابلية الصدق، لأنه قرينه وبديله، أى أن العلامة هى كل ما يشير إلى غيره سواء كانت حقيقة طبيعية أو مصنعة من الإشارات الطبيعية كالدخان عندما يشى بالنار أو يدل على النار، والسحاب عندما يعد بالأمطار، لكن العلامات الثقافية هى موضع الدرس السيميولوجى فى نظمها المختلفة التى تتناولها البحوث السيميولوجية ، وذلك مثل توظيف الإشارات اللونية والخطوط المختلفة سيميولوجيا فى علامات المرور حيث يلعب اللون «أحمر ، أصفر ، أخضر» والشكل «من الرسوم والخطوط» والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعها مع الألوان، يلعب كل ذلك دورًا هامًا فى منظومة علامات المرور، كذلك درسوا علامات المأكل فى قوائم الطعام وعلامات الملبس فى المناسبات الاجتماعية من أفراح وأحزان ، من ملابس ملائمة للصباح وأخرى للمساء، من قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة.

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدى الحديث قابلية لأن تنتشر فى دوائر الأدب والفن والثقافة فى إطارها الكلى الشامل، إذ إننا سرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف فى دلالاتها من ثقافة إلى أخرى، وإذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو «بارت» قد قلب هذه

العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة، وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد فى دلالاتها عليها، فنظام المرور المعتمد على الحظر والإباحة لابد له أن يترجم أشكاله إلى كلمات فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع، وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمنًا، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الأكمل ، ويكاد بارت ينتهى إلى اعتبار السيميولوجيا فرعًا من فروع الدراسات اللغوية، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذى نمعن فيه، ونجد أن لغويًا آخر من الجيل الثانى بعد سوسيير هو الذى وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافى والاجتماعى، وهو «جاكوبسون» حيث قدم ترسيمة التواصل في كل النظم اللغوية والأدبية التى سوف يعتمد عليها النقد فى تحليل العلامات ودراسة العلاقات الماثلة بينها وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة، حيث نجد فوق قناة الاتصال، الطرف المتعلق بالسياق، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التى يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة.

سـيـاق

رسـالـة

مـخـاطِب ..... اتـصـال ..... مخاطَب

شـفـرة

عندنا إذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ورسالة ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف، وعندئذ نجد من المفيد أن نتوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكى نحاول تعريفها بإيجاز لتتفتح الأفكار المتعلقة بها، ومن أهم هذه المصطلحات:

١- مصطلح «العلامة»:

والعلامة عند «دى سوسير» تتكون من دال هو صورة صوتية، ومدلول هو المفهوم. أما عند «بيرس» فإن العلامة هى شىء ما يشير إلى شىء آخر سواه عند شخص ما فى ناحية أو صفة معينة. والعلاقة بينهما هى علاقة الإحالة أو المرجعية، وفى نظرية «بيرس» السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير إليه، غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود طبيعى.

٢- مصطلح «التبادل»:

أخذ السيميائيون عن سوسير فكرة أن أية إشارة قبل ظهورها فى أى منطوق فعلى توجد فى شفرتها كجزء من قائمة تبادلية، أى من نظام من العلاقات التى تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففى اللغة ترتبط الكلمة تبادليًا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التى تشبهها صوتيًا وغير ذلك. وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التى تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى. وتؤدى فكرة التبادل إذا ما دفعت أبعد قليلا إلى عملية توليد سيميائية غير محدودة.

٣- مصطلح «التركيب»:

وهو ذلك الجزء من السيمياء «عند تشارلز موريس» الذى يهتم بالقوانين التى تغطى القول والتأويل، وبهذا المعنى يعنى شيئًا شبيهًا جدًا بالنحو، ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض فى داخل فعل كلامى أو قول معين.

٤- مصطلح «الشفرة» Code:

يرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن، فحينما نستخلص معنى من حدث ما ، فذلك لأننا نمتلك نظامًا فكريًا، أى أن الشفرة تمكننا من القيام بذلك، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش فى الجبال أو فى السماء، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية. لقد حلت شفرة علمية محل شفرة

أسطورية، واللغات الإنسانية هى أكثر الوسائل المعروفة تطويرًا للتشفير Coding ولكن توجد شفرات تحت لغوية «مثل تعابير الوجه» وفوق لغوية «مثل التقاليد الأدبية» . ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالاً مناسبًا لعدد من الشفرات فى وقت واحد.

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظيف الإشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب، وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها، لتحديد طرائق الدلالة الأدبية ، فالشعر مثلاً يوظف النظم الإيقاعية وأنماط التصوير العينى فى التخييل الشعرى كشفرات خاصة به ، والمسرح يوظف شفرات إيحائية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الإنسانى قولاً وحركة، والسرد يوظف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل - أى الأصوات الفاعلة فى النص - لخلق دلالته، المهم فى كل هذه النظم الأدبية أن العلامة لا يمكن أن تعمل بمفردها وإنما بإدراجها فى سياق متعدد المستويات، فموقعها هو الذى يحدد وظيفتها، وذلك مثل النقاط التى تتشكل منها «ميناء» الساعة فعندما يشير «العقرب» القصير إلى النقطة التى تقع فى أعلى الساعة، وفى الوضع الأوسط بالضبط بينما يشير العقرب الطويل إلى النقطة التى تقع إلى يسارها وقبلها بثلاث نقاط فإننى استطيع أن أقرأ الساعة على أنها ٤٥ و ١١ فلا يحول تشابه النقط المختلفة للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كل منها، فليس من الضرورى أن تكون كل العلامات متخالفة.

أمر آخر تندرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد إلى نطاق الأدب والفنون البصرية الأخرى مثل السينما، وذلك لأنها تعتمد فى المقام الأول على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية ، بعضها لغوى وآخر موسيقى، وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين وألوان الأشياء الطبيعية والصناعية وبعضها الثالث حركى يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث. فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتتة لا يمكن أن نفهم طريقة إنتاجها لدلالتها الفنية إلا عبر توظيف مفاهيم سيميولوجية

فى تحليل أنماط العلامات وأوضاعها وتركبها وكيفية إنتاجها للمعنى الكلى الناتج من مجموعها وليس من أجزائها. السيميولوجيا - إذن - كمنهج نقدى تطوير للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية لجعلها قادة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة التى تدخل فيها الأشياء فى نسيج من الكلمات والشخوص لتحقيق عمل إبداعى فنى ، كذلك سنجد أن منهج السيميولوجيا هو الذى يستطيع - دون أن يقع فى مزالق مناهج ما قبل البنيوية - أن يربط بين الإشارات الدالة فى النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها فى الإطار الثقافى العام ، ففى مقدوره أن يقوم بموقعة النص داخل سياقه فى إنتاج المؤلف والجنس الأدبي الذى ينتمى إليه والتقاليد الثقافية التي يندرج فى إطارها الكلى، دون أن يفلت منه الاهتمام والإمساك بالحلقات المفصلية الرابطة بين هذه المستويات ، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجى يسمح باتساع منطقة الفهم فى إدراك النظم لتشمل قدرًا من التأويل المنضبط، وذلك بالتمييز بين أنواع الشفرات المختلفة، فعندما تكون الشفرة عامة فإن إعادة فكها واستخلاص دلالتها لا يصبح أمرًا مرتبطًا بالمزاج الشخصى للقارئ وإنما يرتبط بأرضية مشتركة مع غيره من القراء المتلقين لهذه الشفرة العارفين بها. وعندما يتعلق الأمر بتوليد شفرة جديدة فإن آلية هذا التوليد تتوقف فى نجاحها على إمكانات التواصل، وعلى دخول أكبر عدد من المتلقين فى لعبتها الجديدة.

هناك بعض المصطلحات الأخرى التى تولدت فى السيميولوجيا وأسفرت عن فعالية جديدة فى التحليل النصى للأعمال الأدبية، وذلك مثل مصطلح التناص، إذ إنه فى ضوء مفهوم الشفرة فإن التركيب لا يتمثل فى مجرد إدخال كلمات فى كلمات أخرى، أى تداخل النصوص وإنما يتجاوز ذلك لكى يصبح تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحوير شفرة النص المأخوذ، والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذى تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجى، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات الماثلة فيه ومرجعياتها المختلفة فى إطار جنسها الأدبى

وتقاليدها المرعية تعد بدورها نتيجة من نتائج البحوث السيميولوجية، وتوظيفها اعتمادًا على مفاهيم التداولية فى الإجراءات التحليلية النقدية الجديدة، يعد - أيضًا - نتيجة أخرى من نتائج البحوث السيميولوجية.

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهى التى تمتزج فيها نظم العلامات، لأن الفن الذى يعد بمثابة الأم لها هو المسرح كان من أكثر المستفيدين تطبيقيًا من المفاهيم والإجراءات السيميولوجية فى التحليل، ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقة الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدى المعاصر.

المراجع

١- السيميوطيقا وأنظمة العلامات: إعداد سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد.

٢- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة : باسكال «مترجم».

٣- محاضرات السيميولوجيا ، للشاعر والباحث محمد السرغينى.

٤- السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمى.

٥- شفرات النص ، الدكتور صلاح فضل.

٦- عناصر السيميولوجيا ، بارت «مترجم».

●●●●●

الفصل السابع

التفكيكية

لأن عملية التفكيك ترتبط أساسًا بقراءة النصوص، وتأمل كيفية إنتاجها للمعانى وما تحمله بعد ذلك من تناقض، فهى تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية فى أدبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها.

سنلاحظ - أولاً - من الوجهة المعرفية أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة، وليضعها - وهذا هو أثره المباشر فى العلم الإنسانى خاصة وفى الفكر والثقافة والأدب - بين قوسين ، أى ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفى بين النص والإساءات الضرورية التى تحدث فى قراءته . وإذا كان «رولان بارت» فى الستينيات هو الذى بدأ حركة التفكيك ولم تكتمل معالم البنيوية حينئذ بطريقته الحادة اللاذعة فى إثارة الأسئلة ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة للكشف عن تعدد المعانى واختلافها، فإن «جاك دريدا» هو الذى أسس التفكيكية كمقاربة فلسفية للنصوص ونقد لها، وإذا أردنا أن نأخذ نموذجًا أول لهذا التفكيك فحسبنا أن نقرأ عند دريدا هذا المشهد فى كتابه الأساسى «الكتابة والاختلاف» يقول : «لما كنا ما نزال نعيش فى عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبى بنيوى فى كل عصر، بفعل جوهر وبفعل مصير، لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم فى نفسه، فى مفهومه ونظامه وطريقته ، بات يعرف أنه متصور عن القوة التى ينتقل منها أحيانًا عندما يرينا بعمق ومهابة أن

الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب» ثم يستطرد قائلاً : «... ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب ، هناك أيضًا التضامن بين العناصر الكلية التى هى مشخصة دائمًا، إن المنظور فى النقد الأبى هو بحسب تعبيرات دريدا تساؤلى وكلياتى، وإن قوة ضعفنا إنما تكمن فى كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام.

البنية هى الوجهة الشكلية للمضمون والشكل، سيقال: إن هذا التحييد من خلال الشكل هو فعل المؤلف نفسه قبل أن يكون صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا المقدار هو ما يهمنا بأية حال.

اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفى الطاغى فى تناوله لأنواع الخطاب، مما يجعل النقد لديه مرتبطًا بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطًا بالنقد الأدبى على وجه الخصوص.

فقراءات دريدا للنصوص المختلفة، ونصوصه التى وضعها، تشكل كلها كما يقول «جون ستيرك» استكشافًا لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التى يمكن القول أن هذه النصوص تؤكدها وتزعزعها فى آن واحد هى الميتافيزيقيا الوحيدة التى نعرفها وهى تكمن خلف تفكيرنا كله، ويمكن القول أن الميتافيزيقيا تؤدى إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكرى، ولذا فإنها تتحدد إذا كان تحديد الوجود بوصفه حضورًا، وقد كتب دريدا أن الإطار التاريخى للميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضورًا، ومن الممكن أن نتبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادئ أو المركز قد ظلت تسمى باستمرار حضورًا، ثم يستطرد «ستيرك» قائلا: ربما كان من المفيد أن نعطى أمثلة لإيضاح ما تتضمنه فكرة ميتافيزيقيا الحضور ففى الكوجيتو الديكارتى: «أنا أفكر إذن أنا موجود» تعتبر الأنا خارج مجال الشك لأنها حاضرة فى نفسها بفعل التفكير لذلك فإن مقولة: «أنا موجود» صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو تصورتها فى عقلى. أو خذ مثالاً ثانيًا هو فكرتنا الشائعة أن اللحظة الراهنة هي ما هو موجود، والمستقبل سوف يوجد والماضى وجد، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر،

المستقبل حضور متوقع والماضى حضور سابق، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضًا باعتباره أمرًا حاضرًا فى وعى المتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والإشارات ، فالمعنى - إذن - هو الماثل فى ذهن المتكلم فى اللحظة الحاسمة والأفكار التى تدخل فى تشكيل علم من العلوم تستمد كلها من نظام الحضور، من حيث إنها تجعل حركة الاختلاف فى نقطة ما متعلقة بشىء مستقبل متطابق فى ذاته، فالموضوعية على سبيل المثال حضور قابل للتكرار بإمكانية التبدى المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مع ذاتها، ومفهوم مركزية الكلمة لا يقوم إلا على تلك المركزية ذاتها التى يسعى لتحطيمها، لأنه يتضمن المحاجة والبرهان ويلجأ إلى الأدلة أو إلى أفكار عن التجربة، أى أنه يظل داخل النظام كاشفًا عن تناقضاته التى تمنعه أن يكون نظامًا تامًا للكتابة، ولذا فإنه من المستحيل عند دريدا التوصل إلى علم جديد للدلالة أو للمعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللغة.

هذا يعنى أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة، فهى تصف الطرق التى تضع بواسطتها المقولات التى تقوم عليها أفكار النص المحلل، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التى يسعى النص فى نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل ، ولكن استناد كل نصوص دريدا نفسه، والنصوص التى قرأها، على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدى إلى نشوء مشكلة لم يكن هناك سبيل إلى حلها حتى الآن ، وهي وصف الاختلاف بين ما يدعوه دريدا بالقسمة النصية، أو بين تزاوج الموتيفات فى كتاباته وتزاوجها فى كتابات غيره من أصحاب النظريات المعاصرين الذين ينتقدهم، وستتضح أهمية هذا السؤال إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى.

فكثيرًا ما نفسر القراءات على أنها هجوم على الكتاب، لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية، لأننا اعتدنا على اعتبار أن التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم، ولكن إذا كان هذا التناقض مع الذات أمرًا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أو لا محيد

عنه فى أى نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل، فما الموقف الذى يتعين اتخاذه تجاه هذه النصوص ؟

من الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الإمكانية الاستراتيجية أو البلاغية التى تمكنه من التشديد على غفلة الكاتب عما يقوله نصه ، ولكن ما دامت البنى التى يكشفها المرء هى فى النص الذى كتبه الكاتب فإن مسألة وعى الكاتب بها تصبح أمرًا غير ذى بال.

من هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية فى التصور التفكيكى وهى تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطًا بقوة النصوص واستجوابها، ولا يمكن أن يوجد مستقلاً كنظام مفاهيم قائمة بذاتها.

أوجد دريدا على ما يقول «نورث» طريقة نموذجية فيما يتعلق بتجديد منهجية فعالية التفكيك قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأى نوع من المعانى المستقرة أو النهائية، وإطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدى إلى السقوط فى فخ تخيل وجود نظام أفكار هرمى تحتل فيه الكتابة مكانًا متميزًا كما فعلت البنيوية، لهذا السبب لجأ دريدا إلى حصن مستقل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها إلى أى معنى ذاتى أو مفرد، وربما يكون فعل Diference الفرنسى أكثر هذه الاصطلاحات تعاليًا حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال.

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سوسير لكن الاختلاف ينتظم فى بناء المواجهة المتميزة، حيث يتشكل تنظيمها الأساسى بالاختلاف. لا بوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار ، من هنا فإن التفكيك يعتبر نشاطًا يتشكل من خلال النصوص، عليها فى النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته، فتصبح القراءات الصارمة، والتى جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك أكبر للمفاهيم الفعالة التى تحملها.

هناك فكرة أخرى جوهرية فى التفكيك إلى جانب الكتابة وهى فكرة

الانتشار أو التشتت قد ركز عليها دريدا فى تقويضه للفكر الأفلاطوني خصوصًا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند أفلاطون ونظرية المحاكاة ، يأتى هذا المفهوم لغويًا من الانتشار السلالى كأن يبذر المرء بذورًا أو ينثرها أو يشتتها، كما أن للفظة علاقة بالتناسل. أما المصطلح فهو يعنى تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر ليس بوسع المرء إمساكه وإنما يوحى بنوع من اللعب الحر، فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح بعدًا خاصًا عند دريدا الذى يركز على فيضان المعنى وتفسخه، وفى كتابه الذى يحمل عنوان «الانتشار» يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج فى المقدمة قضية التصدير والتقديم ليجدها انتشرت سلاليًا فى المقدمات والتصديرات، ويطرح المقال الأول «صيدلية أفلاطون» مشكلة الدواء وانتشار معناه المزدوج إلى الكلمات التى تنتسب إلى الأصل نفسه أو التى تجاوره مثل الترياق، وكريات الحب، والعلاج ، والسمّ ، وطرائق الطبخ، ومكوناته، فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية فى الصعوبة، إذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات ثم يربط كيفية معالجتها عند أفلاطون بالكيفية التى عالج فيها الكتابة . ويعالج فى المقال الثانى قضية المحاكاة والنقد وانفصامه أو اتصاله بالفلسفة ، وفى الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه فى نصه وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم إلا من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصوصية وليس أصلاً فاعلاً للنص، بهذا يحاول دريدا أن يمارس فى هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفى بوصفها. من المعروف أن أفكار دريدا لقيت قبولاً شديدًا وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين فى مقدمتهم «بول ديمان» و«هارولد بلوم».

كتب دى مان كتابين على جانب كبير من الأهمية هما «العمى والبصيرة» فى أوائل السبعينيات وكتاب «أمثولات القراءة» فى أواخر السبعينيات وهما يدينان دينًا واضحًا لدريدا ولكنه يطور فيهما مصطلحه الخاص ويدور العمى والبصيرة حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدى، فهم يتبنون منهجًا أو نظرية

تتضارب تمامًا مع الاستبصارات التى تؤدى إليها، إن نقادًا مثل «لوكاتش، بلانشو، بوليه» يبدون مدفوعين بصورة غريبة إلى تحقيق المثال وكذلك فإن النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس فكرة كولردج Colridge عن الشكل العضوى Organic Form وهي الفكرة القائلة إن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى ، ولكن بدل أن يكتشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه، فإنهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه، وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن المعنى إلى الالتباس والتعدد فى المعانى، وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع.

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لا شعورى من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، فالوحدة التى غالبًا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير، وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل إلى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية (Hermeneutic Circle) للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر ، هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج الشكل الأدبى، ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى إلى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر «أى بأن العناصر لا تشكل وحدة» كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلاً بالبصيرة التى ينتجها كما يقول «رومان سلدن» فى كتابه عن النظرية الأدبية المعاصرة، ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة فى قول دى مان فى نهاية كتابه «العمى والبصيرة»: يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصيدة عن أهم أسلافه فإنه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعى بل نتيجة استواء الأضداد فى المطلق وفى اللغة، فهو عمى مرغوب فيه ذاتيًا أكثر مما هو طبيعى. ليس هو عمى العراف بل عمى أوديب فى كولونا الذى كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحل لغز اللغة.

وتكمن إحدى الطرق التى يواجه بها الشاعر الغنائى هذا اللغز فى استواء الأضداد اللغوى ، أى ما هو تمثيلى وما هو غير تمثيلى فى الوقت نفسه.

فكل شعر تمثيلى هو أيضًا أمثولى دائما سواء أكان واعيًا أو غير واع، ذلك نصف قوة الأمثولة فى اللغة وتعمى على المعنى الحرفى المحدد للتمثيلً المنفتح على الخارج. من ناحية أخرى نجد أن «هارولد بلوم» قد استخدام المجازات فى النقد الأدبي على نحو يثير الإعجاب، ومع أنه من أساتذة جامعة «ييل» فإن نزعته النصية، أقل جذرية من «دى مان» أو «هارتمان»، إذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالاً خاصًا فى البحث، ولكنه استطاع أن يجمع بجرأة واضحة بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدى والصوفية القبلانية، وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ «ميلتون» - الذى هو أول شاعر ذاتى بحق- ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين فى الزمن ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر فى التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفذوا كل إلهام متاح، فيعانون كرهًا أوديبيا للأدب أو رغبة يائسة فى إنكار الأبوة ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة، فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هى تتخلق دائمًا فى علاقة بغيرها، لذا كان الشاعر المتأخر فى الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة ، وتلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد، هذا «التواطؤ الشعرى» يخلق المساحة المطلوبة التى يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل إبداع .

وكثيرة هذه المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص إبداعًا ونقدًا ولكنها جميعًا تلتقى عند فكرة جوهرية هى استحالة التفرد بالمعنى ورصد التناقض فى جذر أية بنية والتشكيك فى إمكانية فهم النصوص بشكل قاطع ، إذ تظل عمليات القراءة وإساءتها هى المولدة للدلالات المتجددة .

وقد وجد هذا التيار أنصارًا له في الفكر العربى، يمارسونه فى الفكر الفلسفى والأدبى بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل تنشيطًا لحركة التحولات فى الفكر الحديث وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهزة، ومن أهم هؤلاء المفكر اللبنانى الدكتور «على حرب» و«الناقد السعودى» «عبد الله الغذامى» و«الناقد المصرى» الذى يؤلف نتاجًا خاصة به من التفكيك والتأويل فى دوائر الاتصال والقراءة الدكتور «مصطفى ناصف»، وكما أن مشهد التفكيك فى الغرب يجعل القواسم المشتركة ضعيفة، فإن مشهد التفكيك العربى يظل بدوره مفككًا .

المراجع

١- الكتابة والاختلاف: دريداية ترجمة كاظم جهاد.

٢- التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد.

٣- البنيوة وما بعدها : سلسلة عالم المعرفة.

٤- النظرية الأدبية المعاصرة : ترجمة د. جابر عصفور.

٥- العمى والبصيرة: دى مان ، ترجمة سعيد الغانمى.

٦- دليل الناقد الأدبى: ميجان الرويلى وسعد البازعى.

●●●●●

الفصل الثامن

نظريات التلقى والقراءة والتأويل

إن الجمع بين هذه العناصر الثلاثة إشكالية أولى، لأنه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع فى دائرة الاعتداد بطرفى العملية التواصلية الأخيرين: النص - القارئ، وتحليل جمالية التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقى وإمكانات التأويل؛ برغم ذلك فإن منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقًا من الناحية التاريخية ، وإنما برزت فى إشكاليات التأويل أولاً وتبلورت فى عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراءة يقوم بها من يطلق عليهم «القراء النموذجيون» قبل أن يتم إلقاء الضوء بصفة أساسية على جماليات التلقى أو طبيعة الاستقبال الأدبى وعلاقته بإنشاء الدلالة النصية ، كما أن هناك إشكالية أخرى تتمثل فى اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية ، لأن الواقع أنه نشأ موازيًا لها وليس منبثقًا عنها، وتوخى فى الدرجة الأولى تغطية الجوانب التى أهملتها البنيوية باعتمادها على المحايثة النصية وتجاهلها المتعمد للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص، جاء هذا التيار ليستكمل ما أهملته البنيوية وليضع العملية الأدبية فى دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص، إلى جانب النص - القارئ.

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألمانى الشهير «ياوس» فى نهاية الستينيات المعنون بـ «التغير فى نموذج الثقافة الأدبية» المنطلق الحقيقى لهذا التوجه برمته، إذ إنه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادًا على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من

كتابات «توماس كون» فى بنية الثورات العملية؛ بوصفها إنجازًا شبيهًا بإجراءات العلوم الطبيعية، فهو يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة، إن النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم محل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، إن كل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التى يتناول النقاد نصوص الأدب وفقًا لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء.

من هنا فإن «ياوس» يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد فى ثلاث نقاط:

أولاً: انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعى.

ثانيًا: الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة.

ثالثًا: اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف فحسب بل تتمكن من استخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا، بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية.

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى، فإن «روبرت هولب» يوجزها فى خمسة مؤثرات هى على التوالى:

١- الشكلانية الروسية .

٢- بنيوية براج .

٣- ظواهرية «رومان انجاردن».

٤- هيرمينوطيقا «جادامر».

٥- سوسيولوجيا الأدب فى نهاية الأمر.

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ فى التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى، ولأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبى بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص، وفى معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على منظرى ما يسمى بمدرسة «كونستانس» ، بل كذلك إلى المسهمين المعتادين فى الندوات نصف السنوية التى كانت تعقد هناك منذ منتصف الستينيات، ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادئ التى أشاعت هذا الاتجاه النقدى فى دوائر مختلفة. وبوسعنا أن نقتصر من هذه العوامل على الإشارة التى ألصقتها بنظريات التأويل وهو ما قدمه «جورج جادامر» فى نظريته الهرمينوطيقية، إذ إن بقية الروافد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض لها من قبل، وأهم ما قدمه «جاداميـر» هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى، وإذا كان «هولمب» يلاحظ نوعًا من المفارقة فى تأثير «جادامر» فى نظرية التلقى فلأنه فى أعظم أعماله «الحقيقة والمنهج» قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيرًا من مسهمى نظرية التلقى أشد ما يكونون فى حاجة إليه ألا وهو «المنهج» ، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص، وبعبارة أخرى فإن حرف العطف فى «الحقيقة والمنهج» لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط، بل بمعناه المفرق، ومع أن الهدف الأساسى الذى يرمى إليه الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية فإن هجوم جادامر على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير ممن يدرج ضمن نظرية التلقى. إن المنهج عند «جادامر» هو شىء

يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها، وفى حالة العلوم الطبيعة ، تمّ الربط على نحو مغلوط وفقًا لما يراه «جادامر» بين هذه النتيجة والحقيقة، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهى علم الفهم والتفسير والتأويل مقصودًا به مواجهة هذا الارتباط الضال وهو موقف مضاد لميل العلم الحديث لاستيعاب الفكر التأويلى وجعله فى خدمة العلم. يطرح جادامر الهرمينوطيقا بوصفها اتجاهًا مصححًا ينتمي إلى نفس النقد من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية.

ويؤكد جادامر أن الوعى ذى الطابع التاريخى العلمى هو أولاً – وقبل كل شىء – وعى بالموقف التفسيرى، ولكى يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيرى يقول أنه يمثل مرتكزًا يحدد إمكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرًا مصطلحًا من الظاهراتية يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركنًا جوهريًا فى مفهوم الموقف، وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا فى العالم ولا ينبغى أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق، بل الأصح أنه شىء ندخل فيه وهو يتحرك معنا. ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التى نحملها فى أى وقت بعينه مادامت هذه التحيزات تمثل أفقًا لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، ومن ثم يوصف حدث الفهم فى واحدة من أشهر استعارات «جادامر» بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقى بالأفق التاريخى المستقبل لنص أدبى ما، على سبيل المثال فكرة أدبية خادعة، فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضى والأفق الحاضر، يقول «جادامر» عندما نضع وعينا التاريخى نفسه خلال الآفاق التاريخية فإن هذا لا يستطيع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أى نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذى نتحرك من داخله والذى يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتى، إنه أفق واحد فى الحقيقة ذلك الذى يعانق كل شىء احتواه الوعى التاريخى.

ومع ذلك فإن هذا الوهم أو هذا الإسقاط للأفق التاريخى هو مرحلة ضرورية فى عملية الفهم ، إذ يعقبه مباشرة وعى تاريخى يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام، لكى يصبح مرة أخرى كيانًا متحدًا مع ذاته ،

ويذهب جادامر إلى أن تداخل الأفق يحدث فى الواقع ولكنه يعنى أنه عندما يطرح الأفق التاريخى فإنه ينحى فى الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدليًا، بحيث يبدو أن الفهم وهو وعى تاريخى قد أصبح واعيًا بنفسه.

وكانت جماليات التلقى على نحو ما يسمى «ياوس» نظريته فى أواخر السيتنيات وبداية السبعينيات تذهب إلى أن الجوهر التاريخى لعمل فنى ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغى أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقى، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور. ويسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب فى سياق أوسع للأحداث ، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة فى المركز من اهتماماته ، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال.

يقول «ياوس»: تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة أن أى استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارنًا بالأعمال التى قرئت من قبل، والدلالة التاريخية التى فهمت من هذا أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمى فى سلسلة من عمليات التلقى من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتراكب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية.

وهكذا كان هذا التحول فى الاهتمام له دلالته الضمنية كذلك بالنسبة إلى النمط الجديد من تاريخ الأدب، وما كان «ياوس» يتوسمه هو تاريخ يؤدى دورًا واعيًا يصل الماضى بالحاضر، وسوف يطلب من مؤرخ التلقى الأدبى بدلاً من أن يتقبل الموروث بوصفه معطى أن يعيد التفكير على الدوام فى الأعمال المعترف بها مبدئيًا فى ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث.

«إن النقلة من تاريخ تلقى العمل المفرد إلى تاريخ الأدب من شأنها أن تؤدى إلى رؤية الناتج التاريخى بالأعمال وعرضه، فيما تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه إلى الحد الذى يصبح عنده للعمل لدينا معنى بوصفه التاريخى السابق لتجربته الراهنة. بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدرًا للتوسط بين الماضى والحاضر فى حين يصبح للتاريخ الأدبى مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية والنقدية، لأنه يعيننا على فهم المعانى السابقة بوصفها جزءًا من الممارسات.

ويرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص فى ذاته ليس له أى قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبى، فليس أمامنا فى أية حال سوى استخدام النص، أو ما يطلق عليه عملية النص التى تتضمن الإنتاج والتلقى معًا، فالنص المبدئى فى ذاته والذى لم تمسسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث، فنحن لا نلتقى إلا بالنص المؤول الذى باشره الباحث بالقراءة. وتتكون عملية النص هذه من مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التى تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه، أو ترجمته ومراجعته، للوصول إلى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه، وعندئذ يتبين لنا أن المهم فى حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارئ بل القارئ بالقارئ، ففى تقدير هؤلاء النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن فى النصوص، وخاصة فى النصوص المقدمة فى شكل كتب، بقدر ما يتمثل فى عمليات استخدام النصوص. وبهذا فإن تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق، إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات وبحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى، لوضع الخرائط الكلية للآداب الحديثة، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها، ومن هنا فإن فهم تاريخ

الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر، فماذا يقرأ فى فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرأ؟ ينبغى أن يكون السؤال الرئيسى فى التاريخ الأدبى، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل النشر والإعلام التي تسهم فى صناعة منظومة القيم الفنية. ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة.

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقى والتأويل وتحليل النصوص وفقًا لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطًا خلاقًا مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائى فى موازاة العمل الأدبى. وربما كان التحديد الذى قدمه «Iser» «آيزر» لفعل القراءة الذى يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذى يضع القضية فى نصابها الصحيح، فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلى، فبنية النص وبنية فعل التلقى يمثلان استكمال موقف التواصل الذى يتم بقدر ما يظهر النص فى القارئ متعالقًا بوعيه ، هذا التحول من النص إلى ضمير القارئ كثيرًا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص، لكن الواقع أن النص وهو يشرع فى التحول لا يصبح جديرًا بذلك ما لم يتخذه الوعى وسيلة لإظهار كفاءته فى الالتقاط وإعادة البناء، وكلما أشار النص إلى الوقائع المعطاة التى ينتمى إليها عالم السلوك الاجتماعى للمتلقين المحتملين كان قادرًا على إنتاج الأفعال التى تقود إلى تأويله، وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذى يصل إلى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الفعلية حينئذ هى القيام بدور المؤشر لما ينبغى إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد.

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص، فإن جهد منظرى التلقى قد تركز حول تحديد القارئ، وأمام الصعوبات التى تحول فى كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضىء عمليات تلقى الأعمال فإن

كلا من «ياوس» و«جادامر» قد لجأوا إلى فرضية القارئ الضمنى، وتمثل فى دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التى يتخذها كى يلفت انتباه المرسل إليه، مما يجعله يترك فى النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة فى التعامل البناء للخلق الفنى للعمل، ويلعب «أفق التوقعات» دورًا أساسيًا فى نظرية التلقى، فبناؤه يعتبر منطلقًا لتصور النظم الأدبية، وقد استقاه «ياوس» من «كارل بوبر» ومن «مانهاين» حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب، وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصة «لوتمان» عليه تسمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية، ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد، بينما يربطه «ياوس» بالقيمة، مؤكدًا أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة، وإذا كانت الثقافة التقليدية هى التى تقيم عادة أفق التوقعات فإن القارئ كثيرًا ما يعمل على ملء الفراغات فى النص، متتبعًا الاستراتيجيات التى تتمثل فيما يطلق عليه «هيكل التضمينات» الخاص بكل نص حسب عبارة «آيزر» مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية، وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هى المسافة الجمالية التى يعتمد عليها فى مفهوم التقابل.

على أن «آيزر» يضيف إلى مفهوم «أفق التوقعات» فكرة حيوية أخرى فيما يطلق عليه «نقطة الرؤية المتحركة» وهى فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقى الأدبى ، فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى، ولسنا فى موقف يسمح لنا أن نتمثله فى مرة واحدة، على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء، إذ بينما تقوم الأشياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة «نظرة الجشطالت» فإن النص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا فى المرحلة النهائية للقراءة، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه، فبدلاً من علاقة ذات موضوع الخاصة بالإدراك، فإن القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ، إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله

وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية فى النصوص الأدبية . وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فى جماليات التلقى هى فكرة «التماهى» وقد نماها «ياوس» ووضع لها خمسة مستويات وهى:

أولاً: التداعى ، ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل إيجابى متعة الوجود الحر، وإن كان يقع سلبيًا فى جانب الإفراط.

ثانيًا: الإعجاب ، ويقوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديسًا أو حكيمًا ويشبع إيجابيًا متعة المنافسة وسلبيًا التقليد ورغبة الهروب.

ثالثًا: الجاذبية، وهي خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الأخلاقى والتضامن ، لكنها تقع سلبيًا فى العاطفية والرغبة فى العذاب.

رابعًا: التطهير، يحدث مع البطل المضطهد أو المعذب ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية، لكنه يؤدى سلبيًا إلى الفضول والهزء.

خامسًا : السخرية ، وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الإبداع وتنمية الإدراك الحسى والتأمل النقدى، لكنها تجنح إلى المثالية الفلسفية.

هذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى ينبغى أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى قد تبدو مجتمعة فى كل عصر ، كما يمكن لها أن تدخل فى علاقات حرة من السبب والنتيجة.

وقد أدرك «ياوس» أن تطور دراسات التلقى تمثل إسهامًا فى نظرية الاتصال، وتقصد فى الدرجة الأولى إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقى والتفاعل، برد الاعتبار إلى القارئ والسامع والمشاهد وهم المتلقون فى الدراسات الأدبية، وأن هذا ينفتح على ما يحدث فى المجالات المعرفية الأخرى، بغية الوصول إلى نظرية عامة فى الاتصال متداخلة الاختصاصات تشتمل على رؤية إنسانية كاملة .

وبوسعنا أن نشير فى نهاية الأمر إلى بعض الإسهامات الغربية الأخرى فى نظريات التلقى وخاصة عند النقاد الأمريكيين فى مقدمتهم «ستانلى فش» فى تجربة القراءة، و«جوناثان كوللر» فى أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوربيين.

المراجع

١- نظرية التلقى: روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل - النادى الأدبى بجدة.

٢- شفرات النص : د. صلاح فضل.

٣- النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور.

●●●●●

obeikandl.com

الفصل التاسع

علم النص

هو آخر المناهج حتى الآن ، ولا يرجع ذلك إلى المستوى الزمنى فى ظهوره فى الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب، بل يعود كذلك إلى أنه أكثر المناهج المعاصرة تبلورًا وإفادة من المقولات السابقة عليه واستيعابًا لها، لإدراجها فى منظومته العملية بعد أن كانت مبثوثة فى أشتات مبعثرة. وهناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة. وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة فى بعض أنماطه، خاصة الأدبية، لكن التجربة النقدية تشير دائمًا إلى عدم كفاية التعريفات. فعلينا أن نتبنى موقفًا آخر يقيم تصورًا للنص من جملة المقولات التى قدمت له فى البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة،دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة. ولعل تعريف «كرستيفا» للنص يكون أكثرها تمثلاً لهذه المقاربات، فهى تشير إلى أنه «جهاز عبر لغوى، يعيد توزيع نظام اللغة ، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرًا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها».

والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعنى أمرين:

الأول: علاقته باللغة التي يتموقع فيها ، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء، مما يجعله صالحًا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الثانى: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أى عملية تناص. ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى،

مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه، وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية، على أساس أن إحدى مشكلات السيميولوجيات آنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغى القديم للأجناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة، بالتعرف على خصوصية النظام الذى يهيمن عليها فى سياقها الثقافى الذى تنتمى إليه.

وبهذا فإن التقاط النظام النصى المعطى، كممارسة سيميولوجية للأقوال وللمتتاليات التى يشملها فى فضائه، أو التى يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها، يطلق عليها وحدة أيديولوجية .. وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره ، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى .

يلاحظ هنا أن مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة فى تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجى المحيط به، بقدر ما تتبدى فاعليتها فى هذا التشكيل، فلا يعنيه الاستطراد الخارجى عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية، بقدر ما يعنيه الحضور النصى لهذه السياقات وتحليل معطياتها.

ويعلق «بارت» على هذا التحديد النصى مشيرًا إلى أن نظرية النص هى أولاً نقد مباشر لأية لغة واصفة، أى إنها مراجعة لعملية الخطاب، ولذلك التمست تحولاً علميًا حقيقيًا. وقد تبلور مفهوم النص عنده فى بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان «من العمل إلى النص» . قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكى فى المرتبة الأولى، وموجزها:

١- فى مقابل العمل الأدبى المتمثل فى شىء محدد وتقترح مقولة النص التى لا تتمتع إلا بوجود منهجى فحسب، أى أنها تشير إلى نشاط وإلى إنتاج، وبهذا لا يصبح النص مجردًا كشىء يمكن تمييزه خارجيًا، وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية.

٢- النص قوة متحررة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم.

٣- يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائب مبيت مثل اللغة، لكنه ليس متمركزًا ولا مغلقًا ، إنه لا نهائى، لا يحيل إلى فكرة معصومة ، بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة.

٤- إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالى، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

٥- إن وضع المؤلف يتمثل فى مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته ، بل إلى غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

٦- النص مفتوح يتجه إلى القارئ فى عملية مشاركة وليست مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعنى اندماجهما فى عملية دلالية واحدة ، لأن ممارسة القراءة إسهام فى التأليف.

٧- يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس، فهو إذن واقعة غزلية.

وتعد مجموعة المبادئ هذه لونًا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية، وجماليات القراءة ، وتفتح آفاقًا حركية متجاوزة لفكرة النص، بالتركيز على ديناميته، وإذا كان مفهوم النص يعنى أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التى ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فإن علينا التضحية بفكرة الطول فى سبيل الوصول إلى النص المستدير المكتمل، الذى يحقق مقصدية قارئه فى عملية التواصل اللغوى.

وقد تستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفسه كمحور لتحديد اكتماله، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة ، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته، فيصبح النص «هو القول اللغوى الأدبى المكتفى بذاته والمكتمل فى دلالته» فما يحقق

هذا الشرط. مهما كان طوله يعد نصًا. وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التى تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات؛ بمعنى أن النص الأدبى لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوى فحسب، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين فى المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن نتبنى المستوى التعبيرى للغة الأدبية، الذى يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن نبرز فى النص الأدبى الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية وتراكباتها البنيوية، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها فى تحديد الأجناس والعصور الأدبية .

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبى فإننا نحيل إلى أفق خاص له حدود معينة، وتتجلى فى هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التى يسمح بها النص، وهى دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبى أو بنيوى ، أو سيميولوجى، حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز وأشكال التكرار والتوازى والإيقاع والصور النحوية والشفرات السردية، مما يتميز به النص الأدبى عن النصوص اللغوية الأخرى، ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب ومرتبطة فى الآن ذاته بطبيعته الشعرية.

ويتخذ الباحث الروسى «لوتمان» منظورًا أكثر شمولاً عندما يدرج مفهوم النص فى تصوراته عن الفن، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية:

١- التعبير:

فالنص يتمثل فى علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص، فإذا كان هذا النص أدبيًا فإن التعبير يتم فيه أولاً من خلال علامات اللغة، والتعبيرات تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقًا لنظام وتجسيدًا ماديًا

له، وطبقًا لثنائية «سوسير» الكلام فى مقابل اللغة فإن النص دائمًا ينتمى إلى مجال الكلام الفردى .

٢- التحديد:

وهو لازم للنص ، أى إنه لابد من توفر بداية ونهاية له، وهو بهذا المعنى يقوم مقابل جميع العلامات التى لا تدخل فى تكوينه، طبقًا لمبدأ التضمن وعدم التضمن. كما أنه من ناحية أخرى يقوم فى مقابل جميع الأبنية التى لا يبرز فيها ملمح الحد .

وكما برهن الباحثون فإن النص يحتوى على دلالات غير قابلة للتجزئة ، مثل أن يكون قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو وثيقة، مما يعنى أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة، وينقل دلالتها كاملة غير منقوصة. والقارئ يعرف كل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص، ولهذا فإن نقل سمة ما إلى نص ينتمى إلى نوع آخر إنما هى وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة، وذلك مثل سمة الوثيقة التى قد تنتقل إلى العمل الأدبى وتوجه دلالته. ويؤدى تراتب النص وانقسامه إلى نظم فرعية متراكبة إلى قيام مجموعة من العناصر التى تنتمى إلى بنيته الداخلية كحدود واضحة لأنماطه المختلفة، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات.

٣- الخاصية البنيوية:

فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات، بل يتضمن تنظيمًا داخليًا يحيله إلى مستوى متراتب أفقيًا ومبنيًا فى جملته. فبروز البنية شرط أساسى لتكوين النص.. ولهذا فإذا أردنا التعرف على نص أدبى مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية كان من الضرورى أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مستوى التنظيم الفني. ومن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة.

ويبدو أن هذا الطابع التركيبى للنص لا يقتضى اتخاذ معيار متصلب

للامتداد الطولى ، فالنص الأدبى يمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات أو بيتًا واحدًا من الشعر، غير أن الرسالة التى يتضمنها كل من النصين تنحصر فى حدودها، بحيث لا يمثل الامتداد الطولى عاملاً جوهريًا فى القيمة النوعية أو الشعرية للنص، بل يصبح مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الأبنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية.

وهناك مسألة أخرى ذات أهمية فى تحديد النص وهى ما يتصل بالعنوان الموضوع له، فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة هامة من دلالات النص الأدبى وإشاراته الرمزية .. ومثل هذا قد يحدث فى بقية النصوص الصحفية مما يجعل العنوان فيها عنصرًا موسومًا ومكثفًا.

وليس معنى هذا أن جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان ، بل على العكس من ذلك نجد أن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا للمحلل واختبارًا لاستراتيجيته. وهناك سمة أخرى للنص الأدبى شغلت البنيويين ومن بعدهم، وهى علاقة النص بالكتابة ، وارتباطهما معًا بمصطلح الخطاب. بحيث يعتبر من هذا المنظور حالة وسطية تقوم بين اللغة والكلام، وهذه السمة ذات أهمية خاصة فى عمليات الفهم والتأويل، أى فى عمليات إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها، وفى هذا الصدد يقول «ريكور» : لنطلق كلمة نص على كل خطاب ثم تثبيته بواسطة الكتابة، وأن هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له، وعلى هذا فإن مفهوم النص ينطوى على أن الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلامة ، فهى تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة فى كلمات وجمل ومتتاليات، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المختلفة.. ويمكن أن نخلص من كل ذلك إلى أن مفاهيم النص لها تصوران كبيران:

أحدهما استاتيكى ثابت، والآخر ديناميكى متحرك، وبوسع التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين. على أن التحولات النصية لا تقوم كلها فى مستوى واحد، بل هناك درجات عديدة للتناص يمكن أن يقودنا إليها التحليل النصى، فهناك مثلاً خواص شكلية محددة مثل الإيقاعات والأوزان

والشخصيات يمكن استخدامها كحد أدنى للتناص على افتراض ما يلزمه استعمالها وتوظيفها من أعراف خاصة بكل جنس أدبى على حدة.

وفى محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لابد أن يبدأ بالسياق النفسى الذى يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه لدى المتلقى، مما يجعل المشكلة الجوهرية التي يتركز فيها البحث هى تأويل النصوص، ويستخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلى من ناحية والتأويل السيكولوجى المرتبط بالمعرفة من ناحية ثانية.

وانطلاقًا من هذا التصور يمكن القول إن البيانات المتضمنة فى النص تختزن فى الذاكرة، وتكمن المشكلة حينئذ فى معرفة أنماط البيانات المختزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم النص ذاته . ماذا يحدث للمعلومات المختزنة؟.

هذه المعلومات ننساها، ولكن يظل جزء منها حاضرًا فى الذهن، ولذا ينبغى التساؤل عن المعلومات التى تنسى وتلك التى نحتفظ بها ، كما أن علينا أن نعرف إن كان صحيحًا أن بعض المعلومات تظل محفوظة يمكن استدعاؤها ، وكيف يتسنى لنا العثور عليها واستحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى. فبعد كل شىء تظل إحدى الوظائف الجوهرية لديناميكيتنا النفسية تتمثل فى إمكانية استثارة معلومات ما فى ظروف ما عن طريق تذكرها.

هنا نتساءل: ما الذى نتذكره من النص بعد سماعه، أو قراءته؟ إن العلم الذى يجيب عن هذه الأسئلة هو علم نفس المعرفة ، ويمكن وصف مجاله بالإشارة لاتصاله بحقول الوظائف النفسية التى تعد أشد تركيبًا وسموًا كالفهم والكلام والتفكير والتخطيط .

ويتعين علينا توظيف جميع الإجراءات التى ينتهى إليها علم نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الإدراكى لفهم النصوص الأدبية.

ينتقل - فان ديجك- وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل السياقات

الثقافية الفاعلة فى تكوين النصوص الأدبية وشرح طريقة مقاربتها، وذلك بتتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات ، لا لفهم النص فحسب، وإنما لفهم وتحليل مختلف وظائفه ، وبهذه الطريقة فإن التحليل النصى لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التى تقوم بدور بارز فى الإدراك، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند إجرائه للتشكيل الدلالى والجمالى أو بالنسبة لمتلقى هذا النص عند ممارسته لفك شفراته واستقبال بياناته .

فما يدخل فى هذه العمليات هو القدر الذى يستصفيه علم لغة النص من السياقات الخارجية ليوجه إليه عنايته الخاصة.

وإذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص فإن ذلك يتم وفقًا لمنظوراتها ووجهاتها المحددة، ففى بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة وعلى وظائف النصوص المختلفة تداوليًا أو جماليًا. وتتمثل مهمة علم النص الحديث فى وصف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها، ثم شرح الأشكال المتعددة لأنماط التواصل وطرق استخدام اللغة لملء فجوة التحليل النوعى للنصوص الأدبية وأبنيتها. وهناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالى الداخلى للنص على أساس تجريده من روابطه الخارجية، وهى بإيجاز:

١- تقسيم النص إلى مستويات طبقًا لمستويات العناصر المكونة له تركيبيا، كالأصوات والبنى الصرفية والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص النثرى فى مقاربة أولية.

٢- تقسيم النص إلى مجموعة أو مجموعات طبقًا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليًا، مثل نمط الشخصيات أو غيرها، وهذه العملية مهمة فى التحليل السردى.

٣- الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات وبين كل الثنائيات المتراكبة.

٤- توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية ، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها بالتراكبات النحوية .

٥- تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبى والانحرافات الدالة فيها، مما يؤدى إلى اختبار الدلالة الناجمة عنها ، ويسمح بالتالى بتقديم هيكل عام للنص، وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الأبنية المكونة للكشف عن الأبنية الدالة.

ولعل أوضح بيان تخطيطى لهذه المستويات يتجلى فيما يطلق «فان ديجك» عليه مكعب البنية النصية ، ويتمثل فى أبعاد ثلاثة هى:

المستوى ، والمجال ، والشكل.

ويتكون المستوى من ثمانى درجات ، والمجال ، وهو الأوسط فى الرسم التوضيحى للمكعب فهو يتكون من ثلاثة عناصر، وأما الشكل وهو الأيسر فيتكون من أربعة عناصر ، وينتج ضرب هذه العناصر ٨ × ٣ × ٤ = ٩٦ وحدة تتضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها من علاقات. وهناك توضيح مفصل لها فى كتابنا عن «بلاغة الخطاب وعلم النص» يمكن الرجوع إليه لاستيفاء الإشارات المتعلقة بهذا المنهج الأخير من مناهج النقد المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية المبثوثة فى مناهج النقد الحداثية وتوظيفها فى منظومة كلية متجانسة ومتنامية فى الآن ذاته.

●●●●●