البنيوية التكوينية
و
النقد العربى الحديث

دراسة لفاعلية التهجين

الدكتور

أحمد سالم ولد اباه

أستاذ المنهجية والنقد الأدبي / جامعة نواكشوط

المكتبة المصرية

٣ ش أحمد ذو الفقار - لوران - الإسكندرية

البنيوية التكوينية
و النقد العربي الحديث

د. أحمد سالم ولد اباه

المكتبة المصرية

البنيوية التكوينية
و
النقد العربى الحديث

دراسة لفاعلية التهجين

الدكتور

أحمد سالم ولد اباه

أستاذ المنهجية والنقد الأدبي / جامعة نواكشوط

المكتبة المصرية

٣ ش أحمد ذو الفقار - لوران - الإسكندرية

البنيوية التكوينية
و النقد العربي الحديث

د. أحمد سالم ولد اباه

المكتبة المصرية

810-00929
6006410430
N°-n-DI
MHDL
09020316

البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث

(دراسة لفاعلية التهجين)

دكتور

أحمد سالم ولد اباه

أستاذ المنهجية و النقد الأدبي
جامعة نواكشوط

2005

مكتبة المصرية
للطباعة والنشر والتوزيع
3 ش أحمد ذو الفقار – لوران الإسكندرية
تليفاكس : 002/03/5840298

جميع الحقوق محفوظة للناشر

منذ مائتي عام ررد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لا يحصون، كل منهم بشكل أفضل من الآخرين، الأدب لغة تجد غاياتها فى ذاتها، حان الوقت لبلوغ البديهيات التى من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الإنسانى. إنه، تباً لأولئك الذين يخشون الكلمات الكبيرة موجه نحو الحقيقة والأخلاق.

تودوروف

كلمـة شكـر

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى كافة أعضاء هيئة التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها على الجو العلمى الذي أحاطوني به طيلة إنجاز هذا العمل.

وأخص بالذكر أستاتذتي بالأمس زملائي اليوم

- الأستاذ الدكتور / أحمد سالم ولد محمدو
- الأستاذ الدكتور / أحمد ولد حبيب الله
- الأستاذ الدكتور / محمد ولد بوعليبه
- الأستاذ الدكتور / محمد لمين ولد الناتى
- الأستاذ الدكتور / يحي ولد محمدن الهاشمى

كما أشكر كل الذين ساهموا – ولو بشطر كلمة – في إنجاز هذا العمل، ولعل حفر أسمائهم في الذاكرة يغني عن الذكر هنا.

الإهداء

إلى من احتضن هذا العمل:

إثراء، وتوجيهاً، وبذلاً

عندما كان فكرة ...

وحين أصبح أطروحة ...

وحتي صار كتاباً.

إلى من جعلني أبني العلم للمجهول وأنسب الرؤية لغير الباصرة إلي

الولي العارف العالم ....

محمذن بن محمودن

المقدمة

يسعى هذا العمل إلى دراسة بعض التمظهرات للمنهج البنيوى التكوينى على شكل قراءة للأصل الغربى، من خلال بعض أعمال رائدي هذه المدرسة جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان وذلك من أجل فحص المبادئ الأساسية للنظرية، ومدى كونها تطوراً للنظريات السابقة عليها، أو قفزا وطفرة ليست نتيجة تطور ذاتى عن المناهج الأولى.

إن قراءة الأصل الغربى للمنهج البنيوى التكوينى فى الفصل الأول كان مساعداً على أن يجعل اهتمامنا بالمصطلحات منطقياً لتكتمل النظرة حول المنهج من جهة، ومن جهة أخرى كان مقدمة للدخول فى الفصل الثانى بزاد من خلاله يمكن أن نعرف مدى تمشي النقد العربي فى تطوره مع التطور النقدي فى الغرب، ولذلك فقد جاءت المعالجة فى هذا الفصل تاريخية، تعتمد على مقولة مفادها أن النقد العربي كان فى تطوره من التاريخية إلى البنيوية مروراً بالاهتمامات الأيديولوجية يرسم طريقه إي تبنى المنهج البنيوى التكوينى، لأنه يلبى رغبة النقاد العرب فى جمعه بين الإهتمام بالنواحي الجمالية المميزة للأعمال الأدبية، بالإضافة إلى أنه لم يهمل المعالجة المضمونية التى لاغنى عنها لفهم الأعمال الأدبية حق الفهم، ثم إنه ربط بين الناحتين ربطاً منطقياً ليس عن طريق الانعكاس كما كان فى المراحل الأيديولوجية وإنما عن طريق تناظر البنيات.

هذه الأسباب وغيرها جعلت المنهج التكوينى أكثر جاذبية من غيره فى الساحة العربية على الأقل خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين سواء فى ذلك النقد المغربي أو المشرقي كما لاحظنا مع اختلافهما.

وبعد تتبع المراحل التى مر بها النقد العربى فى طريقه إلى المنهج التكوينى فى الفصل الثانى بصورة تاريخية، كان من المناسب أن يحاول استنطاق جملة من الأعمال النقدية لبعض النقاد العرب تبنوا المنهج التكوينى فيها، وأن بدرجات متفاوتة من حيث الإلتزام الحرفي أو عدمه، فجاء الفصل الثالث دراسة لفاعلية التهجين المنهجي الذى لاحظنا أنه سمة ثابتة فى جل النقد العربى الحديث تقريباً.

لقد كانت المراجع العلمية عن النظرية فى أصلها متوفرة فى الأساس باللغة الفرنسية فقط، إذ أنه كما لاحظ بعض الدارسين، رغم الحماس المنهجي للبنيوية التكوينية، فإن الكتاب الرئيسى فيها وهو لإله الخفى "Le Dieu Cache" لم يترجم إلى اللغة العربية.

أما المراجع العربية المكتشفة للنظرية أو المطبقة لها فتعاني من الإنتقائية عن قصد بسبب الوثوقية من الاختيار الشخصي، وعن غير قصد بسبب الاعتماد على المترجمات.

تخرج عن هذا الحكم دراسة محمد خرماش، التى استفدت منها فى تكوين نظرة عامة عن الأصل الغربى وعن التطبيق المغربى، مع أن كثرة التطبيقات وتشعباتها أدت به إلى عدم استخراج استنتاجات دقيقة فى موضوعه، إذ أن الكم المعلوماتى المجود فى الدراسة هائل بالنسبة للدراسات الأخرى عن البنيوية التكوينية.

وبسبب تقدم الزمن خطوة كبيرة بتوفر شبكة المعلومات الانترنت، فإن البحث العلمى لم يعد يستغنى عن ارتياد هذا العالم المغري بما يحويه من المعلومات الهائلة، التى لا تحتاج التنقل رغم تباين مصادرها جغرافياً وفكرياً.

ومن هذا المنطلق فقد استفاد العمل من مواقع الانترنت، استفادة منظورة يجدها القارئ فى الهامش، وغير منظور ساعدت فى تكوين النظرة العامة للبحث. وأنها ذات تقسيم ثلاثي حسب كل جزء من العنوان، فالفصل الأول كان مخصصاً لقراءة أسس البنيوية التكوينية فى أرض نشأتها، وهو الجزء الأول من العنوان، أما الفصل الثانى فقد خصص لتتبع مراحل النقد العربى وهو الجزء الثانى من العنوان، فيما خصص الفصل الثالث للدراسة التطبيقية، بعد دراسة فاعلية التهجين وهو الجزء الأخير من العنوان، ولعل الخطاطة التالية توضح هيكل البحث قبل الدخول فيه:

الفصل الأول: البنيوية التكوينية والمنشأ (قراءة في أسس المنهج التكويني):

المبحث الأول: ركائز المنهج التكوينى: الجذور والتطور.

المبحث الثاني: جورج لوكاتش وتأسيس الجذور.

المبحث الثالث: لوسيان جولدمان وتطوير الجذور.

المبحث الرابع: الأوجه الأخرى لإجتماعية الأدب:

أ – علم الإجتماع النصي عند بييرزما.

ب– الاتجاه الكمى: روبرت إسكاربيت.

جـ– سوسيولوجيا الفن عند جان دوفينيو.

المبحث الخامس: الجهاز المفاهيمى والمقولات المضادة للمنهج التكوينى.

الفصل الثاني: استقبال المنهج التكويني في المشرق العربي (نظرة تاريخية):

المبحث الأول: استقبال المنهج التوليدي والمرحلة الأيديولوجية.

محمود أمين العالم – حسين مروة

المبحث الثاني: الجهود الأكاديمية لتوطين المنهج التوليدي:

أ – التعريف: صلاح فضل – سيد ياسين.

ب– الترجمة: جمال شحيد – جابر عصفور

المبحث الثالث: الصراع بين الأيديولوجى والشكلي (الطريق إلى المنهج التوليدي).

المبحث الرابع: المنهج التوليدى بين المشرق والمغرب العربيين (دراسة مقارنة).

الفصل الثالث: ظاهرة التهجين المنهجي في النقد العربي الحديث (دراسة لفاعلية التهجين)

عند: كمال أبو ذيب - يمني العيد - صالح سليمان عبد العظيم.

المبحث الأول: قراءة فى المنحى التنظيرى عند هؤلاء النقاد.

المبحث الثاني: علاقة الإبداع بالواقع الاجتماعى عند هؤلاء النقاد.

المبحث الثالث: السوسيو – بنائية بين الانفتاح والانغلاق عند هؤلاء النقاد.

المبحث الرابع: فحص تطبيق النظرية التوليدية من خلال النصوص النقدية لهؤلاء النقاد.

المبحث الخامس: دراسة تطبيقية لمحتوى الشكل فى الرواية العربية عند سيد البحراوى

والله ولي التوفيق

د/ أحمد سالم ولد اباه

نواكشوط في:

2005/03/01

الفصل الأول

البنيوية التكوينية والمنشأ

(قراءة في أسس المنهج التكويني)

المبحث الأول: ركائز المنهج التكويني: الجذور والتطور.

المبحث الثاني: جورج لوكاتش وتأسيس الجذور.

المبحث الثالث: لوسيان جولدمان وتطوير الجذور.

المبحث الرابع: الأوجه الأخري لإجتماعية الأدب:

أ - علم الإجتماع النصى عند بييرزما.

ب- الاتجاه الكمي: روبرت إسكاربيت.

جـ- سوسيولوجيا الفن عند جان دوفينيو.

المبحث الخامس: الجهاز المفاهيمي والمقولات المضادة للمنهج التكويني.

الفصل الأول

البنيوية التكوينية والمنشأ

(قراءة في أسس المنهج التكويني)

المبحث الأول

ركائز المنهج التكويني : الجذور والتطور

ليس من أهدافنا فى هذا العمل أن نحدد السابق فى الوجود من الإثنين: هل هو العمل الأدبى؟ وبالتالى جاءت الملاحظة النقدية تابعة له، أم أن الأسس التى عليها اعتمد أول مبدع فى إنتاج عمله الأدبي كانت جاهزة سلفاً بفعل منظر نقدي؟

لا نريد أن نحدد السابق من الإثنين لأن ذلك قد يجعلنا نلج باباً من أبواب الجدل البيزنطي أو جدل (البيضة والدجاجة) الذى لا يفيد بقدر ما يجعلنا ندور فى حلقة مفرغة، ولكنه على رأي أحد المهتمين بالقضية «فلا مكان للعربة أمام الحصان».

إن أولى أهدافنا بالإعلان فى هذا الإطار إنما هو تتبع خطى الحركة النقدية وتطورها حتى ميلاد البنيوية التكوينية.

فقد حاول النقاد منذ قيام الإنسان بمحاولات الإبداع الأولى التعرف على ما يحمله ذلك الإبداع من جمال أدبي، وبالتالي إعطاء وجهة نظرهم حول ما ينبغي أن يتوفر فى الأعمال الإبداعية من الشروط التى تجعل منها أدباً، والأسس التى تدعمها للبقاء فى وجه عاديات الزمن، لأن الأعمال الأدبية أنتجت بغزارة فى الأزمنة الغابرة ولكن ما استطاع منها البقاء والخلود هي

مال قليلة جداً وبفضل تميز ما تقوله والكيفية التى تقوله بها، لأن ذلك فقط ما يكسبها القدرة على التجدد حسب اللحظة التاريخية التى يراد منها ادة إنتاج تلك الأعمال.

بيد أن المحاولات النقدية لاكتشاف وترسيخ الأسس الجمالية للأدب لم ذ وحتى فى أكثر أشكاله تطرفاً عبر التاريخ (الفن للفن l'art pour l'art) ل إبعاد الفكرة الحاضرة فى المقابل، أو الحاضرة بالقوة وهى أن الأدب ما اشتمل على معرفة أو نفع من نوع ما، فهذه الصيغة التى تقصر دور ن بصورة عامة على الإمتاع والمؤانسة ورغم أنها أكثر الصيغ إبعاداً فى اهر للفكرة المقابلة وهى (الفن للحياة l'art pour la vie) إلا أنها تحضر ها فى الذهن مباشرة بعد النطق بها لسبب بسيط وهو أن أسلوب الإسناد ريقة الحصر يحيل الأذهان إلى أن هناك شيئاً آخر غير الملفوظ به، وغير تسعى العبارة إلى حفره فى الأذهان.

لقد استخدم النقاد إذا للتعرف على الجمال الأدبي إلى جانب صنوه النفع دبي كلما يتاح لهم من وسائل حسب المراحل التاريخية التى وجدوا فيها؛ ان التحاكم إلى الذوق والدربة فى مرحلة البدء الإنطباعية مسيطراً إذ لم رفوا سوى ذلك بالإضافة إلى قلة المشتغلين بالأدب بله المتخصصين، انت الثقة والتعامل بها ومن خلالها تساعد على إعطاء الأحكام الانطباعية اً من الشرعية وقدسية الحكم المعلل واحترامه.

وفى المرحلة الثانية للنقد كانت تسيطر على النقاد فكرة البحث عن خطاء والسقطات من أجل تقويمها وبيان ما يناسب المقام وشرح مفردات لام، وحل مظومه إن كان نظماً، ونظم منثوره إن كان نثراً.

أما فى المرحلة الثالثة والأخيرة – من مراحل النقد البدائية – فكانت

بلاغية أكثر من أي شيء آخر، واهتم النقاد فيها باستخراج الصيغ، والأشكال التى فرضتها البلاغة على الأدباء كي يتجاوز أدهم عتبة النقاد إلى الجمهور، لأن الناقد فى هذه الفترة إنما ينوب عن الجمهور في قراءة الأعمال ليمرر ما شاء ويحبس ما يشاء إذ هو المعتمد للتوزيع.

وإن كان اعتماده جاء من نفسه أولا ثم رضي الجمهور بذلك طوعاً أو كرها ولقد كان الناقد فى كل ذلك – وكما قيل – شاعراً فاشلاً يصب جام غضبه على الأديب فيظهر ما وقع فيه من أخطاء فى أعماله الأدبية ويطرح بدائل لتقويمها (أي جعلها مستقيمة بعد اعوجاج)، وكل ذلك فى محاولة لإظهار قدراته المكبوتة إذ لم تكن آلهة الشعر ترضى عن ظهورها إلا فى شكل خواطر نقدية.

وهذه المراحل الثلاث مرت بها التجارب النقدية فى العالم قبل العصر الحديث، عصر تكون المنهجيات فى الحقول المعرفية المختلفة، وانفصال فروع المعرفة عن الفلسفة التى نزلت من السماء إلى الأرض، ولقد كان النقد الأدبي سباقاً للإستفادة من المقولات الكبرى التى أنتجتها تلك الثورة العلمية بمفاهيمها الخاصة مثل النسبية، والحتمية التاريخية، والشمولية والعرف الاجتماعي، والعقد الاجتماعي، إلى غير ذلك من المقولات التى تحمل فى طياتها الكثير من الخصب والجدل المعرفيين.

النقد التاريخي:

ومع اتضاح النتائج الباهرة التى توصل إليها الباحثون فى مختلف العلوم وقتها من خلال المناهج المستخدمة، كان النقاد سدنة الأدب مهمومين بمجاراة تلك العلوم ومتابعة خطى أصحابها، سعياً وراء العلمية ورجاء للنتائج التى يمكن أن يتوصلوا إليها من خلال المتابعة.

وكل ذلك رغم اختلاف المادة التى يشتغل عليها النقاد وهي الأدب عن باقي المواد التى يشتغل عليها الباحثون فى الحقول الأخرى؛ لكونها (أي المادة الأدبية) إنسانية من الطراز الأول، فهي لذلك تبقى معرضة للكثير من عدم اليقينية كلما اختلف المبدع أو تبدلت حالته النفسية وهذه الاختلافات تكون ملحوظة تارة فى الجانب الأدبي الإبداعي، وتارة غير ملحوظة إلا من خلال تنبيه النقاد لنا، هؤلاء النقاد الذين يتعرضون بدورهم لموجات من الحالات النفسية التى تجعل نقدهم عرضة للإنطباعية والأهواء الشخصية ما لم يتقيدوا بمنهج واضح وخطة بحثية تضمن الشفافية والحياد والأمانة العلمية اللازمة.

ومن هنا فقد سجل لنا تاريخ النقد محاولات فى إطار ما اصطلح على تسميته بالنقد العلموي (الطامح إلى أن يكون علماً) قام بها نقاد كبار فى زمانهم من أمثال (Saint - Beuve 1804 - 1869) الذى كان يسعى إلى تقسيم الأدباء إلى مجموعات تتميز كل منها بخصائص تختلف عن خصائص المجموعة الأخرى.

فعلى الناقد إن أراد الاقتراب من العلمية والابتعاد عن النزعة الشخصية فى تقييم الأدب (إعطاءه قيمة) أن يدرس شخصيات هؤلاء الكتاب والشعراء، وأن يستنبط من هذا الدرس ما يتمايزون به فيما بينهم من هذه الناحية وذلك ما يكون شخصياتهم ويحدها، وهنالك – من ناحية أخرى – ما يشتركون فيه وهو الذي يعتمد عليه الناقد فى استخلاص القانون العلمي الأدبي لكل مجموعة من الأدباء تشترك فى الخصائص ذاتها، تماماً كما يستخلص العلماء قوانينهم العلمية الصرفة ويصنفون عليها أو على أساسها مجموعة نباتية معينة (فصيلة).

أما الناقد الثانى الذى نادى بجعل النقد علماً تحكمه قوانين ثابتة كما تحكم باقي العلوم قوانين مستقاة من مختلف التجارب العلمية، وضعية، وتجريبية فهو (تين Taine 1828 - 1893) الذى يعتقد أن الكاتب عند إبداعه للأعمال الأدبية يكون فى حالة معقدة من تشابك المؤثرات الاجتماعية، وإذا كان الكاتب قد أنتج العمل بصورة فردية فى الظاهر فإنه أي الكاتب قد أنتج قبل ذلك من طرف المجتمع، فلابد إذا من البحث عن مجموعة العلل التى تضافرت على إنتاج الأديب، وهي علل يخضع لها الأمر الإنسانى جميعاً.

ثم إن تين Taine فى بحثه عن العلل التى تكون شخصيات الأدباء ابتكر ثالوثه المشهور الذى يدرس من خلاله المكان وتأثيره فى الأعمال الأدبية انطلاقاً من علاقة الأديب بالمكان، وعبر النص بشئ من التجوز. وسمى هذا الجزء من الثالوث بالبيئة Le Milieu ويدرس فيه تأثير المحيط على الأدباء وعلاقتهم بمجتمعهم فى الصغر، وهو دعم لنظرية أن الطفل يولد صفحة بيضاء يشحنها المجتمع بما شاء من عادات وتقاليد وعلوم، فيما يعتبر آخرون أنه يولد عالماً بما يرثه عن آبائه ناسياً، ولكن أحداث الزمان تذكره، فدراسة البيئة تشمل دراسة بيئة المولد، وبيئة الدراسة، وبيئة الأسفار والتنقلات.

وبعد أن يخلص Taine من دراسة التأثير المكانى البيئى على عمل الأديب يخلص من ثم إلى تأثير العصر Le Moment وهو ما يحوي كل المؤثرات الزمانية من ماض وحاضر، ويدرس فى الجزء الثالث من الثالوث الجنس أو العنرص La Race، ويدرس فيه العرق وتسلسله إذ يعتقد هذا المؤرخ والناقد أن صفاء العرق من أسباب تفوق الأديب واكتمال أعماله الأدبية.

،فالفرد أثر من آثار الأمة التى نشأ فيها أو قل من آثار الجنس الذى نشأ

فيه، فيه أخلاقه، وملكاته، ومميزاته، المختلفة التى هى أثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شئ فى هذه الدنيا، المكان وما يتصل به، من حالته الإقليمية، والجغرافية، وما إلى ذلك، والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث المختلفة سياسة كانت، أو اقتصادية، أو علمية، أو أدبية[1].

إلى هذا ينبغى أن تكون وجهة الدراسة النقدية الطامحة إلى العلمية – فى رأي تين – متمحورة حول تحليل هذا الثالوث: البيئة Le Milieu، العصر Le Moment، العنصر أو العرق La Race، وهو واثق فى أن دراسته ستؤدي إلى الوصول إلى القانون العام الذى يحكم إنتاج هذا الكاتب وبالتالى مجموعة الكتاب التى يتقاطع معها، وباعتماد النقاد على هذا الثالوث فإنهم فى رأي (تين) سيخرجون بالنقد من الذاتية إلى الموضوعية، ومن التأثر بالذوق إلى تحكيم العلل والقوانين الناشئة فى النقد.

ويبدو ثالث النقاد العلميين برونتيير (Brunetiere 1869 - 1906) أكثر ارتباطاً بالموضوع الأدبى من ارتباطه بأحوال الأفراد والجماعات عند سابقيه، فالظاهر أنه قد تأثر تأثراً بالغاً بنظرية النشوء والارتقاء عن داروين Darwine القائل بالتطور فى الأجناس، ولذلك ف Bruneriere يرى أن النقاد باستطاعتهم كي يفهموا العمل الأدبي حق الفهم أن يخضعوا الآثار الأدبية لنوع من الدراسة يهتمون فيه بالجنس الأدبي المدروس وأنواع التطور الحاصلة فيه حتى صار إلينا، وهو يعتقد جازماً أنهم سيصلون إلى نتائج جديدة تمكنهم من استحداث تصنيف جديد للأنواع الأدبية التى سوف تتجاوز التصنيفات التقليدية. ويؤصل برونتيير نظريته ويدعمها بأنه ما دام

(1) طه حسين: الأدب الجاهلي، دار العلم للملايين، لبنان بيروت، الطبعة الرابعة 1982، ص 45.

منتجوا الأعمال الأدبية الكبرى خاضعين للتطور والارتقاء فكذلك أعمالهم وآثارهم لابد وأن تكون كذلك.

لقد كان هؤلاء النقاد يستعينون فى مهمتهم النقدية بما توصل إليه العلم التجريبي فى زمانهم، فكانوا يهتمون بأشياء خارجة عن العمل الأدبي حتى شاع فى زمانهم: أنه لكي نقبض على العمل الأدبى يجب أن نعلم كل شئ عن مبدعه، وهي طريقة تلخصها العبارة المشهورة فى النقد الفرنسي «الأسلوب هو الرجل Le style est l'homme»، وهي مغالاة فى الاستعانة على فهم النص بمعرفة صاحبه من نقد لم يصبح حتى ذلك الوقت إنسانياً كما سيكون لاحقاً، ويكون مبرراً للنزعة الإنسانية، حين استعانة النقد بالعلوم الإنسانية فى سعيه الدائب نحو إسكتناه العملية الإبداعية، والابتعاد عن الأهواء الشخصية، والإنطباعية.

بعدها جاء دور العلوم الإنسانية الناشئة حديثاً، بفعل التطور المعرفى الذى يميل إلى التفريع والتخصص بدل الموسوعية والتعميم، وقد حاول النقد الأدبي الاستفادة من هذه العلوم كل على حدة حسب ميل النقاد فى زمن معين إلى هذا العلم دون ذلك، وبفضل سيطرته على الأذهان دون باقي العلوم؛ فلكل فترة زمنية فكرة تكون أقرب إلى عقول من وجدوا فيها، ولا يعني ذلك بحال من الأحوال أنها الموجودة وحدها، ولكنها المهيمنة فقط على رأي جاكبسون.

حاول النقد الأدبي إذا الاستفادة من هذه العلوم سواء فى ذلك علم النفس، أو علم الاجتماع، أو علم اللغة، أو غيرها، ولكن ما يؤخذ على هذه المرحلة من التفاعل بين النقد الأدبي وغيره من الفاعليات العلمية الخارج أدبية، أنها كانت أقرب دائماً إلى استخدام النصوص الأدبية أو بشكل أصح النتوءات النصية البارزة (عبارات – كلمات) كمادة لهذه العلوم من أجل التدليل على

قواعد أو مبادئ جاهزة مسبقة، مما يجعل النص الأدبى عرضة فى مجمله للإهمال إلا ما يخدم غرض الناقد للاستشهاد، وهي فى الغالب جمل، أو عبارات، وحتى كلمات، قد لا تمثل إلا الجزء القليل من النص فى مبناه، وقد لا تمت بصلة إلى المعنى الإجمالى للنص، أو معنى النص فى كليته قبل أن يتعرض للتجزئي، وما يزيد الطين بلة أن الناقد لا يكون متخصصاً فى هذه العلوم التى يستعين بها مما يجعله رهين الإعادة والاجترار والتكرار لأمور تبدو بعيدة عن طبيعة العمل الأدبي، ولأن هذه العلوم كانت تعنى بالإنسان فى ذاته ولذاته عن طريق الملاحظة والاستنباط، فلم تكن المعالجات النقدية المتأثرة بها تعنى بالعمل الأدبي فى خصوصيته لمحايثته بل كان همها الأول – وربما الأخير – اكتشاف مؤثر هنا، أو هناك على الأديب صاحب العمل، أو انعكاس لمظهر من مظاهر الحياة الخاصة به فى العمل الأدبي، أو عقدة نفسية لازمت الأديب من صباه، وفى كل ذلك يلوي النقاد الإنسانيون أعناق النصوص الأدبية لتدل وتدعم تلك الافتراضات العلمية المسبقة.

النقد النفسي:

لقد كان فرويد فى البداية يعتقد أنه سوف يجد فى الأعمال الأدبية ما يساعده على تأدية عمله (الإنساني)، فقام بمعالجة وتحليل «أوديب ملكاً» من الناحية النفسية وبعدها هاملت، ليستفيد من ذلك فى علاج مرضاه، إذ قد وجد البوح الإنساني فى الأعمال الأدبية أكثر منه فى أي شئ آخر، ولكن ذلك عند الأدباء، ولو أراد محاكاته عند مرضاه لكان البون شاسعاً بين التداعى الحر عن طريق الأسئلة المباشرة والأجوبة التلقائية، وبين العملية الإبداعية الأكثر تعقيداً. وما من شك فى أن العملية التراتبية قائمة بين قيام العلم (التحليل النفسى) أولاً، ثم تلت ذلك المحاولات لاستفادة النقد الإنساني منه ثانياً.

وقبل فرويد كان الوعي واللاوعي مفهومين بسيطين يعبران عن الحياة النفسية فى ظاهرها الجلي، وباطنها الغامض فى إنتظار أن يحظى من الدرس بما حظي به الوعي على مر التاريخ.

وهو الفعل الذى قام به فرويد ليؤسس علمه على تفسير الأحلام، الذى أعطاه مادة كتابه: Le rêve et son interprétation «الحلم وتأويله»، وفيه نجد تلك العلاقة الوثقى بين اللاوعى والحلم إذ ليس هذا الأخير سوى «صورة مشوهة للرغبة الموجودة فى اللاوعي»[1] بمعنى أن الحياة اليومية بما تحتويه من مرغبات تنطبع فى ذهن الإنسان مكبوتة بسبب الصراع بين الرغبة والمحظور، ولا يكون لهذه الرغبات أي منفذ فى الواقع بسبب الرقيب الاجتماعي ومن هنا يأتي دور الحلم، وأهميته إذ من خلاله فقط، أو من خلال المرض فى حالات أخرى يتم إخراج هذه المكبوتات.

يجب أن نلاحظ هنا أن هذه الرغبات الإنسانية لا تحظى بالقدر نفسه من الاهتمام عند فرويد، بل أن الرغبات الجنسية المكبوتة – كما يحب فرويد أن يسميها – هي الأهم من بين جميع الرغبات الإنسانية فى العمل الأدبى – من هذا المنظور النفسي الفرويدي – مرادف للعب، إذ إنه ليس سوى محاولة لربط واقع حالي ما بزمن خلا عن طريق خيوط متشابكة ومتشابهة بين الرغبات المكبوتة غير المشبعة فى الماضي وحوادث الزمان التى يراها الرائي من منظار مجتمعه الذي يحرمه من التعبير عن أغراضه إلا من خلال العادات والتقاليد الاجتماعية الإكراهية «فالحادثة الراهنة أثارت فى نفس الفنان رغبات دفينة قديمة عبر عنها وأسقطها على المستقبل، وبذلك

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، عالم المعرفة 221 – مايو 1997، ص 79.

تكون غاية العمل الفني (فى النقد النفساني) دائماً هي إيجاد متعة الإشباع لرغبات لم يتم إشباعها قديماً أو حديثاً[1].

ويتم اللعب فى العمل الأدبي كذلك عن طريق الصيغ المحرفة، والأقنعة المضللة التي يوحي بها اللاوعي الإنساني للوعي حتى تكون مقبولة الإذاعة على المستوى الاجتماعي، فليس من الإنصاف أن تبقى الرغبات مكبوتة إلى الأبد وإنما لابد من بعض الحيل التى بها يتم إشباع هذه الرغبات المكبوتة والدفينة منذ زمن الصبا، وطريقة التغليف والتحريف قد أثبتت جدارتها لتمرير المحظورات على الأنا الواعية للمبدع أولاً وعلى الرقيب الاجتماعي ثانياً، ومن ثم يتحقق الإشباع عن طريق الإبداع.

وفيما يخص الرواية كنوع أدبي من أنواع الإبداع الأدبي – وفى أكثر الأطروحات النفسية غرابة واختلافاً – يعتبر النقد النفسي الشخوص Les Personnages أفراداً حقيقيين يمثل كل منهم نزعة من نزعات الطفولة لدى الأديب، ولكنه لما كانت التقاليد الاجتماعية تحظر عليه البوح بمكبوتاته مباشرة اختار لها طريق الإزاحة والتغليف حتى تجد طريقها إلى الإشباع عن طريق الشخوص وتحركها فى الرواية.

وقد ظلت الدوافع بمختلف أنواعها المحرك الأول للنقد النفسي، وباختلاف الغرائز البشرية، والدوافع المؤدية إليها من جهة، وإختلاف النقاد ومشاربهم الثقافية من جهة أخرى تختلف النظرة إلى العمل الأدبي فى النقد النفسي، ولكن ذلك كله فى ظل الثوابت الأساسية من مثل الإهتمام باللاوعي، والعقد النفسية، والغرائز، والرغبات المكبوتة وإشباعها، وكما سنرى فمع تقدم النموذج اللغوي اللساني على يد سوسير وأتباعه فإنه مع كل

(1) ميجان الرويلى وسعد البازعى: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص 227.

فرع من فروع النقد المتأثر بالعلوم الإنسانية هناك دائماً من يلاحظ الاستعانة المفرطة بخارجيات النص؛ مثل السيرة الذاتية لفهم أشياء تبدو غامضة فى النص كما هي الحال في النقد النفسي هنا، فلقد كان جاك لاكان J. LaCan من أول الداعين إن لم يكن أولهم إلى الاعتماد على النصوص الأدبية لتحليلها فى ذاتها جمالياً، ومن ثم العبور إلى ما قد تحيل إليه من القراءات النفسية ،فبإدخال نموذج اللسانيات فى التحليل النفسى يحاول لاكان J. Lacan إنشاء نظرية جديدة للاوعي وللقوانين الناظمة للعلاقات المابين – ذاتية Inter Subjectif وليس (لاكان) وحده من حاول تطوير الأطروحات النفسية عن طريق مزجها بمختلف العلوم المستجدة فهناك جوليا كريستيفا J. Cristiva التى نظرت فى بعض كتبها مثل كتاب «حكايات غرام Histoires d'amour»، وقوى الرعب Les pouvoirs de l'horreur، للمزج بين النظرية النفسية والسيميولوجيا، إلى غيرهما من النقاد الذين حاولوا أن يخروجوا عن دوامة السيرة الذاتية والبحث فيها عن أشياء تخدم قراءة نفسية للأديب، دون أن يكون هنالك أبسط نظر إلى الخصوصية الأدبية، مما دفع هؤلاء إلى اعتزام طرح الجانب الفني الأدبي للنصوص حتى تدرس قبل كل شئ، ولا مانع أن يكون هنالك ربط بعد ذلك لنتائج الدرس الفني الأدبي (البنيوى) بسيرة الكاتب لفهم أشياء قد لا يسهل فهمها من الدتخل. وسواء كانت الاستعانة الخارجية بأشياء تمت بصلة إلى النواحي النفسية، أو الاجتماعية، أو التاريخية، إنما المهم أن تكون تالية وليست سابقة على التحليل البنيوى[1].

والعلوم الإنسانية المراد عرض تأثيرها على النقد الأدبى، تبدأ دائماً – عند التفاعل مع النقد الأدبي – بشكل يخدم أهدافها هي، ولكن ميل النقاد إلى

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة كتاب، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، العدد 221، مايو 1997، ص 79.

طبيعة مادتهم، وتطور وعيهم بخصوصياتها؛ يجعلهم في النهاية يظفرون بمزج خصب بين مبادئ العلوم الإنسانية التي ينطلقون منها تفيدّهم، دون أن ينسوا خصوصية المادة الأدبية التي تتطلب معالجة من نوع خاص.

النقد الاجتماعي:

وقد كان علم الاجتماع أكبر هذه العلوم تأثيراً على النقد الأدبي بسبب عدم تأثره بطول الزمن على قيامه ولقدرته على التجدد في أشكال مختلفة، وبالتالي تجديد نفسه من الناحية النظرية.

منذ العصور الأولى كان الأدب يرتبط بشيء ما عن طريق المحاكاة. فهو محاكاة للواقع أو للعالم السفلي الذي يحاكي بدوره العالم العلوي المثالي على رأي أفلاطون Platon، وله وظيفة اجتماعية تتمثل في التطهير من المآثم، والحض على فعل الخير والتخفيف من الهمجية والبربرية، فضلاً عن فعله في النفس البشرية تهذيباً وصقلاً للمواهب وإمتاعاً كما عند أرسطو Arustot.

ولكن رؤية العصور القديمة للأشياء واضحة ومقنعة فقط بالنسبة إليهم، لكنها بالنسبة إلينا تبدو أكثر بدائية، قد يكون ذلك لأنها كذلك وقد يكون بسبب الرؤية الضبابية التي سببها الحاجز الزمني للتاريخ البعيد.

ومع بدايات عصر النهضة كانت الأمور بادئة في التبلور، والتقدم نحو الصياغة المفهومية لكل مصطلح ليأخذ معناه حسب المرحلة التي أطلق فيها. ففي سنة 1806 تحديداً أطلق بونالد Bonald في جريدة عطارد فرنسا Le Mercure de France عبارته الشهيرة «الأدب تعبير عن المجتمع». وهو إعلان غير مسبوق ولكن علينا أن لا نحمله أكثر مما يحتمل، فالعبارة جذابة، ولكنها غير محددة بمعنى أنها فضفاضة؛ إذ ما معنى أن يكون الأدب تعبيراً عن المجتمع؟ بل كيف يكون ذلك؟ بصورة محددة لقد كان هذا الكلام –

مأخوذاً في سياقه – عبارة عن دفاع في مجاله عن الأفكار الوضعية الرافضة للفكر المثالي المعادي للتاريخ، ومعبراً عن وضع الإيمان الذي ينبغي أن يكون عليه حسب الفكر الوضعي، إنه الإيمان الفاعل في العالم وفي التاريخ والطامح إلى معرفة نفسه والعالم من حوله من خلال التساؤل.

أن خطأ المهتمين بسير خط التاريخ أنهم يحاكمونه (بالمعنى المحايد للكلمة) من خلال معارفهم اللاحقة، فمن يسمع عبارة بونالد هذه لا يساوره أدنى شك أنه في عصر الإيمان على الأقل بنظرية الانعكاس، ولكن الأمر غير ذلك لمن يتثبت الأمور فلا يعدو الأمر أن يكون ردة فعل وضعية من بونالد على دعوة للأدب أن لا يكون فاعلاً في محيطه وعصره، أو ادعاء أنه لم يكن كذلك على الأقل، لقد كانت بداية القرن التاسع عشر مفتتح الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والمجتمع، حيث بدأ بعض المفكرين ومنهم دوستال بالكشف عما تفترضه الآثار الأدبية من علاقة تأثر وتأثير بالمجتمع، ومن هذا قدمت مدام دوستال كتابها كدراسة لناحية من هذه العلاقة هي «البحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين»[1].

ولم تقف مدام دي ستال Madame De Stael عند حد الاعتراف بوجود علاقة بين الأدب والمؤسسات الاجتماعية في كتابها «حول الأدب De la Littérature»، وإنما طرحت مقولة مفادها أن هنالك بكل تغيير يشهده المجتمع تغيرا أدبياً مصاحباً، وحسب الفترة الزمنية التي عاشت فيها دي ستال فلا شيء في أن يعتقد الإنسان أن التغيرات الاجتماعية تؤتي ثمارها بهذه الآلية، فلم تدرس بعد تأثيرات الثورات الكبرى على النتاج الأدبي اللاحق عليها في

(1) روبيرت اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال عنطوان عرسوني عويدات – ط ذ / 1999، ص 7.

هذه الفترة، وإنما سيكون ذلك لاحقاً، لنعلم أن التغير الاجتماعي لا يصاحبه أدب مساير أو واصف أو حتى على الأقل يمثله، ولكن وبعد أن توتى التغيرات الاجتماعية أكلها فى النواحى السياسية استقراراً، والاقتصادية رخاء، ينتج عن كل ذلك أدب تلك المرحلة الجديدة.

وتبرز سيطرة علم الاجتماع على مناحي الحياة أكثر فى الفترة الماركسية، تلك النظرية الأكثر شمولاً والأوفر حظاً فى الخصوبة والإقناع[1].

لقد كان كارل ماركس Karl Marx (1818 - 1883) مؤمناً بالمادية الجدلية أيما إيمان، ومن خلالها طور مفهومه على العلاقة بين البنى الفكرية والإبداعية المنتمية إلى الثقافة وهي الفوقية، والبنى الاجتماعية والإقتصادية التحتية، لقد كان ماركس يؤمن بأن البنية التحتية هي التي تؤثر فى الفوقية بمعنى أن الإنتاج الفكري يحكمه منطق الاقتصاد السائد، والعلاقات الاجتماعية تبدو فيه فاعلة من خلال الصراع بين الطبقات، وينعكس ذلك آلياً فى الإنتاج الفكرى والإبداع الفني، دون أن يكون لهما أدنى تأثير فى البنية الفوقية، ورغم مبدئه الجدلي فإن ذلك قد فاته وكان عليه أن يعتبر التأثير والتأثر بين البنيتين الفوقية والتحتية، ثم تكون متأثرة بشكل قسري وآلى بما تفرزه البنية التحتية اقتصادياً واجتماعياً.

إن هذا التأثير الآلي هو ما أخذناه على مدام دى ستال وإن كانت أطروحتها أكثر تعميماً فى قولها إن التغير الاجتماعي يصحبه دائماً تغير فى الأدب، وهي هنا (عند ماركس) محددة شيئاً ما، ولكن الأطروحة ليست مقنعة أيضاً لأننا وجدنا الدول تكون راقية – من منظور زمني – ولا يكون

(1) استفدت فى هذا الموضوع من مقال منشور عبر شبكة الإنترنت فى موقع www. google. Com والمقال بعنوان: جولدمان والنقد الأدبى الماركسى.

أدبها كذلك بالمقارنة مع دول أخرى، ونجد الفترات الضعيفة – فى تصنيف الأزمنة أو العصور الأدبية تفرز عمالقة أكثر تمثيلاً لعصر القوة ممن يمثلونه، كما فى حالة العصر العباسي من التاريخ الأدبي العربي، ففى الفترة الأولى (العصر العباسى الأول) كان سلطان الدولة قوياً من الناحية الاقتصادية والسياسية والعسكرية، وبالتالى كان النتاج الأدبي مسايراً وهو ما يخدم النظرية الآلية ولكن كيف نفهم أنه فى عصر تراجع السلطان السياسي (عصر الدول والإمارات المتفرقة) وضعف القوة الاقتصادية (عصر الانحطاط) كان هنالك أعظم أديبين فى التاريخ العربي هما أبو الطيب المتنبى وأبو العلاء المعري؟.

كل ذلك يعطينا انطباعاً أن هنالك علاقة من نوع ما بين البنيتين ولكن يجب أن لا تفهم بشكل آلي؛ لأنه إذا كان التغير السياسي يأتى مفاجئاً فإن النواحي الأخرى حتى فى البنية التحتية لا تكون سريعة التغير، فما بالك بالبنية الفوقية المتعلقة بالفكر والعواطف والشعور الإنسانى العصي. وبالدخول إلى ما يهمنا من البنية الفوقية نجد أن الأعمال الأدبية تخضع من الوجهة الماركسية لمساءلة عن جميع ما يمكن أن يكون قد أثر فيها اجتماعياً بالدرجة الأولى من حيث الصراع وتلمسه فى العمل الأدبي، وسياسياً لإنارة الإكراهات التى يتعرض لها الأدباء حتى يلجأوا إلى التعمية والتعريف لأفكارهم ومن هنا فإن «شرح الظاهرة الثقافية – ومن باب أولى أي أثر أدبي محدد – لا يمكن أن يتم على ضوء كل العوامل التى نجدها ماثلة عند ظهوره ولا يظهر العامل الإقتصادى بينها كعنصر حاسم إلا فى التحليل الأخير»[1].

(1) صلاح فضل منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط 5، 1995، القاهرة، ص 50.

وليس غريباً أن لا نجد فى هذه المرحلة من النقد الماركسي أي إشارة إلى الدراسة المحايثة للأدب لأنه فى الأساس لم يكن نقداً إذ لم تكن نظرته تعنى بالأدب، وإنما عنيت فى المقام الأول بالنواحي الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، وتأثيرها على البنية الفوقية الفكرية والإبداعية، ولذلك جاءت أفكار ماركس وانجلز عامة حول ما ينبغى أن يتوفر فى الأدب وما يلزم أن يقوم به الناقد لمعالجته. أما هما فلم يكونا ناقدين ولم يصعدا حلبة المعالجة الأدبية بصورة تطبيقية.

ويعتبر إنجلز أكثر مرونة من ماركس فى تركه فرصة للتأثير المتبادل بين البنيات، إذ قد ركز على الوظيفة الاجتماعية للأدب، بمعنى ما يؤثر به الإنتاج الأدبي إيجابا وسلبا (وهو من البنية الفوقية) فى تنمية الوعي وتغذية الصراع الاجتماعيين لصالح الطبقات الكادحة فى المجتمع وهو من البنية التحتية، هذا التأثير رغم أنه مقصود عند ماركس بل من أجله أدخل الحديث عن الأدب ولم يكن يتناقض مع مبدئه الجدلي إلا أنه كان مهملاً ربما لجعل البنية الاقتصادية وحدها المهمة فى التأثير.

إن تأثير الأدباء فى مجتمعاتهم أمر يحظى بالاهتمام الماركسي لأنه مقصود ومدرج فى التنظير ولكن هذا التأثير يأخذ فى الغالب شكلين أساسيين:

1- يجنح بعض الأدباء - بإيعاز من منظرين ضعفاء - إلى محاولة التأثير على مجريات الأمور الاجتماعية من خلال الدعاية، وفي هذا الأدب الساقط يجد أولئك النقاد المادة الصالحة لتزويدهم بالعلاقة السطحية بين ما يسمونه أدباً وبعض الوقائع الاجتماعية الآنية، ولكنه قد ثبت على مر التاريخ أنه لا شيء من ذلك يبقى: لا الأدب الدعائي المباشر، ولا النقد

القائم على الربط المباشر بين ما يجري فى الواقع وما يلاحظ على صفحة بعض الأعمال الأدبية الضعيفة مما يشابه ذلك الواقع.

2- أما الطريقة الثانية لتأثير الأدباء فى مجتمعاتهم - والتى دعا إليها انجلز وغيره من المنظرين الماركسيين فهي «الالتزام» فى مقابل «الاستلاب». أما بالنسبة للالتزام فقد كان انجلز صريحاً فى الدعوة إلى أن يكون «الاتجاه» فى الأدب نابعاً من الموقف والأحداث نفسها، بدون أن يشار إليها بشكل مباشر[1]. ويبقى التزام الأديب بقضايا مجتمعه معرضاً للكثير من التشكيك فيه من حيث الإمكان أولاً والفاعلية ثانياً، والأديب على كل حال بين أمرين أحلاهما مر إما أن ينزل إلى المجتمع حتى يتمكن من التأثير فيه، ويحوز جوائزه، ويفوز برضاه، وفى هذه الحالة يكون تابعاً، وإما أن يكون قائداً ومغيراً فى المجتمع فيكون على المجتمع أن يرتفع إليه حتى يصل إلى مستواه الذي منه يخاطب مجتمعه، وهو ما لا تفعله المجتمعات غالباً، بل إنها فى هذه الحالة تنبذ الأديب وتتركه فى برجه العاجي حتى يموت حياً ويحيا ميتاً؛ بسبب محاولته الارتفاع بمجتمعه الذي لم يفهمه.

وهنا نصل إلى أساس آخر من أسس النقد الماركسى الأول وهو «نظرية الانعكاس» Théorie de Reflection لقد طور لينين الحديث عن العلاقة بين الأدب والمجتمع إلى نظرية مكتملة ولكنها تتسم بالآلية، ثم إن الحكم من خلالها على الأدب بالقول إن كل أدب يعكس واقعاً ما، هو أدب راق فيه الكثير من عدم الاهتمام بالنبوغ والفروق الفردية وفيه التكريس للواقع مما قد يتنافى مع مهمة الأديب النضالية والكفاحية ضد تكريس الواقع.

---

(1) المرجع السابق، ص 55.

وقد تعرضت هي الأخرى للكثير من النقد بأنها تهتم أكثر بالأعمال الأدبية السطحية لأنها تريد فقط ما منه تأخذ النتوءات الدالة على الواقع المفترض أن العمل يتناوله، وهي بالتالي - من خلال نقادها - أكثر ميلاً إلى الرواية الواقعية والتراجيديا الكلاسيكية، والدراما الرومانسية لأنها ذات مضامين إيديولوجية ثرية وواضحة. ويبدو أن «نظرية الانعكاس» تلائم الأعمال التى تصور المجتمع، فهل نخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها[1]؟

من هنا فإن نظرية الانعكاس ليست علمية لأنها تهتم فقط بنوع دون خر من الأنواع الأدبية فتبدي اهتماماً أكثر بالرواية منها بالشعر، ولربما كان ذلك بسبب أن الرواية أكثر ارتباطاً بالمجتمع منها بالأفراد على عكس الشعر، وهي انتقائية لأنها تفضل معالجة الأعمال الأدبية الشفافة التى تفصح بسرعة عما تحويه من رؤية للواقع.

النقد اللغوي:

ومع قيام المدرسة الشكلية فى روسيا ردة فعل على الأيديولوجيا الماركسية وإيغالها فى الإهتمام بالمضمون الأدبي، بدأ الصراع بين المدرستين وانقسم النقاد منطقياً إلى ثلاثة أقسام:

1- قسم بقي على اهتمامه بالمضمون على الطرح الماركسي الموصوف أعلاه، بليخانوف، بيير ما شرى.

2- قسم انحاز إلى التيار الشكلي الجديد المناوئ للطرح الماركسي الساعي إلى التعرف على جماليات النص دون الاهتمام بالمضمون كما فعل

(1) جي بورللى اجتماعية الأدب حول نظرية الانعكاس، فصول العدد الثاني، المجلد الأول (مناهج النقد الأدبي المعاصر)، ص 82.

فلادمير بروب فى دراسته للخرافة، وسندرس التطور الحاصل فى هذا الجانب من خلال تأثير علم اللغة على النقد الأدبي.

3- قسم ثالث حاول التوفيق بين الطرحين من خلال الاهتمام بخصوصيات العمل الأدبي ومعالجة بنيته الداخلية التى تميزه عن باقي الإنتاجات الثقافية الأخرى، ثم بعد ذلك محاولة التعرف على الكيفية التى بها يمكن أن نجد لهذه البنية الجمالية ربطا مع البنية الاجتماعية. وهنا تختلف الأطروحات حسب التيار الأكثر تأثيراً على الناقد من التيارين الأيديولوجي والشكلي، فمن النقاد من يميل إلى الربط الآلى الأيديولوجي، ومنهم من يميل إلى مقابلة البنيات فيما بينها، ولكن ما يحمد لهم فى هذه المرحلة أن تنبهوا إلى ضرورة الإهتمام بالجانبين معاً وأن دراسة أحدهما لا تغني عن دراسة الآخر.

ففى هذا الوقت دعا ميخائيل باختين Michael Bakhtine إلى الاعتراف بما هو جمالي إلى جانب ما هو أيديولوجي دون الفصل بين المنظورين «وقد حبذ أن تدرس الرواية بالطرق الأسلوبية دون أن تعزل عن المناحي الأيديولوجية التى تحيل إليها، بل إنه قد ذهب إلى أكثر من ذلك وهو أن إحدى الحالتين لن تصلح دون الأخرى[1] ولكن هذه الفكرة التوفيقية فى معالجة الأعمال الأدبية لم تأخذ شكلها المتعارف عليه اليوم كنظرية إلا من خلال التنظيرات التى قدمها لوسيان جولدمان Lucian Goldmann والتى جعلها أكثر منطقية بتطبيقاته الغنية، متكئاً فى كل ذلك على إرث سلفه جورج لوكاتش G. Lokacs كما سنرى فى المبحثين الثاني والثالث.

وعلى غرار العلمين السابقين كان علم اللغة ينمو فى فرنسا نمواً سريعاً

(1) ميخائيل باختين الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكرى يومنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986 - ص 58 - 59.

بفضل محاضرات فرديناد دى سوسير Ferdinand De Saussure التى ألقاها على طلابه ورحل عن دنيانا قبل أن تجمع فى كتاب مطبوع وهو ما كان بفعل مجموعة من طلابه النشطين تحت عنوان:

Cours de linguistique générale محاضرات فى الألسنية العامة، دعا فيه إلى بعض المفاهيم الجديدة فى معالجة اللغة في ذاتها وليس بالطرق الخارجية التاريخية.

ولعل المحاولات التى قام بها النقاد على مر التاريخ للاستعانة بعلم منه يكتسبون صرامة المنهج العلمي فى معالجتهم للعمل الأدبي كانت مفيدة كلها حسب المراحل التاريخية، ولكن أقربها إلى طبيعة العمل الأدبي هو علم اللغة إذ يعتبر «أقرب إلى الأدب من النماذج العلمية التى أرادت الدراسات الأدبية اكتساب دقتها وصرامتها[1].

والنقد البنيوى المستند على الخلفية اللغوية يقوم على فصل العمل الأدبي عن العالم الخارجي معتبراً إياه عالماً مغلقاً ومكتفياً بذاته، ولا تعطي البنيوية أى إهتمام لمقاصد المؤلف ونواياه ويعتبر البنيويون أن ربط النص بالعالم الخارجي يحوله إلى وثيقة تستخرج منها الاستشهادات على أشياء خارجة عنها كما لو كانت ذريعة لشيء آخر.

إن إهتمام البنيويين بالنظام، والقانون الجامع، والكون الذى ينظم شتات العملية الأدبية، جعلهم لا يهتمون إلا بما يجمع الأعمال الأدبية دون أي إهتمام بما يميز بعضها عن البعض الآخر، ولكن البنيوية تبقى مبررة الوجود، بل إن الساحة النقدية – أكثر من ذلك – كانت تحتاج البنيوية لتلخصها من الزخرف الكلامي، والإطناب فى دراسة ما حول الظاهرة الأدبية من التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، دون أن يعنى الناقد بالعنصر

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص 210.

الأهم وهو النص الأدبي، والبنيوية على رأي أحدهم «نوع من تجديد المؤسسة الأدبية، وتزويدها بمبرر للوجود raison d'etre أكثر احتراماً وجاذبية من الأطناب في وصف الشمس[1].

وتندرج مدرسة النقد الجديد Nouvelle Critique ضمن هذا الاتجاه، وقد برزت للوجود إثر المعركة النقدية التى دارت بين أصحاب المناهج التاريخية المهتمين بخارجيات النص مثل سيرة مؤلفه، وحالته الاجتماعية والنفسية، وأنصار النقد الجديد الداعين إلى الاهتمام بالنص ولا شيء غير النص إذ لا داعي للإهتمام بالمؤلف ولا بالسياق الخارجي للنص وإنما – حسب قولهم – لكل نص عالمه الداخلي المتماسك إلى أبعد الحدود، وليس على الناقد سوى معالجته من الداخل، إنطلاقاً من القوانين التى يطرحها النص والإنساق المهيمنة على نظامه الداخلي.

وبذلك كانت البنيوية تعكس موت الكاتب – ردة فعل على الاهتمام بالمؤلف فى المناهج السابقة – وإنهاء زمن كل شيء غير النص، ورفض الإيديولوجيات، رغم أن بعض النقاد والمفكرين قد اعتبروا البنيوية برفضها للأيديولوجيا قد وقعت فى نوع منها بحيث لا تدري.

وباتضاح الوجه الآخر للبنيوية تعالت الأصوات منادية بإيجاد البديل النقدى، حتى من داخل التيار البنيوي ممن كانوا متحمسين له نجد تودورف يقول فى اعترافه التاريخي بالعلاقة الوثقى بين العمل الأدبي والعالم الواقعي «فمنذ مائتي عام ردد علينا الرومانطقيون وورثتهم الذين لا يحصون كل منهم بشكل أفضل من الآخرين. الأدب لغة تجد غايتها فى ذاتها، حان

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، مرجع مذكور، ص 210.
(2) ترى ايجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1997، ص .107

الوقت لبلوغ البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الإنساني إنه، تباً لأولئك الذين يخشون الكلمات الكبيرة موجه نحو الحقيقة والأخلاق[1].

وكما كذا نجد دائماً ناقداً أو مجموعة نقاد لا يرضون عن نتائج استخدام منهج واحد لمعالجة الأعمال الأدبية، بل يسعون إلى جمعه بمنهج آخر يكون لغويا فى غالب الأحيان، كما نادى بذلك نفسياً لاكان Lacan، واجتماعياً جولدمان، نجد هذا الأخير فى إطار النقد البنيوي يناهض أن يبقى النص مغلقاً على نفسه ونادى لا بإلغاء البنيوية وإنما بالاحتفاظ بما هو إيجابي فيها كالاهتمام بالنص وقوانينه وإنساقه الداخلية، مع مراعاة الدور الذى يلعبه السياق فى فهم بعض الأشياء التى يحيل إليها النص. ولكن جولدمان كان متأثراً بدعوات سابقة فما هي؟ ومن أصحابها؟ وما الأسس والركائز المعرفية التى أقام عليها جولدمان دعائم دعوته؟ وما هي الانتقادات التي وجهت إلى مشروعه؟

(1) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامى سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص 149.

المبحث الثاني

جورج لوكاتش وتأسيس الجذور

جورج لوكاتش G. Lukacs مفكر مجري، تعتبر كتاباته حول قضايا علم الجمال المحاولة الأكثر تماسكاً وتحديداً لتأسيس علم جمال ماركسي حيث تمثل الواقعية أساس فلسفته الجمالية ومسوغ أحكامه الأدبية، وهو ما يعني أن أعماله فى هذا الصدد تشكل أهمية خاصة فى تطور الرافد المادي التاريخي للدرس السوسيولوجي للأدب وإشارته حول ظهور وتطور الرواية كجنس أدبي، وارتباط هذا التطور بالطور البورجوازى في تاريخ أوروبا، وقد طبق نظريته فى دراسة أعمال كبار الروائيين: بلزاك، ستندال، ديكنز، زولا، جوته، توماس مان وتولستوي.

ولد جورجي سنريجري ثون لوكاتش (وهو أسمه الأصلى) فى مدينة بودابيست العاصمة الثانية للمكلة النمساوية المجرية وقتذاك من والدين يهوديين ينتميان إلى الطبقة الإرستقراطية، ودرس الفلسفة فى جامعتها.

أظهر منذ صباه اهتماماً عميقاً بالأدب والنقد، وأسهم بنصيب ملحوظ فى الحياة الفكرية لمدينته، فأنشأ فيها (المسرح الحر المجري) وانضم عام 1902 إلى نادي الطلبة الاشتراكين لمؤسسة المفكر المجرى زابو Zabo الذى نمى لديه العداء للرأسمالية.

حصل عام 1909 على درجة الدكتوراه وظهرت له 1911 دراسة عن الدراما الحديثة فى مجلدين بلغ عدد صفحاتهما أكثر من ألف صفحة، وأصدر فى العام نفسه كتابه النفس والأشكال L'am et les forms ومنذ ذلك الحين ترك جزئياً الكتابة باللغة المجرية، وفضل عليها الألمانية، ثم أصبح

مشهوراً فى العالم كله باسمه كما يكتب بالألمانية (جورج لوكاتش)، كان قبلاً، يوقع مؤلفاته باسم Von Lukacs وهو لقب طبقة النبلاء الّذى منحته الأسرة الحاكمة لوالده.

تابع محاضرات الفيلسوف وعالم الاجتماع الألمانى جورج سميل G. Smél فى جامعة برلين بين عامي 1909 إلى 1910 وتركها إلى جامعة هايدلبرج بين عامى 1915 - 1917 ليلقى فيها أشهر ممثلي المدارس الفلسفية: فيلهلم فندلباند W. Windlband، هنريش ريكرت H. Rukert، إميل لاسك E. Lask، فيلهلم ديلتاى W. Dilthey، وأدموند هوسرل E. Huserl، وعرف عالم الاجتماع الإلمانى ماكس فيبر M. Weberووقع لبعض الوقت تحت تأثيره، وعقد فوق ذلك صلات مع الناقد الأدبى جوندلف Gundolf والروائي توماس مان T. Mann وشارك هذه الفترة فى تحرير مجلة (القرن العشرين).

رجع إلى المجر عام 1917 وانضم فى العام التالي إلى الحزب الشيوعي المجري، وأصبح عضواً قيادياً فى لجنته المركزية، وشغل منصب مفوض الشعب لشئون الثقافة الشعبية فى حكومة بيلاكون Belakun والتي سقطت بعد شهور، مما اضطره للهجرة إلى فيينا حيث أقام حتى عام 1929.

رحل صيف عام 1931 إلى برلين، لينشغل بوضع الخطوط الأساسية لمشروعه فى علم الجمال ونظرية النقد الأدبي، لكنه غادر إلى موسكو عام 1933 مع استيلاء النازية على السلطة فى ألمانيا، ليعمل كمعاون فى معهد الفلسفة التابع لأكاديمية العلوم السوفيتيه وبقي حتى عام 1944.

عاد إلى بوادبست عام 1945، وعين استاذاً لتاريخ الفن وعلم الجمال فى جامعتها وعضواً فى أكاديمية العلوم وانتخب لعضوية البرلمان المجري، وجهت إليه عام 1949 انتقادات حادة، وشن عليه تلميذه القديم ريفاى J.

Reffay الذى كان وزيراً للثقافة، هجوماً بالغ القسوة بتهمة التحريفية والكوسموبوليتيه وسوء تقدير الواقعية الاشتراكية، مما اضطره إلى توجيه نقد ذاتي علني إلى نفسه والإمتناع عن كل نشاط عام.

ومع أحداث المجر عام 1956 لمع نجمه من جديد كعضو قيادي فى نادى بيتوئيف وتولى وزارة التربية والتعليم القومية فى حكومة إيمرى ناجى E. Nagy، ولجأ معه إلى سفارة يوغسلافيا إثر سقوطها، ومنها نفي إلى رومانيا ليرحل بعدها إلى باريس، وبعد بضعة شهور أذن له بالعودة إلى وطنه ولكنه أبى هذه المرة أن ينقد نفسه ذاتياً، وكتب فى هذه الفترة أعظم أعماله.

اختلف الباحثون فى تحليل أعماله، وفى تحديد اتجاهه الفكرى إذ يراه بارنكسون Parkinson ممثل الماركسية الجديدة ويعده G. Lichtheim ممثل الهيجلية الجديدة ومحارباً على جبهتين؛ ضد الانحطاط الغربي من جهة وضد التبسيط السوفيتي المفرط من جهة أخرى، أما زيتا فقد اتهمه بالمراجعة والتحريفية فى حين مال جولدمان إلى تفسيره تفسيراً وجودياً[1].

وتعتبر كتاباته حول قضايا علم الجمال المحاولة الأكثر تماسكاً وتحديداً لتأسيس علم اجتماع ماركسي، حيث تمثل الواقعية أساس فلسفته الجمالية، ومسوغ أحكامه الأدبية، وهو ما يعنى أن أعماله فى هذا الصدد تشكل أهمية خاصة فى تطور الرافد المادي التاريخي.

وكذلك تعتبر الوسطية فكرة أساسية فى جميع جوانب الفكر الإنساني؛ إذ قد عرف الإنسان منذ وجوده على ظهر المعمورة وعبر تاريخه الطويل نواحى مختلفة من الصراع والجدل والمناقشة بين ثنائيات عكسية، أو ضدية؛

(1) الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربى، ترجمة وتقديم محمد حافظ دياب، سينا للنشر، القاهرة، ط 1، 1994، ص 215 - 216.

بل حتى متناقضة لم تجد حلاً لها إلا عن طريق فكرة الوسطية؛ فقد احتدم النقاش قديماً فى الفكر الديني حول ثنائية الروح والبدن، والعقل والعاطفة فى الفكر الإنسانى، وحول اللفظ والمعنى فى الأدبيات القديمة.

أما فى الأدب الحديث فقد اشتد النقاش حول العمل الأدبي والمغزى منه هل يعتبر هدفه جمالياً، أم أن أهميته تكمن فيما يقدمه للمجتمع من نفع أخلاقى وتوجيهى عام، ومن هنا اقسم نقاد الأدب إلى ثلاثة فرقاء: فريق اعتبر العمل الأدبي مجموعة من البنيات الجمالية هدفها الأول والأخير هو إمتاعنا، وعلى الناقد لكى يكون ناقداً حقاً أن يكتشف مواطن الجمال فيه لينبه الجمهور إليها؛ لأنه أكثر قدرة على ذلك من غيره، أما الفريق الثاني فرأى فى العمل الأدبي مضموناً يحمل طابعاً، ويتحمل مسؤولية إمتاعية أو توجيهية، ولذلك فعلى الناقد أن يكون يقظاً لاكتشاف المضمون.

أما الفريق الثالث الذى نحن بصدد تعميق إجابته – أو رؤيته لهذه الثنائية فى مواجهة الرؤية البنيوية الشكلية الأولى التى تعتبر الأدب جمالاً يكمن فى اكتشاف العلاقات القائمة بين العمل الأدبي ومعرفة القانون Code الذى يحكمه، فى مقابل اعتبار الاجتماعيين الأيديولوجيين والماركسيين – أن مهمة الناقد الأدبى تكمن فى ضبط الانعكاس داخل العمل الأدبى للمظاهر الاجتماعية، لقد كان الفريق الثالث وسطياً وتوفيقياً أخرج لنا من بين فرث ودم لبناً خالصاً سائغاً للشاربين.

وللتعرف على الأسس التى بنى عليها طاقم هذا الفريق نظريتهم الوسطية عن معالجة النص الأدبى، «نظرية البنيوية التكوينية» مستوحاة دون إسقاط أو ابتسار، نتتبع خطوات مؤسسها لا من الناحية «السيروية البيوجرافية Biographie»، وإنما من ناحية تطور إنتاجها لهذه النظرية النقدية وعبر الأعمال النظرية والتطبيقية لدى الأستاذ المفكر والتلميذ النجيب.

جورج لوكاتش 1885 - 1971 م ويميز المتهمون بأعماله النقدية بين مرحلتين فى حياته هما: مرحلة الشباب التى تبنى فيها الفلسفة الظاهراتية وأنتج فيها كتابه «الروح والأشكال» L'ame et les formes - 1911- ونظرية الرواية La Théorie du Roman 1920 وفيها أسس لوكاتش لما يعرف بالبنيوية الظاهراتية Structuralisme Phénoménologique.

أما المرحلة الثانية، والتى قد تهمنا أكثر من الأولي فهي المرحلة الماركسية أو الشيوعية لأنه نظر فيها لما سيصبح معروفاً فيما بعد بالبنيوية التكوينية Structuralisme Génétique وقد عمل فى هذه المرحلة من عطائه الفكري على ربط كافة أشكال الوعي أدبية كانت أو فلسفية بالبنية الاقتصادية، أو بعبارة أخرى بحث عن العلاقة الجدلية (فى مقابل العلاقة السكونية) بين البنية الفوقية والبنية التحتية، وذلك فى كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» -Histoire et - Conscience de Classe 1923 وكان لوكاتش فى هذا الكتاب ينمي تصوره عن النظرة الشمولية الكلية إذ يرى أن الأديب يجب أن لا يقتصر دوره فى تمثيل الحياة على تصوير التجارب الحسية، وإنما ينبغى أن يكون هناك نوع من ربط تلك الحياة بالجوهر المطلق، والقيم الكلية، وهذه القيم الكلية هي المجمع Poul الذى تلتقى فيه الأعمال الأدبية الكبرى لتكون بنية دالة تمتاز بدرجة عليا من التناسق والوعي، مما يعني أن مهمة الناقد الأدبي تكمن فى ربط الأعمال الأدبية بالمضمون الأكبر الذى تندمج فيه، وذلك ما سيؤسس عليه جولدمان فيما بعد بنيانه لنظريته حول تناظر البنيات التوليدية التى تعني – فيما تعنيه – البحث فى بنى العمل الأدبي الصغرى المكونة للنبية الكبرى عما يناظرها فى البنية الكلية، ثم إدراجها فى بنية ذهنية معينة موجودة عند جماعة ترتبط بروابط خاصة، وترى الأشياء من زاوية موحدة عن طريق ما يسمى رؤية العالم Vision du Monde.

ذلك هو الأساس الأول الذى يأتى من الفلسفة الهيجلية المثالية فى اهتمامه بالقول بالكلية، ويجمع إليها شيئاً من فلسفة ماركس المادية فى اهتمامه بجدل البنية الفوقية والبنية التحتية، وتوجيهه للأمور توجيها اقتصادياً مادياً، يحيلنا ذلك إلى معرفة مدى تأصل التوفيقية والمزج فى النظرية التكوينية إذ أن جذورها اللوكاتشية هي الأخرى مزيج من النظريات والفلسفات السابقة عليها.

أما الأساس الثاني الذي كان على لوكاتش أن ينظر فيه فهو تحديد ماهية الإبداع والفصل فى قضية علاقته بالفرد والجماعة، وهل هو ظاهرة فردية أو جماعية، ورأى لوكاتش أن العمل الأدبي جهد بشري يشد الوعي الفردي إلى ما يشابهه فى الوعي الجماعي، وهذا العمل تنظره الجماعة بعين الرضى لأنه يمثل رؤيتها التى كانت تبحث عن رباط تجمعها به، أما الفرد فينظر إليه (أى العمل) على أنه رؤيته التى أمده بها مجتمعه الذى عاش فيه وإن كان ذلك بطريق غير واعية أو غير مقصودة، أما الناقد فينظر إلى العمل فقط من حيث درجة تجانس الرؤية فيه مع رؤية الجماعة التى أبدعها الأديب ومدى تمثيله للرؤية الصحيحة أو الزائفة.

إنما يميز الأديب ليس أنه يحمل رؤية لا يحملها أفراد مجموعته فالرؤية واحدة، ولكن درجة ذكائه وقدرته على التواصل تجعل منه شخصاً عبقرياً، يستطيع أن يقول ما يدور بخلد كل فرد من مجموعته ولكنهم لا يستطيعون التعبير عنه لأنهم لا يمتلكون الملكة والقدرة، وهي قضية تحدث عنها نقاد العرب القدماء تحت عنوان «السهل الممتنع» فالعمل الأدبي الذى يحمل فكرة بلغت الحد الأقصى من التجانس فى ذهن كل فرد من أفراد المجموعة، ثم بعد ذلك برزت إلى الواقع عن طريق شاعر المجموعة، سهل من ناحية أن كل فرد فيها كان مهموماً بما يحمله العمل من أفكار جاهزة تراوده دائماً،

ولكن إنتاجها أدباً أو فناً ممتنع لأن كل أفراد المجموعة لم يكونوا على القدر ذاته الذى وصله الأديب فنياً ليعبر بالطرق الأدبية عما يعتمل فى نفسه ولكن ليس ذلك فحسب بل لابد أن تكون الفكرة جماعية وصلت إلى درجة التجانس أو رؤية العالم، وهكذا وبقدر ما يستطيع الأديب من قوة التمثيل لمجموعته والتمثل لوعيها الجمعي فى رؤيته للأمور يكون أدبه أدخل فى باب «الأدبية Littéraité»، ومن هذا المنطلق سوف يطور جولدمان نظريته فى رؤية العالم، وكيفية الربط بين العمل الأدبي والوعي الجماعي عن طريق البنيات المتناظرة.

وكما هو شأن كل ناقد وكل مفكر فإن هناك فكرة أساسية تدور حولها كل أعمال جورج لوكاتش، ومن خلالها يمكن أن تفسر جميع أقواله وكل نظرياته تقريباً وهى فكرة «الكلية» La Totalité وتعنى فى مجال الأدب والنقد «بنية تتألف من عناصر داخلية، تحكمها عناصر خاضعة لنظام يحكم عناصر الأثر ككل»[1]. وهو فى هذا التوجه متأثر بكثير من المفكرين ومنهم هيجل Hegel أصحاب الإتجاه الكلي الشمولي Totalitarism، ويرون أن فهم أى ظاهرة ومنها الظواهر الأدبية – يتطلب دراسة كل ما له علاقة بها بوجه عام.

ولذلك فإن دراسة العمل – كما يقول لوكاتش – قد تركز على الناحية الشكلية أو ما قد يعرف بداخليات النص، وقد يكون تركيزها فى منحى آخر على مضمون النص أو ما قد يعرف بخارجيات النص وفى كلتا الحالتين فإنه يرى فى ذلك تسطيحاً للعمل الأدبى لأنه لم يؤخذ فى شموليته.

وقد دعا ميخائيل باختين إلى الاعتراف بما هو جمالي إلي جانب ما هو

(1) سمير حجازى: مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط 1، 1990، ص 95.

إيديولوجي دون الفصل بين المنظورين وقد حبذ أن تدرس الرواية بالطرق الأسلوبية دون أن تعزل عن المناحي الأيديولوجية التى تحيل إليّها فى كثير من الأحيان، بل إنه قد ذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتبر أن إحدى «المعالجتين لن تصلح دون الأخرى»[1] وكل ذلك من لوكاتش إيماناً بالكلية ونتائجها، وفى ذات السياق – سياق تمسك لوكاتش بالكلية – نفهم أيضاً إصراره على أن دراسة الأعمال الأدبية لابد أن تكون شمولية بحيث تطال جميع الجزئيات المتعلقة بها حتى يصبح الأدب حقاً، من المنظومة الثقافية التى هى التعبير الفكري والفلسفي عن حركة المجتمع ذاته»[2]. والنظرية الشمولية تفسر لنا من ناحية أخرى ذلك الرفض القاطع لكل أنواع الأحادية فى تأسيس أو استخدام ركائز البنيوية التكوينية على حد سواء، واعتمادها دائماً على الجدليات ورفض التبسيط والأحادية سواء عند لوكاتش أو عند جولدمان.

ومع أن الشمولية تفسر جل المفاهيم والأسس النقدية وحتى الفلسفية عند لوكاتش فإنه لم يكتف بالحديث عنها، وإنما تناول جل المقولات / الركائز، أو الأسس التكوينية لاحقاً بالشرح والتحليل وحتى التطبيق فى بعض الأحيان، وهي المقولات التى سوف يتعهدها تلميذه جولدمان من بعده بكثير من الإعتراف والأهلية كان لهما الأثر الأكبر فى نشوء وتكامل هذه النظرية.

وحتى لا يكون كلام لوكاتش حديثاً فى الهواء أجرى مقارنة نقدية فى كتابه «بلزاك والواقعية الفرنسية» مقارنة بين بلزاك Balzac واستندال واستنتج من خلال المقارنة «أن التعارض بينهما يكمن فى اختلاف رؤيتهما للعالم، إذ

(1) باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد، مرجع مذكور، ص 58 - 59.

(2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الافاق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص 56.

أن بلزاك له ارتباط وثيق بجميع التيارات المعاصرة له، فى حين يبدو استندال منزوياً ومتأثراً بعقلانية ما قبل الثورة»[1] إن هذا التطبيق من لوكاتش لرؤية العالم مازال كما يبدو متأثراً بالآلية والبساطة، اللذين جاء جولدمان ليحل محلهما الدراسة المتأنية للبنية الأدبية الصغرى، ومعرفة خصائصها، والدراسة الجمالية لهذه البنية تكون خصبة حين يتم ربطها بالبنية المناظرة والمفسرة من خلال البنية الذهنية الكبرى والجامعة لدى مجموعة معينة.

ومع أن لوكاتش لم يكن الأول الذى دعا إلى الربط بين ما هو أدبي فني وبين صنوه الأيديولوجى الواقعي؛ إذ أن فلوبير قد حاول «بنجاح أن يقترح مثالاً أعلى أصيلاً يجمع بين ميلين كانا حتى أيامه متناقضين هما وسوسة الواقعي وذوق الفنان الأصيل»[2] فإن لوكاتش كان من طرح هذه القضية بصورة منهجية ودافع عنها حين تعرضت للهجوم والنقد، لقد كان جمع لوكاتش بين نظريتين فى نقد الأدب شكلية، وأيديولوجية المغذي الأساس للنقاش الذى كانت نظرية لوكاتش دائماً طرفاً فيه، ومن ذلك صراع دار بين لوكاتش وبريخت Bricht حول الأيديولوجي، والشكلي أيهما الأهم فى العمل الأدبى، فبريخت يرى أن مضمون العمل الأدبي هو فى النهاية ما يهمنا لأنه يعطينا وعياً بموضوع أو مواضيع معينة، ويعتبر النواحي الفنية ثانوية وذلك فى مقولته الشهيرة «إن العروض الفنية ينبغى أن تتراجع أمام ما تعرضه»[3].

أما لوكاتش وبفضل الجذور الفلسفية المؤثرة فى تفكيره فإنه يفضل أن يبقى الموضوع جدلياً بين دراسة الشكل والمضمون داخل العمل الأدبي، ولا يعزل أيا منهما عن الآخر بل يتم التوفيق بينهما كما يوفق فى فلسفة هيجل بين الجوهر والمظهر.

(1) Georg lukacs: Balzac et la réalisme fracais. Maspero. Paris, 1973, p. 48.

(2) منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، مرجع سابق، ص 15.

(3) المرجع السابق، ص 81.

المبحث الثالث

لوسيان جولدمان وتطوير الجذور

لوسيان جولدمان L. Goldmann شق طريقه للمساهمة الرئيسية فى تأسيس علم اجتماع الأدب من خلال بلورة تيار ماركسي – بنيوى يؤكد تأثير الحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي بمنظور جدلي يتفادى الحتمية الآلية، ويعد إسهامه فى هذا الحقل من الإسهامات المهمة الجديرة بالتأمل حيث أكد على المنشأ والطابع الاجتماعي لظواهر الإبداع الفكري والأدبي خاصة، وعلى أن اجتماعية المنشأ هذه لا تعنى الربط الآلى والتفسير السببي لعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، لهذا يعد واحداً من رواد علم اجتماع الأدب ومن كبار المشتغلين به.

ولد فى مدينة بوخارست عاصمة رومانيا، وقضى طفولته فى مدينة بوتوزالن حيث أتم دراسته الثانوية، ثم فى جامعة بوخارست، التى اتصل فيها بالفكر الماركسي وحصل منها على شهادة فى الحقوق.

سافر عام 1933 إلى مدينة فيينا، وقضى بها سنة كاملة، تعرف خلالها على المفكر الماركسى ماكس أدلر، M. Adler، وعلى بعض من أعضاء مدرسة فرانكفورت واكتشف الأعمال الكبرى للوكاتش.

انتقل فى العام التالى إلى باريس للتحضير لدرجة الدكتوراه فى الاقتصاد السياسي وحصل أثناء انتسابه لكلية الحقوق على دبلوم فى الأدب الألمانى، وآخر فى الفلسفة من جامعة السوربون، وكان خلالها يجمع بين الدراسة والعمل.

سافر بعد ذلك إلى جينيف ليعمل مع بياجيه فى معهد روسو ليعود بعدها إلى باريس باحثاً فى المركز الوطني للبحوث العلمية.

غادر باريس إلى تولوز الوطني حين بدأ احتلال النازية لفرنسا، ثم هرب متخفياً إلى سويسرا، حيث بقي فى أحد معسكرات اللاجئين حتى عام 1943 ليتم الإفراج عنه بفضل تدخل بياجيه، الذى ساعده كذلك فى الحصول على منحة دراسية استطاع بها الحصول على دكتوراه الحلقة الثالثة فى الفلسفة من جامعة زيوريخ فى موضوع الجماعة الإنسانية والعالم فى فكر إيمانويل كانط، والتى حاول فيها تحليل الشروط الاجتماعية مقروءة من خلال ارتباطها بالعمل الإبداعي للفلاسفة والكتاب والفنانين.

عين بجامعة جينيف مساعداً لبياجيه، وتبلورت فى هذه الفترة أفكاره الأساسية حول نظرية المعرفة عند بياجيه، والنزعة الإنسانية فى الماركسية، والتفكير الجدلي ومقولة الكلية التى مثلت مقولة مركزية فى أعماله.

بعد تحرير فرنسا عاد إلى باريس واشتغل باحثاً فى المركز الوطني للبحوث العلمية وأنهى أطروحته (الإله الخفي) دراسة للرؤية المأسوية فى آراء باسكال ومسرح راسين وحصل بها على دكتوراه الدولة 1956.

أختير عام 1959 مديراً للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وأسس بها قسماً لعلم اجتماع الأدب والفلسفة، بعدها بعامين، طلب منه معهد علم الاجتماع التابع لجامعة بروكسيل الحرة أن يؤسس به فرعاً خاصاً لعلم اجتماع الأدب، وعهد إليه إدارته، فكرس أعماله الأولى لدراسة روايات مالرو A. Malraux، مع اندلاع ثورة الطلبة بفرنسا فى مايو 1968، كان جولدمان فى طليعتها، وبقي مؤمناً بإمكانية تحقيق نهضة فكرية حتى وافته المنية فى حادث سيارة.

يعد نفسه تلميذاً للوكاتش، وهو أول من أدخل فكره إلى فرنسا، وإن افترق عنه فى انتقاده الحتمية الاجتماعية كما تمثلت فى أعمال ديركّايم وفيبر، وفى مطالبته بتجاوز الرؤى الجزئية للواقع، بما فيها الرؤية الطبقية مرتئياً فى كبار الكتاب والفنانين والفلاسفة ممثلين لالوعى طبقي بل للحد الأقصى من الوعي الممكن لطبقة بعينها. وقد أطلق على مذهبه فى علم اجتماع الثقافة اسم (البنيوية التكوينية).

يتسم موقفه بقدر من المفارقة، فمع أنه كان يعلن أنه يتبع بلا تحفظ ماركس ولوكاتش الشاب، فإن طريقته الشخصية فى طرح بعض المشكلات عادت عليه غير مرة بنعت (التحريفى) من جانب بعض المفكرين (القويمى العقيدة)، بينما كانت وجهة نظره البنيوية التكوينية، التى تتضمن رؤية جدلية تنزع إلى تجاوز بعض حدود البنيوية تقابل بالرفض والإزدراء من قبل الممثلين المعتمدين لهذه الأخيرة.

قدم عدد من المؤلفات الهامة فى الفلسفة والأدب والعلوم الاجتماعية ما بين كتب، مخطوطات حققها، وترجمات ومقالات ترجمت إلى اللغات الإيطالية، والألمانية والأسبانية والإنجليزية، والعربية، وأشار إليها الكتاب التذكارى الذى أصدره معهد علم الاجتماع بجامعة بروكسيل الحرة 1974،[1].

ويستنتج من جملة الدراسات التى قام بها لوسيان جولدمان -1970 1913 نظرياً وتطبيقياً فى الحقل الأدبي الابعتاد قدر الإمكان عن التنظير والتطبيق الآلي الذى أظهره بعض الماركسيين فى قولهم خاصة بالانعاكس،

(1) الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربى، ترجمة وتقديم محمد حافظ دياب، سينا للنشر، القاهرة، ط 1، ص 233.

انعكاس الأحداث الواقعية التى تجرى فى العالم الخارجي على صفحات الأعمال الأدبية، وبحثهم عن مضمون العمل الأدبي ومدى تمثيله لتلك الأحداث ولذلك الواقع.

وتتلخص نظرته النقدية إلى الأعمال الأدبية فى تعامل سوسيو بنائى Socio - Structirale يتجلى فى مرحلتين أساسيتين:

مرحلة التحليل البنيوى للوحدات الداخلية للعمل الأدبى، من أجل اكتشاف دلالتها الخاصة ومعرفة القانون الذى يحكمها، والنسق الذى يسيطر فيها، وهى المرحلة الأهم عند جولدمان لارتباطها بخصوصية العمل الأدبى، وإظهارها لتمييزه عن الخطابات الأخرى التى تحمل مضموناً ولكنها لا تتمثل الخصوصية الأدبية وشروطها.

ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الثانية مرحلة ربط البنيات الصغرى المكونة للعمل الأدبي بالبنية الكبرى التى تضم أعمالاً أدبية أخرى تلتقى فى رؤية منسجمة للعالم سواء كانت من إنتاج أديب واحد أو مجموعة أدباء، ويتم ربط هذه الرؤية بالبنية الأشمل فى المجتمع عن طريق التناظر البنائي والترابط الجدلي.

ولتعميق رؤيتنا حول نظريته التكوينية نتتبع تطور الجذور الكبرى لركائزها من خلال كتبه الأساسية وخاصة فى كتاب «من أجل علم اجتماع للرواية "1964 Pour une Sociologie du Roman" والماركسية والعلوم الإنسانية "1970 Marxisme et Science Humaines" وفيها سنجد – كما وجدنا عند لوكاتش، وكما هو عند معظم المفكرين والنقاد – أن هناك مقولة أساسية تتركز عليها وتفهم من خلالها كل المقولات الأخرى فى البنيوية التكوينية وهى «أن كل سلوك إنساني يعتبر محاولة لتقديم جواب دال معين

على وضعية خاصة،[1]. وهو ربط كما نرى للسلوك الإنساني عامة – ومنه الأدب بالمحيط الذى يعيش فيه المبدع، وما يطرحه ذلك المحيط من أسئلة وإشكالات، ولا ننسى أن السؤال هو الهم المعرفى الأول، وإن الإجابة الأدبية عن الأسئلة المطروحة بصورة غير مباشرة تدل على إحساس ما بالمسؤولية من قبل المبدع بضرورة المشاركة، وليست هناك أسئلة مباشرة وإنما هنالك قضايا فى الواقع يجدها الأديبة محتاجة إلى تعميق رؤيتها، وهذا الربط للعمل الأدبى بالهم المعرفى الأول للإنسان وهو السؤال، فيه أيضاً نوع من التنبه إلى التعالق أو التناظر المحتمل بين بنيات العمل الأدبى والبنيات الذهنية السائدة فى الواقع الخارجي.

ومن هنا تتركز مهمة الناقد فى رأي جولدمان حول اكتشاف هذا التناظر القائم بين البنيات الأدبية المدروسة والبنيات الذهنية التى تسود فى المجموعة التى ينتمى إليها الأديب عن طريق رؤية العالم Vision du Monde المهيمنة فى العمل الأدبي وتقييمها من حيث العمق والسطحية.

والتراوح بين أن تكون الرؤية الماثلة فى العمل الأدبي جماعية أو فردية، تطرح جدلية المبدع الحقيقي أو الذات الفاعلة هل هي الفرد أم المجتمع؟

فقد اعتبر التجريبيون والعقلانيون والظاهريون بصورة عامة الإبداع من فعل الفرد، بينما اعتبر الرومانسيون الفرد ظاهرة عارضة وأن المبدع الحقيقي هو الجماعة، وفى هذه الحالة ينبغي التنبيه إلى أن الجماعة ليست سوى شبكة معقدة من العلاقات تجمع الأفراد حول رأي معين أو مصلحة ما، وهؤلاء الأفراد يقتسمون العمل فى أحسن الحالات، أو هم على الأقل ذوو اهتمامات مختلفة، وبينهم من ناحية أخرى بون شاسع فى الفروق الفردية.

(1) نقلاً عن محمد خرماش: النقد الأدبى الحديث فى المغرب وإشكالية المناهج، رسالة دكتوراه قسم اللغة العربية، آداب عين شمس، 1981، ص 333.

لقد كان النقد التاريخى عموماً فى سعيه نحو ربط الأعمال الأدبية بالأفراد المبدعين فقط دون الجماعات التى تضم هؤلاء المبدعين معرضاً لكثير من الإنتقائية لأن العمل الأدبي لا يخلو مما هو غير فردي، وهو ما يعرض أطروحاتهم دائماً للقصور، ويعرض هذه الأجزاء الاجتماعية فى الأعمال الأدبية إلى الاطراح والابتسار، وإلى لي الأعناق فى أحيان كثيرة حتى لا تظهر مخالفة للطرح الفردي المراد إلصاقه بالعمل.

بينما لا يجد أصحاب الرأي الثاني أي صعوبة فى ذلك لأنهم يرون فى العمل الأدبي إنتاجاً اجتماعياً يتجاوز الرؤية الضيقة للفرد المبدع إلى الرؤية الاجتماعية للعالم.

وهذا الربط بين الإنتاج الثقافي عامة والأدب بصورة خاصة وبين المجتمع الذى أنتج فيه باعتباره المبدع الحقيقى، يبدو أكثر فعالية، مما لو تم ربطه فقط بالمبدع الفرد، ولكن هذا الربط ليس آلياً وليس مباشراً، بل إن الوسيط الذي عن طريقه يتم هذا الربط قد لا يكون منتمياً بطريق مباشر إلى المجتمع، بل إن هناك ما يسمى بالمجتمعات الصغيرة كالأسرة والنادي والأحزاب السياسية، مما يجعل عملية الربط أكثر صعوبة، وأقرب إلى الجدلية وبالتالي أكثر خصوبة، وهو ما يطمح إليه جولدمان من خلال ربطه بين الإنتاج الأدبي ومبدعه الحقيق وهو المجتمع.

ثم إن ذلك لا يعني بحال من الأحوال أن يدرس الناقد مضمون الأعمال الأدبية أو محتواها من أجل تصنيفها وإلحاق الصفات بها بطريقة إسقاطية لا تعتمد أي أسس موضوعية فى معالجتها، وإنما دراسة العمل الأدبي باعتباره مجموعة من البنيات التى تناظر البنيات الاجتماعية الذهنية بالدرجة الأولى ومعالجتها معالجة فنية جمالية تحفظ للأدب تميزه عن الخطابات الأيديولوجية والسياسية الأخرى، وهي المعالجة التى تهدف إلى اكتشاف القانون الناظم لمجمل بنياته الداخلية الصغرى ثم بعد ذلك يتم ربط هذه

البنية ببنية أخرى أوسع وأشمل منها، وذلك ما يميز النظرية التكوينية الجدلية الدينامية التى نادى بها لوكاتش وطورها جولدمان، عن أقربّ النظريات إليها: النظـريـة الماركسيـة والأيديولوجية، والنظريات الأخرى من باب أولى.

ونفهم لذلك إصرار جولدمان على أن المبدع الحقيقي هو الجماعة بأنه يرى تجربة الفرد قاصرة لضيقها عن تمثل أو حتى إنتاج تلك البنى المتناظرة والمنسجمة غاية الانسجام، فلا يستطيع إنتاجها إلا عدد من الأفراد تجمعهم نظرة واحدة ووضعية متشابهة، وكل ما ارتفعت درجة الانسجام فى الرؤية التى يحملها العمل الأدبي مع رؤية الجماعة كان العمل أكثر قيمة وأدخل فى باب الأدبية La Littérarité الجولدمانية، ولكننا من ناحية أخرى يجب أن لا ننسى فى خضم ردة الفعل على الفردانية أننا فى إطار نظرية وسطى، ولا ينبغى أن نمحو الخصوصيات الفردية ودور المبدع فى التغيير الاجتماعي، فالمطالبة بأن تكون رؤية المبدع منسجمة مع رؤية جماعته، عليها أن تسير متوازية مع مطالبتنا له أن يكون ذا رؤية خارجية نسبياً عن رؤية المجتمع حتى يتمكن من التغيير وحتى يكون أدبه أيضاً داخلاً فى الأدبيـة باعـتبـارات أخـرى ترى أن «تحطيم أفق الانتظار» من أخص خصوصيات الأدب.

ويرتبط مفهوم الفاعل الفرد – أو الفاعل – الجماعة بركيزة هامة من ركائز البنيوية التكوينية وهى رؤية العالم Vision du Monde والتى تعنى: «مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التى يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيقها»[1]،

(1) Lucien Goldmann: Le Dieu caché, édition Gallimard, Paris. 1959, p. 26 / 27.

وهذا التمثل لمجموع الأفكار والعواطف سوف يكون من هذه المجموعة بطرق مختلفة، ونسب متفاوتة من الانسجام الكلي فمن بينهم من سيحقق نسبة عالية من التجانس بالمقارنة مع الآخرين فى مجموعته ورؤيتهم للعالم وهذا هو الأديب أو الفيلسوف وبحسب حظه من ذلك التجانس يكون حظه من الريادة عند جولدمان.

وجولدمان فى قوله برؤية العالم، كان متأثراً بفلسفة هيجل وماركس، إذ قد رأى كل منهما أن هنالك صلة بين الواقع الخارجي وتصوراتنا أوحكامنا على ذلك الواقع «فهيجل مثلاً ركز على البعد الشمولي للواقع وإمكانية وعيه أو وعي أجزاء منه وربط هذه الأجزاء بالكل وتكلم ماركس عن النمطية التى... هي بمثابة وسيلة للكشف عن جواهر الواقع الاجتماعية»[2].

وإن كان جولدمان قد طور ما كان يعتقده هذان المفكران، بتناول كيفية الربط بين الوعي والواقع الاجتماعي بطريقة علمية أبعد عن الآلية والبساطة، حتى صارت رؤية العالم هذه تمثل أهم ركائز المنهج التكوينى، فلم يعد الفرد ذلك الأنا المنعزل عن الجماعة كما لم تعد الجماعة تلك الحقيقة الفوقية المتعالية، التى تفرض تصوراتها على الأفراد بل أصبح الاعتبار الأول هنا لعلاقة وعي كل فرد مع وعي الأفراد الآخرين، والجمع بين الوعيين ينتج لنا الذات الفاعلة أو المبدع الحقيقي، ولهذا أكد جولدمان على أن الفرد ليس فى استطاعته أن يقيم بنية متجانسة توصف بكونها رؤية للعالم، وإنما ذلك من خصائص الجماعة أو الطبقة بواسطة فرد منها يستطيع أن يرقى بتلك البنية المتجانسة لتصل إلى مستوى الانسجام المطلوب فى رؤية العالم.

(1) جمال شحيد: فى البنيوية التركيبية: دراسة فى منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1982، ص 37.

ومن أجل التخصيب لمفهوم رؤية العالم فإني لا أري أي نوع من التناقض ولا من التضاد فى أن يبحث الناقد عما هو اجتماعي فىّ تلك الرؤية وما هو فردي، أي البحث عن الخصوصيات الفردية للمبدعين، خاصة وأننا فى عصر تدعم فيه العولمة – عن طريق ردة الفعل – بروز الخصوصيات وتنميتها فلا مانع إذن من البحث عن التضام بين بنيات الأعمال الأدبية التى تكون مجموعة كلية بالدرجة الأولى ثم بعد ذلك يتوجه البحث إلى خصوصية العمل الأدبي في فرادته وتميزه، وهذا التوجه الأخير يبدو أكثر إلحاحاً لأن الانتهاء بالبحث عند تصنيف مجموعة من الكتاب فى رؤية واحدة كما هي الحال فى الرؤية المأساوية عند راسين وباسكال كما حددها جولدمان، لا تعطينا ما نطمح إليه من التعرف على خصوصيات كل منهما على حدة.

ومادام طريق الجمع بين ما يريد العمل الأدبي قوله وما يمكن أن يقابل ذلك من رؤية فى الواقع الاجتماعي ضرورياً فى كل الأطروحات الاجتماعية، إذ قد سعى كل المنظرين الاجتماعيين إلى نوع من الربط بين العمل الأدبي، وبين الواقع الاجتماعي كل حسب مرحلته التاريخية وتطور العلوم فيها، ومرونته هو فى التفكير؛ فجاء هذا الربط ميكانيكياً فى كثير من المحاولات، وهو ما أراد جولدمان أن يتفاداه بجعل الربط بين الرؤية الطبقية والرؤية الفنية يمر بقنوات قبل الحكم فيه، فلابد من دراسة العمل الأدبي فنياً لمعرفة التفاصيل البنيوية الداخلية فيه، والنسق الذي يحكمها، ثم محاولة ربط هذه البنى برؤية خارجية ما عن طريق ما يسمى بالتناظر، أو التوازى. والموازاة «مفهوم يحفظ إلى حد ما للعمل الفني تلقائيته واستقلاليته بالنسبة للمؤثرات الخارجية التى تناط بها الوظيفة العلمية»[1]، ومهما قيل عن محاولة

(1) محمد على الكردى: النقد الجديد والإيديولوجيا، مجلة فصول العدد الرابع، سبتمبر 1985، ص 92.

جولدمان الربط بين البنيات الأدبية والبنيات الخارجية فى الواقع الاجتماعي، فإنها تبقى الأكثر منطقية من بين المحاولات الأخرى التى كانت فى أغلبها سطحية وتميل إلى الآلية، إذ أن جولدمان قد بنى محاولته على أسس معرفة معينة يمكن عن طريقها أن تحاكم نظريته.

ولتوضيح رؤية العالم بالنواحي التطبيقية يضرب جولدمان لذلك مثالاً، يرى فيه أن الرؤية المأساوية كما تجسدت فى الأزمة الاجتماعية لنبلاء الرداء Noblesse de La robe والأزمة الدينية عند حركة الجنسينية Jansen-ism قد ارتقى بها كل من باسكال Pascal، وراسين Racine إلى مستوى التجانس والتمثل الكلي؛ إذ صاغها الأول صياغة مفهومية فلسفية، وصاغها الثاني صياغة يخيلية أدبية؛ مما يعنى أن المجموعة التى كانا يعيشان فيها تمتلك رؤية محددة للعالم، ولكنها لم تستطع التعبير عنها إلا بواسطة هذين الكاتبين الذين يختزلان كل صفات هذه المجموعة التى ينتمون إليها، ومع ذلك فإنهما يزيدان عليها بخبرة فنية ودرجة ما من الذكاء تبرز خصوصيتهما الفردية، ومن يمعن النظر فى كتاب جولدمان «الإله الخفى» يدرك بجلاء أنه قد كرسه لدراسة التداخل بين الرؤى التى تتضمنها الكتابة التراجيدية عند راسين Racine، والتأملات الفلسفية عند باسكال Pascal بل أن العنوان الأصلى للكتاب يكشف عن ذلك:

Le deiu Caché: Etude de la vision Truagique dans les Pensées de Pascal et dans le thèàtre de Racine.

أي الإله الخفي: دراسة حول رؤية العالم التراجيدية فى تأملات باسكال ومسرح راسين.

والأمر الجامع بين التأمل الديني والكتابة المسرحية هو فقط كون كل

من الكتابين تستبطن هذا الصراع المرير بين الإحساس بالضعف أمام القدرة الإلهية المطلقة وقدرة الملك المطلقة كذلك. وبين سعي الإنسانّ إلى الفعل واعتماده على قدرته المقهورة.

لقد كانت الفكرة السائدة ذلك الوقت بايعاز من الحركة الجنسينية Jensr-nism هي النظرة المأساوية التى ترى أنه لا أمل فى هذه الحياة إذ الإنسان مقهور بإرادة الإله الذى تخلى عن العالم، ورغم ذلك فقد ظل يفرض عليه إرادته وسلطته المطلقة.

أما فكر مجوعة نبلاء الرداء Noblesse de la Robe فتتقاطع مع الجنسينية فى أنها وقفت عاجزة أمام حكم الملك بفصلها من الخدمة، وهذا الحكم المطلق غير المعلل أشبه الأحكام التى ترى الجنسينية أنها تقع عليها من الرب الغائب المتسلط، وهذا التداخل فى الرؤى والبحث فيه من أجل اكتشافه يعد جوهر نظرية جولدمان وخاصة فى كتابه الإله الخفي، الذى يعد دراسة تطبيقية بالدرجة الأولى.

وفى مكان آخر يتناول جولدمان رؤية العالم عند شارل بودلير Charles Bodlaire فيرى أن العصر الذى عاش فيه بودلير كان عصر انشطار الرؤى بين قيم الجمال وقيم الواقع المادي الساقط ولذلك فقد جاءت ثنائية هذين القطبين بادية فى أعمال بودلير وخاصة فى «القصائد النثرية» التى كتبها 1861، وينبغى أن نلاحظ – مع جمال شحيد – أن «هذا يعيدنا إلى مقولة أساسية لدى ماركس ألا وهي العلاقة الجدلية بين البينة التحتية والبنية الفوقية، وكأن لدى جولدمان حس بأن قصائد بودلير هذه تعكس مشاكل اجتماعية ميزت عصره، وتكمن فى هذه القصائد رؤيته للعالم»[1]، ولذلك فإن جولدمان يرى أنه لا يمكن فهم الأعمال الأدبية حق الفهم إلا إذا تم ربطها بمجموع الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للعصر الذى

أنتجت فيه، دون أن يطغى ذلك على المقابلات الفاعلة فى تحديد ذلك الفهم من مثل الدراسة المحايثة للعمل الأدبي، ودراسة الخصوصيات الفردية التى تميز الأديب، وفى ذلك يقول جولدمان: «يبدو لي أن الأطر الجمالية لهي الأكثر أهمية عندما يقوم المرء بعمل الناقد أو بعمل اجتماعية الأدب Sociol-ogie de la littérature بينما تصبح الأطر الاجتماعية أكثر أهمية عندما تكون موضع الدراسة لكن الأولى تساعد دائماً على فهم الثانية»[2].

وليس استخراج «رؤية العالم» من الأعمال الأدبية فى إطار المنهج التكوينى وحده عمل الناقد، بل إن عليه أن يجيب على جملة تساؤلات تطرح عليه مثل الدوافع الاجتماعية والفردية التي جعلت هذه الرؤية يعبر عنها فى هذا العمل وفي هذا الوقت بالذات؟ ولماذا يعبر عنها فى إطار هذا النوع الأدبى دون باقي الأنواع؟

ولفترة تاريخية طويلة، ورغم كثرة المواقف الاجتماعية لا نجد إلا رؤى اجتماعية قليلة تتميز بشكل ناضج وذلك «لأن رؤية العالم هي التعبير النفسي عن علاقة بعض الفئات البشرية ببيئتها الاجتماعية والطبيعية»[3].

يتضح ذلك أكثر إذا عرفنا أن رؤية العالم ومصدرها الطبقة أو الفئة الاجتماعية لا تتغير بين عشية وضحاها، وإنما لتغيرها لابد من قضايا مشروطة، ثم إن هذا التغير فى وضعية الطبقة أو الفئة لا يعنى أن سوف يتلوه على الفور التغيير للرؤى الكامنة فى اللاوعي بل لابد من فترة إضافية لكي تعمل هذه التغيرات عملها على مستوى الفعل المنتج فى حقل الثقافة

---

(1) فى البنيوية التركيبية: دراسة فى منهج لوسيان جولدمان، مرجع مذكور، ص 48.

(2) L. Goldmann: Sociologie de la littérature, édition de l'université de Bruxells, 1973, p. 219.

(3) محمد نديم خشفة: تأصيل النص: المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1997، ط1، ص 47.

والأدب؛ وهذا ما يفسر – من جهة أخرى – انتقال رؤية العالم الكامنة في الشخص معه من طبقته إلى الطبقة التى ينتقل إليها، رغم كلّ التحفظات التي يلجأ إليها حتى لا يكون معه أو فيه ما يدل أنه من الطبقة التي ينتقل منها، إذ يريد الانتقال الآلي الذي لا يوجد إلا فى أذهان أصحاب النظرية الآلية والانعكاسية.

ويبدو حرص جولدمان فائقاً على تماسك نظريته التكوينية وترابطها المنطقي، فبعد أن رأينا أن الفاعل الحقيقي هو الجماعة، وأن لهذه الجماعة رؤية للعالم محددة تتمثل فى جملة المواقف والانفعالات التي تجعل هذه المجموعة فى مواجهة مع باقي المجموعات، يعرج على وصف حالتين تكون عليهما رؤية العالم هذه ويكون لكل منهما وصف يناسبه. فقد تكون رؤية العالم حاملة لإحساس مشترك من جميع أفراد المجموعة بالظرفية التى يعيشونها وبالمشاكل التي تواجههم فى وقت معين توصف بأنها تحمل «وعياً قائماً ورغم صعوبة تحديد مصطلح الوعي عند جولدمان فإنه قد يعني لديه»: كل تصرف بشري يقتضى تشاطراً فى العمل ويستلزم حداً من التفكير النظرى[1].

وحتى لو تم تحديده وربطه بأحد الوضعين القائم أو الممكن فإن جولدمان لا يكتفى بذلك بل يطلب من الناقد فهم كلا الوعيين لمعرفة الزائف من الصحيح فيهما، وإن كان ذلك موغلاً فى النسبية فإنه يبقى متاحاً كهامش من الحرية للناقد لاختبار ثقافته الإنسانية كإضافة إلى قواعد المنهج من ثقافة الناقد التي تختلف باختلاف الأشخاص، وهو ما قد يساعد على تخصيب النظرية التكوينية، والتى لا يكفى عند رائدها أن تطبق حرفياً لأن

(1) L.Goldmann: Marxism et sciences humaines, Gallimard, Paris, p. 121.

ذلك يشكل جموداً على النصوص جاءت البنيوية التكوينية لإبعاد العمل النقدى عنه، وترك هامش للحرية الإنسانية تبرز فيه ثقافة الناقد الأدبى، وليس ذلك دعوة إلى الخروج على المنهج ولكنه تعبير عن عدم دوجمائيته.

ومن الملاحظ أن وعي كل مجموعة أو طبقة تساعد فى تكوينه مجموعة من العوامل تختلف فى فعلها داخل ذلك الوعي، وتختلف من حيث اللصوق بطبيعة المجموعة ورؤيتها للعالم وليس كل تغير لعامل من تلك العوامل يؤدي إلى التغير فى طبيعة الجماعة وإنما هناك بعض العوامل المكونة للوعي الجماعي بصورة فاعلة عند تغيرها قد تجعل الرؤية تتغير وبالتالي تكون طبيعة المجموعة قابلة للتغير.

وجولدمان يضرب لذلك مثالاً بمجموعة من الفلاحين يتغير أحد العوامل المكونة لوعيها، وقد لا تتغير وتبقى مجموعة من الفلاحين كما كانت بسبب أن العامل الذي تغير غير فاعل وغير أساسي فى مكونات الوعي الجماعي، ولكن الهجرة إلى المدن تحول طبيعة هذه المجموعة لأنه يصبح من أفرادها التجار والموظفون، والعمال ولكل فئة من هذه الفئات وعيها الكائن ووعيها الممكن، وهو ما يحاول الأعضاء الجدد فيها تمثله وإن لم نقل بالآلية فى ذلك التمثل فإنه مع الزمن يستطيعون بشكل أو بأخر أن يصبحوا من الفئات التى اندمجوا فيها أو حاولوا الاندماج حتى وهم مازالوا فى المجموعة الأولى، وذلك فى التشبه بأحوال الطبقة أو المجموعة التى يرغبون فى الانضمام اليها مستقبلاً.

وليس إدراك التغير فى طبيعة رؤية العالم بسبب التحول من مجموعة إلى أخرى هدفاً لذاته عند التكوينيين بل الأهم تحديد الوعي عند مجموعة معينة من خلال العمل الأدبي المدروس، والحكم على اتصاف الوعي فيها بالحقيقة أو الزيف، ومعرفة الناقد بهذا الوعي ستمكنه من عمل أساسي فى

إطار البنيوية التكوينية؛ لأن عناصر الوعي عند مجموعة ما، هي ما يراد معرفة نسبة تناظره مع البنية الدلالية فى النص الأدبي عن طريق ما يسمى تناظر البنيات.

وإذا كان لمعرفة الوعي بنوعيه دور أساسي فى تحديد رؤية العالم عند مجموعة معينة فإنه يتعين على الناقد أن يقوم بعملية انتقاء لما يراه أساسياً فى تكوين الوعي ورؤية العالم، واستبعاداً لما يراه عرضياً، أو غير أساسي فى ذلك التكوين وهو ما يؤخذ على البنيوية التكوينية لمخالفتها قانون النسبية؛ إذ أن ما يراه أحد النقاد أساسياً فى رؤية العالم، أو في تكوين الوعي قد لا يراه غيره كذلك، والشئ نفسه يقال عن تقييم الوعي من حيث الصحة والزيف، وقد حاول التكوينيون رد النقد عن نظريتهم بأنها تقبل النص المتماسك فقط والذي يقودنا إليه «المعنى المقبول فيضع أيدينا على التماسك التام للأثر»[1] ولكن النقد يظل واردا إذ ما الذى يحدد المعنى المقبول؟ بل المعنى المقبول باعتبار ماذا؟ ومن وجهة نظر من؟

وكطريقة إجرائية عمل جولدمان – لتسهيل تطبيق نظريته – على اختزالها فى مرحلتين:

اولا: مرحلة الفهم Compréhension:

وفيها يراعي الناقد الخصوصية الأدبية للنص فيبحث عن الانسجام الداخلي والبنية الدالة الشاملة، وملاحظة الترابط أو عدمه والثراء اللغوي، وحتى هذه اللحظة يمنع على الناقد أى استخدام أو إضافة أية معرفة خارجة عن النص يقول جولدمان «ينبغى أن يلتزم الناقد بدقة النص المكتوب وألا يضيف عليه شيئاً وأن يأخذ جملة النص بعين الاعتبار»[2] وهذا التشدد فى

(1) تأصيل النص: المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، مرجع سابق، ص 37.

(2) L.Goldmann: Sociologie de la littérature. p. 226.

الأخذ بحرفية النص ربما كان ردة فعل على أولئك الذين كانوا يدرسون الأعمال لاستخراج مضمونها ومقارنته بالواقع، وهو ما جاء جولدمان لتغييره فهو لا يبحث عن الواقع من خلال النصوص لتصنيفها وإنما يهتم بالخصوصيات الأدبية أو لا ثم بعد ذلك يأتى إلى المرحلة الثانية.

ثانيا: مرحلة التفسير Interprétation:

وتهدف إلى معرفة البعد الاجتماعي لهذه البنيات اللغوية المدروسة أدبياً، فيحاول الناقد دمج هذه البنيات فى بنية أكبر هي السياق الذي شهد ظهور النص.

والبنية الكبرى المناظرة للبنية الأدبية هي: مجموع التصورات التى تتبناها مجموعة ما حول القضايا المطروحة عليها أي رؤية العالم، ومن الطبيعي بعد أن أهتم الناقد فى المرحلة الأولى بما هو أدبي ولا شيء غير الأدبي أن يهتم فى هذه المرحلة بما هو إجتماعي ولكن دون إغفال ما هو أدبي لأنه يريد كشف علامة التناظر بين البنيات الداخلية للعمل الأدبي والبنية الذهنية المكونة لرؤية العالم، ولذلك يؤكد جولدمان أن هذه المرحلة هي مرحلة «البحث خارج العمل الأدبي وعلى المستوى الاجتماعي فى المقام الأول عن العوامل التى أدت إلى رؤية العالم وقوانين الربط التى تحدد عالم العمل»[1].

إن تأكيد جولدمان فى المرحلة الأولى على الاعتناء بالناحية الأدبية وخصوصيتها فى المعالجة والتحليل، وعدم القطع بذلك فى المرحلة الثانية، حيث أكد أن الإهتمام بخاصيات النص وهو فى المقام الأول فقط، بينما تجرى المراوحة دائماً بين الناحيتين الاجتماعية، والأدبية فى المرحلة

(1) Ibid., p. 225.

الثانية، للمقارنة، ومعرفة العلاقة، واكتشاف التناظر المتوقع بين البنيات الأدبية، والبنيات الذهنية السائدة فى مجتمع العمل المدروس؛ كلّ ذلك يؤكد أن البنيوية التكوينية نظرية نقدية بحتة، وإن استخدمت بعض معطيات علم الاجتماع فإنما لتخصيب النظرية الأدبية والنقدية، وللتوسط بين من يستخدمون الأدب كشاهد على الوقائع والوضعيات الاجتماعية من الأيديولوجيين والماركسيين ممن يؤمنون بنظرية الانعكاس، وبين أولئك الذين يعتبرون الأدب عالماً مغلقاً لا يحيل إلى أي شئ خارج عنه.

وقد حذر جولدمان من اعتبار مرحلتي الفهم والتفسير هاتين مرحلتين مختلفتين ومنفصلتين ،فمرحلتا الفهم والتفسير ليستا نسقين مختلفين وإنما هما نسق واحد فى إطارين من المرجعية،[1] ينصب الإطار الأول على تحليل الأبنية الداخلية للعمل الأدبي، وينصب الإطار الثاني على تحليل البنيات المفسرة وإدماج الأولى فيها وتفسيرها من خلال الثانية ،ومهما يكن من أمر فعلينا أن نمضي أبعد من ذلك. إن الفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين، بل هما عملية واحدة ترتبط بنظائر مختلفة،[2].

وهذا التراوح بين الداخل والخارج أو المزاوجة بينهما يعطي للناقد بعض المرونة ويجعله فى حل من أمره بشرط أن يبقى الفهم محايثاً للنص، ويبقى التفسير منطلقاً منه إلى خارجه فلو تعلق الأمر مثلاً ببعض النواحي السيكولوجية المتعلقة بالأديب أو أحوال المجموعة التى ينتمى إليها فكلها أشياء تتعلق بالتفسير وبالتالي تعتبر من خارجيات النص.

وهذه بشكل عام الخطوط العريضة للبنيوية التكوينية كما دعا إليها لوكاتش وطورها جولدمان قصدنا فى عرضها ألا نكون موسوعيين، وأن لا

(1) النقد الأدبى الحديث فى المغرب، مرجع سابق، ص 342.
(2) لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، فصول، مرجع سابق، ص 105.

نختصر فى المقابل اختصاراً مخلا فجاءت على هذا النحو، نحاكم من خلالها النقد العربي من حيث الالتزام وعدمه على مستويين المستوى النظرى والمستوى التطبيقى، وقبل ذلك وحتى نستكمل الصورة أكثر فلابد من عرض لأهم المصطلحات التى قد تهم القارئ فى هذا الميدان، ثم ما قد يكون مكملاً للصورة أكثر وهو تلك الملاحظات التى وجهت ضد نواحي معينة فى البنيوية التكوينية، وهو ما لابد منه للنقاد فى حال التطبيق وحال التنظير إن أمكن ذلك.

المبحث الرابع

الأوجه الأخري لاجتماعية الأدب

أ - علم اجتماع النص عند بييرزيما Pierre Zima:

يعد كتاب النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تصنيفاً محكماً فى الدعوة إلى اجتماعية الأدب من منظور مغاير للمنظور اللوكاتشى والجولدماني، وإن كان معتمداً عليهما فى كثير من الأحيان كأرضية للإنطلاق، وكمادة من خلال الملاحظة عليها ونقدها يمكن التوصل إلى رؤية جديدة.

وقد دعا بييرزيما إلى قيام علم اجتماع للنص الأدبى، انطلاقاً من إيمانه بأهمية النص فى النقد الحديث، وإن كان يرى إلى النص رؤية مغايرة لما كانت عليه عند البنيويين الأوائل الذين يعتبرون الشكل الناحية الأهم فى النص الأدبي المغلق، أما العنصر الاجتماعي فيما يدعو إليه زيما فإنه ينطلق من حصاد السابقين وإن كان يأخذ عليهم جملة من المآخذ هي التى يسوغ بها دعوته الجديدة، وينطلق زيما فى إقامة الجزء الاجتماعى من نظريته على نواحي الضعف فى النظريات الاجتماعية السابقة، وخاصة نظرية جولدمان التى وجه إليها الكثير من النقد خلال استشكال عملية الربط بين البنى الأدبية والبنى الاجتماعية، التى ربط جولدمان بينهما بالتناظر Homologie المرفوض من قبل الكثير من النقاد وخاصة زيما.

ورغم أن زيما قد دافع عن جولدمان عندما وجه إليه شارل بوازيس Ch. Bouazis أصابع الاتهام بالنقص فى هذا الإطار، إلا أنه اعتبر المقصود من قيام علم اجتماع النص الأدبي هو إحلال المدخل الوظيفي المعتمد على تفسير العمليات اللغوية (المتمثلة فى اللهجات) وتفاعلها داخل النص محل

المدخل الرمزي عند النفسيين، ومدخل التناظر الاجتماعي، والمحكومين بالتشابه الذي يعتبره زيما ركيزة مهمة فى علم الاجتماع لكنه لا يرضاه كرابط بين البنى الأدبية واللغوية الداخلية، وبين البنى الاجتماعية الخارجية، ويقترح بدلاً منه اللهجة الجماعية.

ومن ذلك يتضح أن علم اجتماع النص الأدبى جاء ردة فعل على علم اجتماع الأدب ومن قبله النظريات الامبريقية، لكونهما يركزان على النواحي الفكرية فى النص كما يرى زيما، وإن كنت اختلف معه فى هذا، إذ أن جولدمان قد أعطى أهمية كبيرة للنواحي الجمالية بل وعدها فى إطار نظريته مقدمة على الدراسة الاجتماعية للعمل، بل إن جولدمان جاء بنظريته هو الآخر كردة فعل على النظريات الأيدولوجية التى ترى فى العمل الأدبى انعكاساً لواقع ما، ولذلك فقد أكد على الدراسة المحايثة للنص.

ويحمل كتاب زيما المذكور مشروعاً متكاملاً لإقامة نقد يعتمد نظرية تستفيد من علم الاجتماع، وعلم النص، وعلم الخطاب ومن السيميوطيقا، فهو يهدف فى المرحلة الأولى – كأساس منه ينطلق – إلى تكوين نقد إجتماعي «هو بمثابة نظرية نقدية للمجتمع»[1]، ومن ثم يصبح لدينا نقد أدبى اجتماعي من خلاله يمكن أن نتناول النصوص الأدبية من منظور علم اجتماع النص الأدبي.

والظاهر من طريقة زيما أنه يعتمد فى كتابه على النقض والتفكيك De-consturuction للنظريات السابقة عليه حتى يخلو له الجو؛ لإداء ملاحظاته وإرساء دعائم نظريته.

فهو يشكك فى مفهوم الواقعية عند لوكاتش بسبب قوله أن هناك معايير

(1) بيبرزيما: النقد الاجتماعى: ترجمة عايدة لطفى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1991، ص 11.

كونية لعلم الجمال الأدبي، منطلقاً فى ذلك من نماذج لكتاب مثل بلزاك وسكون وغيرهما، وبسبب أن لوكاتش عندما نادى بالواقعية لم يأخذ فى اعتباره نظرية النسبية عند (انشتاين) إذ من الممكن – وكما حصل فعلاً – أن يعتبر جورج لوكاتش كاتباً ما يندرج ضمن التيار الواقعي بينما يعتبره آخرون ليس كذلك.

ومن المآخذ التى أخذها على الاتجاه الامبريقي فى علم اجتماع الأدب واعتبرها مسوغاً للقيام بدعوة إلى علم اجتماع النص، إن هذا الاتجاه يرى موضوع علم الاجتماع محصوراً فى الحوادث المتبادلة بين الذوات وبالتالى فالأدب داخل فى اختصاص علم الاجتماع، ولكن البنية الجمالية خارجة عنه لأنها تنتج ذاتياً وتستقبل ذاتياً دون أية علامات موضوعية، هذا التوجه العام فى النظرية أخذ منه زيما أن أصحاب هذا الاتجاه اعطوا أهمية أكبر للنواحي الاجتماعية داخل النص أكثر من النواحى الجمالية. «ولهذا السبب فإن التفسيرات التي تخص العمل الفني نفسه وبالتالي بنيته تظل خارج الأبحاث الاجتماعية حول الفن عند سيلبرمان Silbirman»[1].

إن الركائز المنهجية التى يعتمد عليها زيما، تأتى إليه أساساً من المأخذ على النظرية الجولدمانية؛ فعلى سبيل المثال يعتبر جولدمان النص الروائى مجموعة من النبيات الدلالة تحيل عند دراستها إلى الواقع ليس بصورة مباشرة، وإنما عن طريق التناظر.

هذه الأرضية الممهدة جاءها زيما ليبنى عليها وجهة نظره فى الموضوع «أن الرواية هى مجموعة من النبى الدلالية التركيبية والسردية التى تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة: اللغة

(1) المرجع السابق، ص 42.

هي إذن البنية الوسيطة الواقعة بين النص والمجتمع»[1]، وذلك عن طريق اللهجات التى تتفاعل داخل العمل الأدبي. إذ أن اللهجة هي مفتاح النص عند زيما وهى بؤرة نظريته، وبها يريد أن يتخطى العائق المنطقي فى الجمع بين البنى الأدبية والاجتماعية عند رواد مدارس اجتماعية الأدب السابقين عليه.

وبدلاً من محاولة إزالة النظريات السابقة – والذى يستحيل من الناحية العقلية والتاريخ خير شاهد – فإن زيما يلجأ إلى اعتبار النظريات المتنافرة فى اجتماعية الأدب يمكن أن تكمل بعضها إذا كان التعارض فيما بينها يمس الأجزاء دون صميم النظرية كما هو الحال بين نظرية زيما، ونظرية جولدمان، كما يوضح المثال التالى: «إن تدهور الفرد والبطل الذي وصفه جولدمان، وضياع الذاتية فى الازدواجية والتعدد الصوتي الذى يصفه باختين هما مظهران لنفس الظاهرة (للظاهرة نفسها) التى يقدم الفصل التالى تحليلاً تفصيلياً لها»[2]، أي فى الاعتماد على اللهجة فى النص للربط بين الواقع والعمل الفني.

هذا التكامل فى إطار النظريات الاجتماعية سيكون مسوغاً لبيير زيما فى إطار علم اجتماع النص الذى ينادي به «أنه من الممكن الجمع بين المدخل الاجتماعى والمدخل التحليلي النفسي فى إطار علم اجتماع للنص يتجه إلى الوضع الاجتماعي – اللغوي، اللغة الجماعية والبنى الدلالية والسردية للنص التخييلى»[3]، إن أول شئ يجب القيام به عند الاستفادة من مدخل التحليل النفسي فى علم اجتماع النص عند زيما هو إزالة مركز اهتمام النظرية التي

(1) النقد الاجتماعى، مرجع سابق، ص 155.
(2) المرجع السابق، ص 168.
(3) المرجع السابق، ص 273.

نادى بها جولدمان أى التشابه أو التناظر كرابط بين البنى الداخلية والخارجية، وإحلال اللهجة الجماعية محله، مع العلم بأن زيما كانّ يدافع عن التشابه كأساس شائع فى علم الاجتماع بل وعلم النفس، ولا يمكن إلغاؤه، إذ بعد إلغائه لابد من معرفة مصير هذا الكم الهائل من الدراسات التحليلية النفسية لشارل مورون وفرويد وغيرهما.

إضافة إلى ذلك فإن «مفهوم التماثل Homologie لدى جولدمان ليس اعتباطياً ولا بديلاً جذاباً عن «التشابه» إذ عليه أن يوضح العلاقة الوظيفية بين العمل الأدبي ومصالح جماعة معينة فراسين فى عمله المسرحي يسعى لحل المشاكل الجماعية الجانسينية Janseniste – لنبالة الرداء Noblesse de Robe وتحتاج براهين جولدمان إلى فحص أدق»[1].

وإذا كان زيما قد أخذ على النظريات الاجتماعية عدم اهتمامها بالنواحي اللغوية وبالتالي الجمالية والأدبية، فكيف سيبرر اهتمام نظريته بالخطاب وبالتالي فى شكله العام والذى يهتم بأشكال خارجة عن الأجناس الأدبية «إن هذه القضية لا تتعلق بالنص الأدبي فحسب، إنها تستهدف أيضاً البنى اللغوية (الخطابية) للنصوص النظرية والأيديولوجية أو غيرها. فعلم اجتماع النص باعتباره علم إجتماع نقدى يسعى إلى تحديد علاقات الخطاب بين النظرية والأيديولوجية وبين النظرية والتخييل هو إذن وفي الوقت نفسه نقد للخطاب الذي تتعدى اهتماماته ومشاغله المجال الأدبي»[2].

وبعد ما عرض زيما المحاولات المساندة والمناهضة لاتخاذ النص الشعري موضوعاً لعلم الاجتماع الأدبي، ومعوقات ذلك من حيث كون الشعر ومضات من القول الموجز المكثف تعتمد اللابوح، فى المقابل فهناك

(1) النقد الاجتماعى، مرجع سابق، ص 12.
(2) المرجع السابق، ص 100.

الخصائص المغرية فى الرواية كناطقة باسم المجتمع وكمساحة كبيرة يمكن أن تتضمن الصراع الذي هو بؤرة اهتمام الاجتماعيين، فإن زيما – على ما يبدوا – يرى ذلك ممكناً إذا درست مجموعة من النصوص مع بعضها بصورة تكاملية، لأن علم الاجتماع الأدبي ليس مثل الدراسة الأسلوبية التى يمكنها أن تدرس نصاً معيناً بمفرده، بل لابد له من «أن يختار دائماً أكثر من نص، فكل نص يمثل معنى فى علاقته بالنصوص الأخرى، ويجب عليه أن يعلل هذا الاختيار بالنسبة للمجموع الذي شكله. فالنص المعزول وحده لا يمكن وصفه، بالمقارنة مع مصالح اجتماعية وخطابات أيديولوجية أو أنظمة قيم اجتماعية أو رؤى للعالم».

ومن غريب الصدفة أن هذه التنويعات التى جاء بها زيما على نظرية جولدمان وكذا الخروجات من مثل التطبيق على الشعر، يجدها المتتبع لحركة النقد العربي الحديث كما هي عند زيما، فهل تكون نظريته أكثر جاذبية لحركة النقد العربي الحديث من نظرية جولدمان، لاشتمالها على التوفيق بين المناهج، وتطعيم النظريات بما يرونه مناسباً فى النقد العربي الحديث.؟!

ب- الاتجاه الكمي في اجتماعية الأدب عند روبير اسكاربيت Robert Escarpit:

لابد من البدء بالملاحظة – على رأي صلاح فضل – أن النجاح بالنسبة للأعمال الأدبية عندما تكون طريقة معرفته مقتصرة على معيار التسويق وعدد النسخ الموزعة والطبعات المتتالية، فإنه يعطي نظرة غير دقيقة عن الأعمال الأدبية؛ لأن السواد الأعظم من المستهلكين يكون دائماً من غير المختصين، بل من الباحثين عن المتعة، وبالتالي ففي هذه النظرة الاقتصادية النفعية الربحية غالباً ما تتغلب الروايات البوليسية والأدب الساخر على الرواية الرصينة التي تخاطب العقل والحس البشري الواعي.

وهذه الروح الاقتصادية لنظرة اسكاربيت، واضحة فى ثنايا كتابه سوسيولوجيا الأدب Sociologie de la letterature حيث يجد الناظر فيه عدم اهتمام المؤلف بالخصائص الأدبية الجمالية الداخلية كمحدد أساسي للنجاح الأدبي، بل يرى أن قانون العرض والطلب، من خلال كثرة الطلب على العمل أو عكسه هما اللذان يحددان النجاح. ثم إنه يعتبر الكتابة مهنة من مهن الصناعة، والكاتب هو الصانع، والكتاب سلعة، والهدف من كل ذلك هو كثرة الإستهلاك أي القراءة.

ويبرر اسكاربيت اتجاهه هذا بأن المجتمعات عندما بدأت تستقل عن بعضها نتيجة الاختلاف فى المبادئ والأسس بالإضافة إلى أشياء أخرى كان على الأدب أن ينقسم هو الآخر للإعتراف بهذه الحدود الفاصلة مادياً ومعنوياً، إذ أن احتياجات كل بلد تختلف عن البلد الآخر «ففي الزمن الذى بدأت فيه كلمتا عصري ووطني تعبران عن معنى جديد، كان من المطلوب أيضاً تعليل التنوع في الأدب زمنياً ومكانياً بقبول المجتمعات البشرية وخصائصها المميزة»[1].

والمعلوم الشائع فى الأوساط الأدبية أن الأدب لا يطعم صاحبه ولكن اسكاربيت بتحمسه للنظرة الاقتصادية إلى الأدب يرى أن «النظر بوضوح فى الأدب ليس فقط ضرورة للعمل ولكنه أيضاًتجارة رابحة»[2].

إن هذا النجاح التجاري كمقياس لنجاح العمل الأدبي عند اسكاربيت له عدة مستويات وهي كالتالي:

(1) سوسيولوجيا الأدب، مرجع سابق، ص 23.
(2) المرجع السابق، ص 30.

1- مستوى الفشل: يكون ذلك عندما ينتهي بيع الكتاب بخسارة الناشر.

2- مستوى نصف النجاح: وذلك فى حالة تعادل دخل الكتاب مع تكاليف نشره.

3- مستوى النجاح العادي: عندما يتجاوب بيع الكتاب مع تقديرات الناشر.

4- نجاح افضل المبيعات: وذلك عندما يتجاوز التسويق الحدود المتوقعة ويفلت من المراقبة.

لقد لعبت نظرية التلقي على ما يبدو دوراً من وجهة نظر أخرى ليست تجارية فى تكوين نظرية اسكاربيت التجارية، حيث يهتم بالجمهور كعنصر فاعل فى العمل الكتابي الأدبي إذ أن محاور الدراسة عنده تشتمل على دراسة:

1- الأفراد المبدعون: وتمكن دراستهم من الناحية النفسيه، والأخلاقية، وكذا المواقف الفلسفية التى يصدرون عنها.

2- الآثار الأدبية: وتتوجه الدراسة فيها إلى نواحي متعددة مثل الناحية الجمالية، والأسلوبية واللغوية والتقنية .... الخ.

3- الجمهور: ويدرسه اسكاربيت من الناحية السياسية والتاريخية، والاجتماعية والاقتصادية.

ومن اهتمامه بالجمهور أنه يرى أن النجاح الأدبي مثلما تلعب فيه النواحي التجارية دوراً هاماً، فإن التوافق فى المقاصد بين الكاتب والمستهلك أي التقدير الواعي من الكاتب لما يرغب فيه الجمهور، يلعب هو الآخر دوراً أساسياً فى تحديد نجاح العمل الأدبي من ناحية أخرى. ويكون ذلك عندما ينتمي الكاتب والقارئ إلى الفئة الاجتماعية نفسها، فإن مقاصدهما يمكن أن تلتقي. وفى هذا الالتقاء يكمن النجاح.

وبقول آخر: إن الكتاب الناجح هو الكتاب الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذى يكشف هذه الفئة أمام نفسها[1]، إذ أن النّقاد يسعون دائماً إلى رسم الطرق الكفيلة بتقديم النقد نحو غد أفضل، ولذلك فهم يأخذون عليه هذا التعامل الآني المادي مع الأدب ولكنه – وهنا تكمن واقعيته فى نظريته – يرد عليهم بأنه يفهم «الأدب كما هو وليس كما يجب أن يكون»[2].

ولكن الجمهور عند اسكاربيت ورغم كونه يستطيع أن يختار بنفسه ما يريد قراءته نظراً لحاجته إليه أو لميل نحوه، فإنه – ويمكن أن نعتبر هذا تناقضاً – يرى أن مهمة الناقد الأدبي أن يأخذ بيد الجماعة إلى الأعمال التى يمكن أن تخدمها باعتباره صاحب الخبرة، وإلى الدفاع عنها حين تواجه عملاً يناقض مسلماتها الأساسية، والجمهور إذن رغم أن إقباله على شراء عمل معين يدل من نظر اسكاربيت على نجاح ذلك العمل، فإن أصل الاختيار فردي إذ أن الناقد هو الذي يتحكم فى ذوق الجمهور.

والحق أن القول المعتدل فى علاقة الأدب بالمجتمع هو القول بعلاقة التأثير والتأثر المتبادلة، فالأدب «نشاط إنساني قد يتأثر بالمجتمع وقد يؤثر فيه حتى يكتسب هذه الصفة، أي الاجتماعية.

جـ- سوسيولوجيا الفن عند جان دوفينيو Jean Duvignaud:

هنالك تشابه واضح على مستوى المداخل النظرية بين جان دوفينيو واسكاربيت، وذلك من حيث اعتقاد كل منهما أن نقض النظريات السابقة يخو له فرصة أكبر لعرض نظريته، فها هو جان دوفينيو قد بدأ كتابه: سوسيولوجيا الفن Sociologie De L'art، بنقد المبادئ الكبرى فى سوسيولوجية الأدب عند لوكاتش وجولدمان خاصة رؤية العالم. فهو يرى –

(1) سوسيولوجيا الأدب، مرجع سابق، ص 115.
(2) المرجع السابق، ص 131.

كما يرى آخرون غيره – أن العمل الأدبي قد يحمل رؤى مختلفة، فلم يختار الناقد منها واحدة على أنها رؤية للعالم تنتظم العالم بأكمله فى العمل الأدبي، ولكن جولدمان يعتبر التماسك داخل العمل الأدبي هو المحدد الأساسي لكل ذلك.

إن جان دفينيو بوصفه مهتماً بالفنون غير المكتوبة، وكمدير لمعهد سوسيوجيا الفن بمدينة تورس Tours الفرنسية، يجد هذا التماسك مجحفاً بهذه الأنواع الأدبية الأخرى وخاصة غير المكتوبة»، وعلى كل حال فإن التفوق الظاهر الذى ينسبه كل من لوكاتش وجولدمان للأدب من بين الفنون يشكل خطراً حقيقياً فى المعالجة العامة. «إن إعطاء القيمة للقول المكتوب هو إسقاط فكري ومن ثم فإن التماسك الداخلي الذى جرى الكلام عنه لا يظهر إلا فى الكلام المكتوب[1]، وتتشابه المداخل النظرية بين الاثنين عندما يميل دو فينيو إلى اعتبار المقياس الكمي التجاري والتسويق عاملاً محدداً لنجاح الأعمال الأدبية، بدل اعتماد المقياس الجمالي، فقد «أصبح الفن سلعة مع كل ما يحمله ذلك من إضعاف للجوهر الإنساني وأيضاً من الإغناء المادي: كاتب مسرحي معروف يعيش اليوم كما لم يحلم فنان من الماضي أن يعيش»[2].

تتركز اهتمامات دوفينيو حول عدم معالجة العمل الفني من خلال افتراضات مسبقة، ويستوي فى ذلك كون هذه الافتراضات تعريفات دوجمائية أو أيديولوجية، بل إن العمل الواعي فى سوسيولوجيا الفن هو «فى تحديد مقولات تشريحية لا تكون فرضيات فكرية مسبقة ولا تعريفات

(1) جان دفينيو: سوسيولوجيا الفن، ترجمة هدى بركات، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط 1، 1983، ص 28.
(2) المرجع السابق، ص 111.

دوغمائية، ولكن أدوات تخدم التحليل بلا أن تحدد مسبقاً الفاظه ومحتوياته»[1]، وقد قصدنا من عرض تجربة هؤلاء الكتاب الثلاثة، أن نوضح اختلافهم فى المداخل النظرية العامة رغم كونهم يجتمعون فى سمة الاهتمام بالنواحي الاجتماعية فى الأعمال الأدبية؛ إذ يعتمد الأول على النواحي اللغوية واللهجية لربط الأبنية الداخلية فى العمل الأدبي، بالأبنية الخارجة عنه، بينما اعتمد الثاني على قياس النجاح الأدبي بالجمهور كمحدد أساسي من خلال عملية التسويق وقانون العرض والطلب. أما ثالثهم الذى يهتم بالفنون غير المكتوبة فيعتبر هو الآخر جملة من الاعتبارات، تتفق مع بعض طروحات اسكاريبت وتختلف معه فى البعض الآخر.

لقد كانت هذه الاختلافات خصبة ومفيدة من ناحيتين: أولاهما كونها توضح التنوع داخل اجتماعية الأدب بصورة عامة، وداخل المعارضين لمؤسسي تلك النظرية ومآخذ اللاحق على السابق دائماً.

وثانيهما اختلاف اهتمام كل كاتب مع صاحبه، مما يعطي نظرة شمولية عن موضوع اجتماعية الأدب.

(1) المرجع السابق، ص 36 - 37.

المبحث الخامس

الجهاز المفاهيمي والمقولات المضادة للمنهج التكويني

نعالج فى هذا الجزء من البحث تلك التعريفات التى أعطاها جولدمان للمصطلحات التى استخدمها سواء فى أعماله النظرية أو التطبيقية، من بعدما استقر العمل ببعضها على يديه، وبعضها الآخر على يد أستاذه لوكاتش.

كما سنعالج التعريفات التي أعطاها من تناولوا البنيوية التكوينية، أو النقد الاجتماعي، أو البنيوية الشكلية أو حتى فى كتب المصطلح بشكل عام للمصطلحات التى تم ورودها فى متن العمل بشقيه النظرى والتطبيقى.

وهى محاولة منا لجعل القارئ يدخل إلى العمل دون أي صعوبة، إذ قد لا يكون ملماً بجل هذه الأطروحات – إن لم تكن كلها – وسيجد القارئ أيضاً تعريفاً برواد هذه المدرسة أو المنهج وهما جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان، وليس جعل هذين الناقدين (الإنسانين) مع المصطلحات التي أوجدوها (الأشياء) نوعاً من التشيؤ وإنما لتسهيل عملية المثاقفة، ولمعرفة ما قد يغيب عن كثير من الدراسات التي تنحو منحى بنيوياً متطرفاً فترى موت الكاتب أو المؤلف، وذلك رغم أن معرفة كل شئ منطقياً لا يمكن أن يقارن بجهل أشياء عن كاتب أو مؤلف، ولذلك رأيت أنه لا بأس برؤوس أقلام هنا عنهما، ولمن أراد فعليهالتوسع فى كتب الأعلام.

ولكون هذا المبحث مخصص للكلام حول البنيوية التكوينية سواء كان الكلام بناء فى شكل تعريف بمصطلحات، أو هدماً فى توجيه النقد إليها، فإن هذا الأخير يشغل الحيز الثاني من هذا المبحث ونتناول فيه المقولات المضادة للبنيوية التكوينية، خاصة وأننا في زمن التفكيك الذى يهتم بالمعايب أكثر من المدائح، وبالسلبي أكثر من الإيجابي، ونورد هذه

المقولات أيضاً إيماناً بأن العلم لا يتقدم إلا بنقد السابق والإتيان بالبديل الأفضل. إن الأساس الذى يتم ترتيب المصطلحات عليه هنا ليس أبجدياً وإنما حسب ورودها فى البحث وحسب أهميتها النسبية فى تكوين رؤية عامة حول النظرية.

1- البنية La Structure:

نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة: من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغير للعلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوى معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى معين[1]. وبما أن البنيوية التكوينية التى نستعمل فى إطارها المصطلح ذات شقين شكلي وإيديولوجي فإننا بعد هذا التعريف العام نورد تعريفين خاصين لكل من هذين الشقين، فيرى الشكليون فى البنية وحدة لغوية «ساكنة وغير متحركة فى الزمان والمكان وكأنها معزولة عن السياق التاريخي والاجتماعي الثقافي الذى نشأت فيه»[2].

أما الأيديولوجيون بزعامة ماركس فيرون أن البنية لا يمكن أن «تفهم خارج حدود الزمان والمكان، وإنما من خلال تطورها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدود زمانياً ومكانياً»[3].

2- البنيوية Structuralisme:

مفهوم فلسفي وفكري ونقدي ونظرية للمعرفة تتميز بالحرص الشديد

(1) أديث كرزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعد الصباح، الكويت، ط 1، 1993، ص 483.
(2) فى البنيوية التركيبية، مرجع سابق، ص 75.
(3) نفسه، ص 76.

على التزام الحدود المنطقية والعقلانية. ويتأسس هذا المنهج على فكرة جوهرية مؤداها أن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على أساس العناصر المكونة لها، أما تلك العناصر فلا يعنى بها ذلك المنهج إلا من حيث ارتباطها وتأثرها بعضها ببعض فى نظام منطقي مركب، أما فى النقد فتعني محاولة التوحيد بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه باعتباره نسقاً يتألف من جملة عناصر من الدلالات الشكلية[1]، إن البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية فالحدث هو كذلك بحكم وجوده فى بنية، وقيام الحدث على مستوى البنية يعنى أن له استقلاليته وأنه فى هذه الاستقلالية محكوم بعقلانية هي عقلانيته المستقلة عن الإنسان وإرادته[2].

3- البنيوية التكوينية Structuralisme Génétique:

منهج جدلي فى دراسة الظواهر الثقافية يرجع إلى المفكر الفرنسي (لوسيان جولدمان 1913- 1970) الذى يرى أن أي تأمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه، وأن هذا التأمل لابد أن يغير الحياة بما يحرزه من تقدم فى علاقته الجدلية بها وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعيةنفسها، وأهم كتاب لتطبيق هذا المنطق هو كتاب جولدمان «الإله الخفى» Le Dieu Caché الذى درس فيه العلاقة بين الرؤية التراجيدية فى مسرح راسين وبنية رؤية العالم فى فلسفة باسكال، من حيث علاقة كلتا الرؤيتين بالنظرة الجنسينية إلى العالم وصلتها بتدهور المكانة الاجتماعية للنبالة الشرعية فى عهد لويس الثالث عشر[3].

(1) مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 86.
(2) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي فى ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1990، ص 193.
(3) عصر البنيوية، مرجع سابق، ص 386.

والبنيوية التكوينية كذلك ،مصطلح يشير إلى وجود تغير فى بنية الأثر الأدبي يرتبط بفكر ووعي المبدع والجماعة التي يرتبط بها، وهذا التغير مرتبط بسير التاريخ وبحركة بنية الواقع الاجتماعي الذى يعيش فيه الفرد المبدع، فالبنية ليست سكونية كما هو الحال عند الناقد الشكلي، تبنى هذا المفهوم بشكل خاص لوسيان جولدمان فبنية الرواية الحديثة على رأيه تتغير بتغير بنية الوسط الاجتماعي والاقتصادي فى المجتمع الغربي الحديث[1].

ولأن البنيوية التكوينية منهج وسط بين نوعين من التعامل مع العالم الخارجي والداخلي للنص الأدبي، وهذه الوسطية تهدف فى المقام الأول إلى ،إقامة توازن بين العالم الخارجى (الذى يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوحات والإحتلال مثلاً) والعالم الداخلى (الذى ينبعث من الإنسان، والمجموعة البشرية بغية التفاعل، أو الرضوخ، أو الرفض أو ....) ويرى جولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى،[2].

ولتحديد الجذور التى منها خرجت البنيوية التكوينية يقول جولدمان: «إن البنيوية التوليدية مفهوم علمي وإيجابي عن الحياة الإنسانية وهو مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجي، ويتصلون بهيجل وماركس وبياجيه على أساس معرفي، مثلما يتصلون بهيجل وماركس وجرامش ولوكاتش على أساس تاريخي اجتماعي[3]. والبنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية فى صيغتها الشكلانية، وبين أسس

(1) مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، مرجع سابق، ص 87.
(2) فى البنيوية التركيبية، مرجع سابق، ص 87 - 88.
(3) جابر عصفور: مناهج النقد الأدبى المعاصر، ج 1 ، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثانى يناير ١٩٨١، ص 78.

الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحياناً فى تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً.

وأسهم عدد من المفكرين فى صياغة هذا الاتجاه منهم المجري جورج لوكاتش، والفرنسي بيير بورديو. غير أن المفكر الأكثر إسهاماً من غيره فى تلك الصياغة هو الفرنسي الروماني الأصل لوسيان جولدمان[1].

4- رؤية العالم Vision du Monde :

مصطلح يدل على وجود نظام فكري أو شعوري يظهر فى الأثر ويظهر فى وحدته المنطقية ويرتبط بفكر أو شعور الجماعة التي يرتبط بها الكاتب اقتصادياً أو إجتماعياً فى مرحلة تاريخية معينة ومن ثم فإن هذه النظرية تتكون نتيجة وعي الفرد المبدع ووعي الجماعة، فهي ظاهرة اجتماعية تظهر بصورة غير مباشرة فى بنية الأثر الأدبي[2].

وهي كما عرفها جولدمان ،مجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيقها، وتبعث لديهم نوعاً من الوعي الطبقي الذي يحققونه بدرجات متفاوتة فى الوضوح والتجانس، وعندما يتمكن بعضهم أو يقترب على مستوى المفهوم أو على مستوى التخيل من استيعاب أقصى ما يمكن من الوعي أي من تمثل أعلى درجة للتجانس فى تلك الرؤية فى العالم فهو إما فيلسوف أو فنان[3]، وقد رفض الناقد الرومانى جولدمان Lucien Goldmann الفكرة التى ترى فى النصوص الأدبية ابداعات لعبقرية فردية وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد، وتنتمى

(1) دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، ص 41.
(2) مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، مرجع سابق، ص 99.
(3) L. Goldmann: Le dieu caché, p. 26.

إلى جماعات أو طبقات محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع خلال عملية التعديل التى يدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغير من حولها.

وتظل هذه الصور مفتقرة إلى التجديد والتحقيق الكاملين في وعي الجماعة أو الطبقة الاجتماعية إلى أن يظهر الكتاب العظام القادرون على بلورتها فى رؤية العالم «محددة متلاحمة الشكل»[1].

5- الوعي Conscience :

كل تصرف بشري يقتضي تشاطرا فى العمل ويستلزم حداً من التفكير النظري وينقسم إلى وعيين وعي قائم ووعي ممكن. أما الوعي القائم Con-science réelle فهو مصطلح يشير إلى نمط معين من المعرفة والإدراك لخصائص فكر الكاتب والجماعة التى يرتبط بها فى مرحلة تاريخية محددة فهو نتاج التجارب الفعلية أو الإمبريقية التى ترتبط بالواقع من خلال الوضع اليومي وما فيه من صراعات نفسية وفكرية واجتماعية.

وأما الوعي الممكن Conscience Possible: فهو نمط من الوعي الخيالى أو التصوري يظهر في الآثار الأدبية والفكرية نتيجة وجود رؤية متماسكة للعالم تظهر فى بنيات الفكر الجماعي والوعي يتشكل حسب جولدمان من بنية الوعي الضمني الذى يتكون من مجموعة تصورات ترتبط بفكر الكاتب أو المفكر أو هو نشوء إمكانية رؤية متماسكة تتميز بالمشولية والجماعية[2].

(1) رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 66.

(2) مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص 29 - 28 - 97.

6- الفهم Compréhension :

مصطلح يشير إلى وصف الأثر الأدبي وتصنيف وحداته الداخلية الشكلية والصوتية وتحليل عناصره اللغوية وتعيين خصائصه الداخلية[1] ويشدد جل الباحثين الاجتماعيين على ضرورة أن تبقى هذه المرحلة من العمل التكويني محتفظة بالاستقلالية حتى لا يؤثر عليها شعور الناقد أو توجهه وحتى تكون «عملية عقلية بحتة ينبغى ألا تختلط بالامتزاج الوجدانى السلبي أو العثور على النفس من خلال النص بتلاقي الأرواح التى تعزف على نفس الوتر، وإذا كان لا مفر من تدخل بعض العوامل العاطفية التى تدعونا لأن نأخذها فى اعتبارنا فلابد من مقاومة هذه النزعة متى اتخذنا موقف التحليل العلمي»[1].

7- التفسير Interprétation :

ربط الناقد النص الأدبي والظواهر الثقافية الخارجية بصورة موضوعية وهو الغاية النهائية فى النقد الأدبي الاجتماعي، يتم عن طريق ربط البنية الخاصة بالبنية العامة للنص الأدبي»[2].

8- الجنسينية Jensenisme :

مذهب ديني خاص بأتباع كورنليوس جينسين 1683 - 1885 أسقف ايريس الذى آمن بالجبر وأنكر الإرادة الحرة للإنسان.

وقد تأثر الفيلسوف الفرنسي بليز باسكال 1623 - 1663 بهذا المذهب تأثرا واضحاً وصار مشايعاً له بعد أن مر بتجربة عميقة من تجارب التحول الديني. وقد وجد لوسيان جولدمان صلة بين أفكار باسكال ورؤية العالم التى

(1) نفسه، ص 30.

(2) منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص 182 - 183.

تنطوي عليها مآسي جان راسين 1639 - 1699 من ناحية ثالثة وذلك في كتابه «الإله الخفي»[1].

9- الشفرة Code :

مجموع السنن والأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها، فالشفرة نسق من العلاقات الذي تتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه، وإذا كان إنتاج الرسالة هو نوع من التشفير فإن تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى مدلول هو نوع من فك الشفرة عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها المرجعي في النسق الأساسي، ولذلك يتحدث بعض دراسي العلاقة عن نوع من التطابق بين الشفرة واللغة وبين الرسائل والكلام[2].

10- المحايثة Imminence :

مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ (من حيث) هو لذاته وفي ذاته، فالنظرية المحايثة هي النظرية التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها[3].

11- النسق :

هو ما يتولد عن اندراج الجزئيات في سياق أو هو بنيويا ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية باعتبار أن لهذه الحركة انتظام معين يمكن ملاحظته وكشفه. كأن يقول إن لهذه الرواية نسقها الذي يولده توالي الأفعال فيها. أو أن العناصر المكونة لهذه اللوحة من خطوط وألوان... تتآلف وفق نسق خاص بها[4].

(1) عصير البنيوية، مرجع سابق، ص 339.
(2) نفسه، ص 373.
(3) نفسه، ص 391.
(4) تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص 194.

12- محتوى الشكل :

نظرية في معالجة الأعمال الإبداعية ترى: «أن محتوى النص ليس سابقاً عليه ولا منفصلاً عنه، فالنص شكل دال ذو محتوى ومن هنا فإن مهمة الدارس هي تحليل التشكيل الجمالي للنص واكتشاف علاقته الداخلية باعتبارها علامات دالة على علاقات ومصالح اجتماعية كامنة في داخل النص ومتصلة في الوقت ذاته بالبيئية الاجتماعية»[1].

13- التناظر Homologie :

مفهوم أساسي عند جولدمان ويخص العلاقة بين بنية العمل الأدبي، وبين البنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله[2].

14- جورج لوكاتش Gorge Lukace :

أحد رواد النقد والفلسفة المعاصرة، وضع عدة مؤلفات أساسية في سوسيولوجيا الفكر عامة، والرواية خاصة، ووضع عدة مفاهيم سوسيولوجية أدبية اعتمد عليها جولدمان في تطوير بحوثه، كمفهوم البطل الإشكالي، ومفهوم البنية التوليدية (الدينامية) من أهم مؤلفاته[3]:

- نظرية الرواية : La Théorie du Roman 1954 .
- الروح والأشكال: L'ame et les Formes 1974 .

15- لوسيان جولدمان Lucien Goldmann :

فيلسوف وناقد اجتماعي وأحد مؤسسي السوسيولوجيا الحديثة للأدب،

(1) سيد البحراوي: محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 61 - 62.
(2) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب بيروت، ط 1، 1981، 1، ص 39.
(3) مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 58.

جمع فى أعماله بين علم الاجتماع والنقد الأدبي، واعتبر الأثر الأدبي نمطاً بنائياً يتغير بتغير بنية البيئة والوسط الاجتماعي، الأمر الذي جعل منه رائداً من رواد النقد الجديد، والجديد لدى جولدمان أنه أعطى الصدراة للبنية على الواقع الخارجي وحاول أن يكتشف العلاقة بين بنى الأثر وبنية فكر الكاتب والجماعة التى يرتبط بها اقتصادياً واجتماعياً وتاريخياً انطلاقاً من مفهوم البنيوية التكوينية الدينامية من أهم مؤلفاته[1]:

- الإله الخفى Le Dieu caché 1955 .

- سوسيولوجيا الرواية Pour une sociologie du roman .

16- المرجعية الاجتماعية:

حق يكتسب صدقيته من جدل الواقع والتاريخ ويجد معادله فى مجموعة من القيم تمثلها ثقافة إنسانية لا يفارقها الأدب العظيم فى صياغة صورة وتشكل عالمه الخاص[2].

17- نظرية الانعكاس Theorie de Reflection :

لعل من الواضح أن الدوافع وراء العرض لنظرية الإنعكاس، هو فى الأساس جزء من البحث القديم قدم الأدب عن وظيفة له، ولا نريد أن ننفي هذا أن نظرية الإنعكاس تتعلق بفترة واحدة من مراحل هذا البحث وهي مرحلة الواقعية.

غير أنه من غير الموضوعي أن نغفل ما كان لنظرية المحاكاة الكلاسيكية العتيقة من مساهمة فى تفسير ماهية الأدب، ونظرية التعبير الرومانسية من تأثير فى تبلور هذا المفهوم حتى أصبح مصطلحاً فى كيانه المستقل مع بداية هذا القرن على يد المفكروالناقد الروسي لينين، ومع نهاية

(1) نفسه، ص 48.

(2) فن الرواية العربية، مرجع سابق، ص 33.

هذه المرحلة مرحلة الغائية فى التوجيه النقدي العالمي للأدب توجيها يتخذ من الأيديولوجيا الماركسية سنداً له، تم التخلى عن كل هذه النظريات وتبنى بعض النقاد نظريات أخرى يحذف منها وتضيف إليها من مثل نظرية «علم اجتماع الإبداع الأدبى» وغيرها.

فالأدب عكس ما كانت تراه النظريات الأخرى موجود من أجل تلبية حاجة جمالية للمبدع وبالتالي المتلقى، وليكن بعد ذلك مفيداً أو غير مفيد، وهو ما عرف فى إطار المدرسة الكلاسيكية فى النقد بأنها تريد للأدب أن يكون عاكساً لحقائق تقع خارج ذات الأديب فيما يسمى عندهم بنظرية المحاكاة التى تكون أرسطية عندما تكون هذه الحقائق المعكوسة من العالم المادي، بينما تكون أفلاطونية عندما يعكس الأدب عالم المثل أو ما يعرف بعالم الحقائق المتعالية.

أما المدرسة الرومانسية فإنها تريد للأدب أن يكون معبراً عن المشاعر والإنفعالات التي تقع داخل ذات الأديب، فتشع هذه المشاعر والإنفعالات من نفس الأديب كما يشع الضوء من المصباح، وتصدر عن العالم الداخلى للأديب كما يصدر النبات من داخل الأرض، كما يصدر الأريج من الزهور.

إن هذا الإختلاف بين المدرستين يعكس هو الآخر بعداً معرفياً فى فلسفة كل مدرسة فيصبح العقل سالباً يدرك الأشياء إدراكاً لا فعالية فيه، إذ أن الأشياء تدرك من قبل العقل إدراكاً مرآوياً دون تدخل فيما يدركه حال عكسه إلى الخارج، وهناك حالة أخرى يصبح فيها العقل موجباً عندما يدرك الأشياء إدراكاً فعالاً لأنه يسقط مدركاته - وتصوراته على ما يعكسه.

ومعنى ذلك أن العمل الأدبي من منظور المحاكاة، نتاج لإدراك سلبي تتلقى فيه الذات المبدعة موضوعاتها دون أن تحدث تغييرا فى النسق الذى يحتوي هذه الموضوعات، وما دام الأدب نتاجاً لإدراك سلبي فإن أعماله

تشبه صور المرآة، على أساس أن المرآة سالبة إزاء ما تعكس وكما أن المرآة لا تغير من الموضوعات الماثلة إزاءها إلا إذا كانت مشوهة وغير صقلية فإن الأدب عندما يحاكى المدركات فإنه يلتزم بثباتها، وعقل الأديب من هذه الزاوية عقل سلبي لأنه مجرد عاكس لعالم ثابت يوجد مستقلاً فى الخارج، وبذلك تصبح الأعمال الأدبية بمثابة جماع من الصور الحرفية أو شبه الحرفية أو هي نسخ لمدركات سابقة عليها فى الوجود.

وبشكل مختصر فإذا كان الأصل المعكوس الذي توازيه المرآة خارج المبدع كنا فى إطار نظرية المحاكاة وبالتالي في إطار النظرية الكلاسيكية، وإذا كان هذا الأصل داخل المبدع كنا إزاء نظرية التعبير وبالتالي فى إطار النظرية الرومانسية.

ليكن تشبيه الأدب بالمرآة مما ابتدعته النظرية الكلاسيكية التي ربطت العمل الأدبي بالعالم الخارجي، فجعلت من الأدب محاكاة له، فإن هذاالتشبيه موجود فى سياقات نظرية التعبير الرومانسية التي ربطت بين الأدب والعالم الداخلي للمبدع، فجعلت من العمل الأدبي تعبيراً عن مشاعر المبدع وانفعلاته، وبالتالي فهو مرآة تعكس ما في الداخل بعد أن كانت تعكس ما فى الخارج.

وإذا كانت الكلاسيكية الرومانسية خلال معالجتها لوظيفة الأدب، قد جعلتا هذه الوظيفة محاكاة مرة (وهي انعكاس ما فى الخارج على صفحة الأدب من أجل الغاية التعليمية) وتعبيراً مرة أخرى كما عند الرومانسيين (وهى انعكاس لما فى الداخل على الأدب والوظيفة عاطفية) فإننا نجد نظرية الإنعكاس أخذت تتبلور مع المدرسة الواقعية بمعناها العام الذي لم يتجاوز الاهتمام بالطبيعة على سنة الرومانسيين، وبتأثير من المدرسة الطبيعية فى مجال العلوم التجريبية الحقة.

أقول إن المدرسة الطبيعية الممثلة فى الواقعية الأولى أو الواقعية بالمعنى العام، قد استخدمت نظرية المحاكاة والتعبير وصاغت منها نظرية انعكاسية خاصة بها، فالأدب عندهم انعكاس لما فى النفس على الطبيعة، ومن هنا تتضح الازدواجية والتركيب فى التفكير، إذ لم تعد تقنع أن يكون الأدب محاكاة للخارج فحسب وليست انعكاساً لما فى الداخل وحده أيضاً.

الأدب عند الواقعية الأولى انعكاس لما فى الداخل تهذبه الطبيعة وتصْغي عليه بعضاً من خصائصها الجمالية، ومعنى هذا أن الأعمال الأدبية لم تعد من الأديب إلى المتلقى (المجتمع) وإنما لابد من وسيط بين الاثنين تقترح الواقعية الأولى أن يكون هذا الوسيط هو الطبيعة.

وفى مطلع القرن الماضي (القن العشرين) وبعد تمثله لكل قول لماركس وانجلز بلور لينين نظريته الانعكاسية المرتبطة بعلم الجمالي الماركسي، لقد ذهب لينين إلى القول إن إحساسنا وشعورنا ليسا سوى صورة للعالم الخارجي.، وأن الصورة لا يمكن لها أن توجد الشئ المصور، إلا مستقلاً عن متلقى الصورة ووعيه، ونتيجة هذا القول: أن القول بعامة شكل نوعي من أشكال انعكاس الواقع وأن الأدب بخاصة مرآة تصور الواقع الاجتماعي في تناقضه وتعقده، بل ليس الأدب أدباً عند الواقعية الجديدة إلا إذا عكس الصراع الطبقي وليس ذلك فحسب، بل لابد بعد الانعكاس من الحكم على إحدى الطبقات المتصارعة، وهذا الحكم هو ما سيصبح فيما بعد مكوناً أساسياً لنظرية الإلتزام فى الأدب الواقعي.

من هنا لم يعد الأدب مجرد عاكس سلبي كما في المحاكاة للعالم الخارجي، ولم يعد كذلك عاكساً إيجابياً بصورة نسبية كما فى النظرية التعبيرية التى يكون للأديب فيها تدخل ولو ضئيل، فقد أصبح الأدب الواقعي مطالباً بعكس الواقع وأخذ موقف من الصورة المعكوسة للواقع.

وعلى هذا فنظرية الانعكاس الواقعية تنطوى على تشبيه الأدب بالمرآة، فالعمل الأدبي يعكس كالمرآة الواقع الاجتماعي، ولكن الأديب قد يعكس هذا الواقع بمرآة خاصة كما يقول برخت، أو بمرآة وضعت بزاوية معينة لتكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هي كما يقول بيير ماشرى.

وما يربط بين هذه النظريات الثلاث هو أن العمل الأدبي يرتبط دائماً بشئ ما خارج عن ماهيته هو العالم الخارجي فى التصور الكلاسيكي، والعالم الداخلي فى التصور الرومانسي، والواقع الاجتماعي فى نظرية الانعكاس الماركسية.

وإذن فالفارق بين النظريات الثلاث هي الوظيفة التى يقوم بها الأدب، فكل من هذه النظريات يربط الأدب بشئ آخر مغاير له، وسواء كان هذا الشئ المغاير عالم المادة كما عند أرسطو، أو عالم المثل كما عند أفلاطون، أو عالم الطبيعة عند الكلاسيكيين الجدد، كما يستوى أن يكون هذا الشئ المغاير هو العالم الداخلي للمبدع مثلما تحدث المبدع هازلتا ونوفاليس وغيرهما عن تمثيل الروح والشعور أو الواقع الاجتماعي مثلما كان تولستوي مرآة للثورة الروسية فى رأي لينين.

وقد يرد تساؤل عن معنى تقدم هذه المصطلحات على أجزاء البحث الأخرى، دون أن يفرد لها كشاف، أو ملحق، أو فهرس يكون فى الأخير، ولكننا ارتأينا ذلك التقديم لأننا نرى من الضروري للقارئ الإلمام بهذه المصطلحات قبل الدخول إلى العمل، كما رأينا ضرورياً أن نزود القارئ قبل ذلك ببعض المعلومات عن البنيوية التكوينية من حيث الركائز الأساسية القائمة عليها فى الوطن الأصلي، وتمثل هذه المصطلحات الكلام الإيجابى عن البنيوية فكيف كان الكلام السلبى حولها.

لعل الترابط بين المناهج النقدية الحديثة، والذى نشأ بسبب أن كل منهج

إنما يقوم على جملة من المبادئ أغلبها يكون فى النظرية السابقة أو المنهج وعليها ملاحظات من خلال تطويرها تأخذ شكلها الجديد فى المنهج اللاحق، وذلك هو الأساس الذى قامت عليه البنيوية التكوينية من مآخذ جولدمان على النظرية الشكلية الجمودية والنظرية الأيديولوجية المتطرفة، فنتج عن ذلك مبادئ تجمع بين منحيي التفكير الشكلي والأيديولوجي، ومن هنا أفسحنا مكاناً خاصاً لنرى فيه إلى جانب كلام من امتدحوا فأطروا، أولئك الذين نظروا إليها بغير عين الرضى التى وصفت بأها «عن كل عيب كليلة» إذ قد لا يدرك الكثيرون أن ما يكون حول أي نظرية من نقد أو ملاحظات فاحصة يزيد معرفتنا بها فى جوانب لا تتكشف إلا للناقد.

وقد تعرضت البنيوية التكوينية للعديد من النقد والكثير من الانتقاد، طال جوانب النظرية ولكن النقاد ركزوا بشكل كبير على ما أسموه تقصيراً فى المعالجة الأدبية للآثار المدروسة، ولعل أبرز من لاحظ هذا الإهمال للناحية الأدبية هو الناقد Serge Duobrevisky الذى اتهم جولدمان فى بحثه عن رؤية العالم بالبحث عن المضمون دون العناية بالتحليل الأدبي اللغوي وطرح سؤاله المشهور لماذا الأدب؟ أي أنه مادامت الفائدة النهائية من دراسة الأعمال الأدبية فى النقد التكويني تتمثل فى بلورة رؤية للعالم لدى الأديب واكتشاف هذه الرؤية من قبل الناقد، فلماذا هذا العناء الشديد فى قراءة الأعمال الأدبية الصعبة والمبهمة، وكان بإمكان الناقد أن يقرأ أي كتاب فى التاريخ أو الاقتصاد السياسي مثلاً ليجد بغيته وينال رجاءه[1].

ونحن وإن كنا لا نلزم أنفسنا بالرد على ما قد يوجه للنظرية من نقد أو انتقاد، ومع احترامنا لرأي هذا الناقد، فإننا نري أن هذا المأخذ رغم كونه

(1) استفدت فى هذه النقطة من عرض لكتاب دو بروفسكى: لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية، فى مجلة الآداب الأجنبية، العدد 105، شتاء 2001، اتحاد الكتاب العرب، وذلك عبر موقعه على الانترنت: www.awu-dam.com.

جملة تساؤلات لا تلزم جولدمان لعدم اعترافه أو تصريحه بأي تقصير في الناحية الأدبية تنظيرياً، بل على العكس من ذلك وكما رأينا سابقاً فى حديثه عن مرحلتي الفهم والتفسير اللتين تلخصان نظريته التكوينية حيث قال: إن المرحلة الأولى فى نظريته هي الخاصة بتناول النص فى خصوصيته وفي وحدته وداخل كينونته دون الرجوع إلى أي شئ آخر خارج عنه.

أما المرحلة الثانية والتي يفترض حسب التقابل البادي مع الأولى أن تكون محصورة فى تناول النواحي الخارجية، فإن جولدمان كسر ذلك الأفق من الانتظار وأعلن أنها تجمع بين التناول الداخلي والربط الخارجي أي الدراوح بين النص من داخله إلى خارجياته التى يرجى منها تفسيره عن طريق البنيات المتناظرة.

وحتى لو افترضنا جدلاً أن تطبيق جولدمان لنظريته على باسكال وراسين لم يتماش مع إطاره النظري الذى وضعه وأنه كان يفضل الفيلسوف على الأديب بسبب مضايقة الخصوصية الأدبية له فإن ذلك يتوجه إلى تطبيق من تطبيقات النظرية لا إلى أصلها النظري، ودوبروفسكى هذا ينتقد كذلك ما يسميه التكوينيون «التناظر» القائم بين البنيات الذهنية لدى المجموعات، والبنيات المتخيلة فى العمل الأدبي والتي تعتبر الخيط الجامع بين رؤية العالم فى الأعمال الأدبية، وبعض مناحي التفكير لدى الجماعة التي انتج فيها العمل، إذ يرى هذا الناقد أن التماثل بين عالم الأدب، وعالم الأديب (المجتمع) أمر يحتاج إلى إعادة النظر فيه، ويتساءل عن كيفية المرور من العالم المتخيل إلى العالم الواقعي، وعن كيفية الجمع بين وقائع أدبية وأخرى سياسية واجتماعية.

ولكنه نسي أن الأديب بانتمائه إلى هذا المجتمع المترابط نظرياً والمتقارب فكرياً والمتواشج عنصرياً والذى يعبر كل فرد فيه عن جملة العواطف والروابط بالطريقة التى يراها مناسبة هو ما جعل الأديب يعبر بهذه الطريقة من خلال العمليات الذهنية التى تبقى مرتبطة بالواقع إذ منه تستقى معرفتها، ناهيك عمن يعيشون فى عوالم خاصة بهم كالمجانين.

ولعل أكثر الانتقادات موضوعية وأقربها للمنهج العلمي ما أورده الناقد الفرنسي: جازايف تاديه فى آخر الفصل المخصص للبنيوية التكوينية (أو علم اجتماع الأدب) فمع قربه من جولدمان ومعايشته إياه فإنه لم يزد أن تأسف على قصر عمره حيث كان فى نظره «يحتاج إلى الوقت لكي يطور استقصاءاته حول الأعمال، ولكي يدقق وصف العلاقات بين اللغة الأدبية والبنى الاجتماعية التي تصدر عنها في تجاوزها لها»[1].

وبسبب تركيز جولدمان على دراسة النواحي الأدبية، واهتمامه بمعرفة النسق الداخلي الذى يحكم التلاحم النصي رأى بعض النقاد أن «التركيز على الوحدة والتلاحم يقلل – فيما يقال – من وزن قطب التنوع، وبالتالي الصراع، بحيث تبدو الوحدة نفسها وحيدة الجانب غير جدلية بالضرورة»[2].

ولم يقتصر انتقادات البنيوية التكوينية على النقاد فى بلاد المنشأ (الغرب) بل نجد فى كتاب دليل الناقد الأدبى سؤالاً ذكياً جاء فيه: «هل تتماثل رؤية العالم فى قصيدة واحدة أو قصة واحدة»[3]. أم أن هنالك بذورا كثيرة لرؤى مختلفة للعالم.

الغريب أن جولدمان كان يحس بنقص فى هذا الجانب فاستدرك على نفسه بأن النص الذى يعتبره هو «النص المتماسك».

ولكننا قد اعترضنا على ذلك سابقاً فى بحثنا لرؤية العالم واعتبارنا

---

(1) جازيف تادييه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ترجمة منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، حلب – سورية، ط 1، ص 131.

(2) مناهج النقد الأدبى المعاصر، فصول، مرجع سابق، ص 97.

(3) دليل الناقد الأدبى، ص 43.

يتلخص فى أن التماسك والقبول اللذين رد بهما جولدمان على الانتقائية للصوت المهيمن فى نظريته يعتبران موغلين فى النسبية وذلك يجعلنا نصطدم بقانون النسبية.

ورغم كل ذلك – وربما بسببه – فإنه يحمد لوجولدمان أن حرر النقد السوسيولوجي من النظرية الأيديولوجية المتطرفة، وإعطاءها نفساً جديداً ولهذا النقد عن طريق المزواجة بينه وبين النظرية البنيوية الجديدة، التي كانت هي الأخرى بحاجة إليه ليكبح جماحها حتى تأخذ فى اعتباراتها المرجعية التاريخية والاجتماعية للنص. الذى كانت تراه مغلقاً على نفسه ومكتفياً بها قبل جولدمان فكيف استقبل النقد العربي هذه النظرية ولماذا كان استقباله لها فى ذلك الوقت بعينه؟ وكيف سعى المشارقة إلى تطوير المنهج التكويني؟ وهل كان تطويرهم له بالتطعيم والتجاوز أم كان بالتوفيق والتلفيق.

الفصل الثاني

استقبال البنيوية التكوينية في المحيط العربي

(نظرة تاريخية)

المبحث الأول: استقبال المنخج التوليدى والمرحلة الأيديولوجية.

المبحث الثاني: الجهود الأكاديمية لتوطين المنهج التوليدى.

المبحث الثالث: الصراع بين الأيديولوجي والشكلى (الطريق إلي المنهج التوليدى).

المبحث الرابع: المنهج التوليدي بين المشرق والمغرب العربيين (دراسة لفاعلية التهجين).

العرب المحدثين كان السبب الذي جعلني أفكر ملياً قبل الاختيار، إن الترجمات العربية في هذا المجال كثيرة فمنها التوليدية، والعضوية والدينامية، والتركيبية. ولكني قد اخترت التكوينية لأسباب عديدة: منها أن الجذر Géné المذكور في اللغة الفرنسية، ومن خلال تتبعه في القاموس يلاحظ أن المعنى الذي يدور حوله هو التكويني، الوراثي، النوعي، وبالتالي فترجمته بكل ما يحيل إلى التكون ليست بعيدة.

والشئ الثاني أن النقد المغربي الذي من خلاله تم استيراد المنهج البنيوي التكويني قد اتفق نقاده بشكل عام على ترجمته بالتكوينية، وهم أقرب من غيرهم في النقد العربي إلى الثقافة الفرنسية، وبالتالي أكثر تمكناً من ترجمة المصطلحات منها، إذ هم في الأساس عاشوا في دول كانت على علاقة ثقافية بفرنسا تفرض عليهم الدرس الفرنسي في الداخل أو في الخارج وخاصة في فرنسا، أو كانوا فيه من الراغبين.

من كل ذلك كنت حريصاً على أن يكون الفعل الذي سأقوم به واعياً، فأمامي أن أقوم بالخلط بين الترجمات في متن البحث فيعم الارتباك وتكون الفوضى سمة تطبع العمل، أو أن أختار المصطلح المغربي فأكون متمهاً في ذلك إذا لم أوضح أسباب اختياري، أو أن أتابع المشارقة فأكون محابياً لا أملك روح النقد العلمية. إن التوحد العربي في إطار الاصطلاح العلمي أمر قد يبدو بسيطاً ولكنه يحمل في طياته الكثير، ويعبر أيضاً عن استعداد العرب للتوحد في مجالات أخرى وذلك ما ندعوا إليه على الأقل حتى لا نبقى عرضة لتضييع الوقت في ترجمة واستحداث المصطلحات في كل دولة عربية على حدة.

وتتعلق مسألة الترجمة هذه بمسألة أخرى حساسة وهي عدم الإهتمام في الحقل العربي بالجذور الفلسفية للمناهج النقدية التي يريد النقد العربي الاستفادة منها، ونوع التعلق بين المسألتين، أنه لو كان النقد العربي يعطي أبسط أهمية للجذور الفلسفية للنقد الحديث لكانت الترجمة أمراً سهلاً بالنسبة إليه فمن المسلم اليوم أن الترجمة ليست نقل الاستخدام اللغوي بقدر ما هي نقل لنوع من التفكير الثقافي عن طريق اللغة فالمترجم ينقل فكرة ذات جذور ثقافية ولا ينقل كلمة تصادفه في القاموس ثم إن الجذور الفلسفية للمناهج النقدية تساعدنا في التعرف على ما يمكن أن يتفق مع مبادئنا كنقاد ويتماشى مع النظرة الكلية في المجتمع الذي نريد أن نستنبت فيه هذه المناهج.

فالبنيوية التكوينية التي بين أيدينا ذات جذور فلسفية يهودية عن طريق مؤسسها الأول جورج لوكاتش ذي الأصل المجري اليهودي، ومن هنا فإن جولدمان وجد فيها المخلص له من النازيه التي كانت تسيطر في تلك الأيام من جهة ومن الدوجمائية الستالينية من جهة أخرى. ولكن الذي يثير التساؤل هو لماذا كان كل ذلك يثير التخوف لدى جولدمان؟ ولماذا كان البعث اللوكاتشي في زمن ردة الفعل على النازية؟ لقد كان الأمر مريباً في أن يكون جولدمان قلقاً في زمن المد النازي خاصة، ومريباً أن تكون الأفكار التي توافق هوى في نفسه هي فقط أفكار لوكاتش، فلماذا جولدمان بالذات؟ ولماذا لوكاتش في هذا الوقت؟ ،والحق يقال إن جولدمان كان المفكر الأوروبي الوحيد الذي نبش كتب لوكاتش المنسية أو المجهولة والتي كانت الأرتودوكسية الماركسية آنذاك قد أنكرتها وأجبرت كاتبها على الاعتراف بذنب كتابتها، وفرضت عليه أن يتنكر لها،[1].

---

(1) جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، مرجع سابق، ص 23.

لم ينتبه النقاد العرب إلى كل ذلك وبالتالي كان النقد العربي أكثر غبطة للنقد التكويني وأسره استجابة له حتى من النقد الإنجليزى ،إذ تعود أول دراسة لوجولدمان فى اللغة الإنجليزية حسب علمى إلي العام 1980،[1]، بينما بدأت الدراسات العربية فى هذا الميدان خلال السبعينات من القرن الماضي حيث قدم محمد برادة بحثه عن «محمد مندور وتنظير النقد العربى» 1973 فى فرنسا، واعتبر نفسه متابعاً لجولدمان وأنه يتبنى البنيوية التكوينية. وذلك فى مقدمة كتابه المذكور، الذى نعود إليه فى هذا الفصل بالقراءة والتحليل.

ومن المنطقي أن عدم الاهتمام بالجذور الفلسفية أوقع النقد العربي فى الكثير من التخبط وذلك عن وعي حين يكون تجاهلاً من أجل ادعاء الأسبقية فى الإنتاج كما هي الحال عند كما أبو ديب مثلاً، أو عن غير وعي كما هى الحال لدى جل النقاد العرب الذين يرون فى المنهج سلماً جاهزاً لا تغني معرفة بلد منشئه ولا من شارك فى إنتاجه شيئاً، وإنما هو وسيلة يمكن ركوبها فقط لبلوغ شتى الأهداف.

إن استيراد السلع يخضع فى البلدان العربية غالباً للقانون الضريبي، وقانون منحنى السوق وقانون الاستبدال، وقانون العرض والطلب، وقانون الإشباع، ولكن استيراد الأفكار يجب أن لا يخضع لشيء من ذلك إلا بعد أن يخضع لقانون «التبيئ» أي هل البيئة التى يراد استنبات الفكرة فيها قابلة لذلك؟

فالأبقار الهولندية مثلاً – والبقرة تختلف عن الفكرة التى تحمل شحنة إيديولوجية موجهة – رغم مردودها الاقتصادي الضخم لا يتم استيرادها فى البلدان العربية لأنها إن تعمر طويلاً بسبب اختلاف المناخ فى البيئة العربية

(1) دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، ص 283.

عنه فى البيئة الهولندية، ولكن الميعار هنا واضح وهو أن الاستيراد مرهون بالخسارة وهو ما لا يفعله التجار أبداً، أما فى المجال الفكري، فلن يخسر المفكر الشيء الكثير إن حاول الترويج لمذهب أو منهج أو فكرة إن نجح حقق بها الشهرة والريادة، وإن كان غير ذلك تنكر لها ولم يعبأ بما قد تلحقه بالساحة الثقافية من تغيرات.

وإذا كان مفهوم الربح والخسارة مفهوماً مادياً حاسماً فإن مفهوم «التبيئ» رغم نسبيته التى يستمد منها وجوده وشرعيته – يبقى حاسماً هو الآخر فى مجاله، إذ ما دامت البيئة تختلف عن البيئة فلا ينبغي إهمال النسبية.

ورغم أن الثقافة العربية فى مجملها وخاصة فى مجال النقد، لم يكن النقاد يهتمون بالجذور التي منها استقى المنهج جذوره من ناحية بل كانوا ينظرون إليه فقط من حيث هو مسهل لعملية تلقي الإنتاج الأدبي وبالتالي ينظرون إليه نظرة محايثة أي بغض النظر عن أي شئ خارج عنه، فإن ذلك كان مساعداً على المنطقية فى ناحية أخرى، إذ نجد – كما لاحظ بعض المهتمين بالنقد العربي – أنه كان يراعي الحاجة فى اختيار المنهج حسب الفترة التاريخية.

ففترة الانكسارات والإخفاقات السياسية والنفسية فى الستينات ... كانت تمثل تربة خصبة لاستقبال الاتجاهات العبثية والعدمية وبعض عناصر السريالية والوجودية، بينما كانت فترة الخمسينات، التى اقترنت باحتدام النضال الوطني والقومي والاجتماعي مهيأة لإعادة إنتاج مفاهيم الواقعية المختلفة والإشكاليات الفكرية والجمالية المرتبطة بها مثل قضايا الالتزام والمقاومة والثورة وما إلى ذلك[1].

(1) فاضل ثامر: اللغة الثانية (فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى الحديث) المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1994، ص 84.

بسبب النظرة التاريخية التى يتميز بها هذا الفصل فعلينا، أن نتتبع تطور الحركة النقدية العربية من البداية حتى وصولها إلى تبني المنهج التكوينى بصورة منهجية، ومعرفة هل كان هذا التطور طبيعياً من مرحلة إلى مرحلة أخرى أم أن هناك خروجات على طول المسيرة.

وسنحاول أن لا نخرج منذ البداية على المقولة التي ترى أن النقد العربي، قد أخذ من كل منهج نقدي حاجته لوقت مناسب من تاريخه، وبالتالي كانت مرحلة النهضة العربية مرحلة حاول العرب فيها تمييز هويتهم بعد أن كانت ذائبة فى الهوية العثمانية فى الماضى، وبعد أن حاول المستعمر إخضاع الذات العربية لشروطه وإكراهاته لمسخ الثقافة، وفى فترة كهذه يكون طبيعياً أن يجاب عن الأسئلة المطروحة بالميل نحو المحافظة المعتدلة، وإن كان الميل موجوداً فى كفة السؤال أو الجواب فنحو التجديد الحيي، وبسبب ارتباط الحياة النقدية والأدبية بصورة عامة بما يفزره الواقع من تيارات وآراء فكرية وارتباط الأخيرة منطقياً بالتراث من جهة وبما تفرزه الثقافات المحاورة للثقافات العربية من جهة أخرى، فقد كانت الأسئلة التى طرحت على الفكر النقدي تتشابه إلى حد التطابق وكانت الإجابات تنبع من ذلك الواقع وتستشرف الحاجة قبل أي شئ آخر، وكانت الحاجة فى هذه المرحلة تحقيق الذات القومية.

لقد كانت أسئلة عصر النهضة ثلاثة بتقسيم منطقي جلي، فلا يخلو تحقيق الذات وتمييز الهوية أن يكون عبر:

- نبذ التراث والسعي نحو التجديد، وهو الشطر الأول من الثالوث المنطقي.

(1) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1981، ص 236

- السعي نحو التراث ونبذ التجديد، وهو الشطر الثاني. أما الشطر الثالث، والموافق للطبيعة الإنسانية باعتماده على الوسطية، والطبيعة العربية لأنه توفيقى، فهو المتولد من الطرفين.
- يجب أن لا ننبذ أيا من الطرفين فيكون التجديد بواسطة التراث ويكون الاهتمام بالتراث فى حدود ما يساعد على التجديد ،وهكذا تصبح كلمة الإحياء هذه الكلمة التوفيقية، هي الرمز والمفتاح لتلك المرحلة[1]، مرحلة الصراع بين الأنا والآخر، صراعاً يتمثل فى أن الانبهار بالغرب الذي طبع جل الاستكشافات الأولية كان سمة تعادل فى سيطرتها على الوجدان القومي سلطة التراث الذي تستعيد من خلاله الذاكرة الجمعية للأمة مجدا لا يزال يراودها وتحاول استعادته.

تحمل هذه المرحلة بذوراً كلاسيكية فى اهتمامها بالعقل، والدين، وتمجيد التراث، ولكنها تحمل إلى جانب ذلك - بسبب اعتمادها على التوفيق - اهتماماً غير مسبوق بالمستقبل، وبالتجديد، وهي بذور رومانسية سيكون لها أعظم الأثر فى تجلية الخطوط العريضة للمظاهر الرومانسية فى تاريخ النقد العربي.

الجيل الثاني: الرومانسية الاهتمام الفردي والاجتماعي:

يجب أن نلاحظ فى إطار التحول، أن السعى العربى وراء استعادة المجد وتحقيق الذات، دون أن تكون هنالك أسباب موضوعية تكفل التحول - الذى لا يكون ضربة لازب - من الغفوة إلى النهوض، ومن التأخر عن الركب إلى السير فى مقدمه كان السبب فى حدوث بعض الانكسارات على المستوى القومي عسكرياً وسياسياً، وبالتالي انعكس ذلك على صفحة التفكير العربي وفى مرآته الأدبية الصافية، وذلك ما جعل النقد العربي يسعى إلى استكناه الحقيقة الأدبية وسبر أغوارها عن طريق النقد النفسي الي يعزو

العملية الإبداعية فى مجملها إلى الحالة النفسية الداخلية لصاحب العمل الأدبي.

ويمثل الاتجاه الرومانسى المهتم بالتعبير عن الحالة الداخلية التى (يشعر) بها الأديب «خطا جديداً فى التفاعل مع الغرب هو الخط الانجلوسكسونى، الذي توازى فى مصر مع الخط الفرنسى فى طروحات طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وغيرهم»[1].

رغم أن التفريق وجعل الحدود بين التيارات النقدية العربية أمر بالغ الصعوبة بسبب عدم اليقينية والقطعية فى التعامل العربي مع التيارات النقدية الوافدة، إذ نجد عند الناقد وفي العمل الواحد أقوالاً يستوحي كل واحد منها نظرية نقدية أو فكرية كما عند طه حسين مثلاً.

وفى إطار المقولة التي ننطلق منها يبقى التيار الرومانسي مبرر الوجود فى الساحة العربية تلك الفترة؛ لأن الفترة الإحيائية كانت تحمل بذور التحول إلى الرومانسية من خلال الاهتمام بالتجديد والسعي نحو مستقبل أفضل ثم إن الفترة اللاحقة على الفترة الإحيائية كانت فترة انكسارات عاشها الفرد العربي الطامح، وبالتالي فإن انقلابه نحو ذاته كان مبرراً لمعرفة مصدر الضعف العربي أكان ذاتياً فردياً أم أنه شئ يفرضه المجتمع بسبب التراكم التاريخي للتخلف.

ولعل الشيء الذي يجعلنا ندرك بصورة دقيقة معنى التمفصلات في خط التاريخ الحديث للنقد الأدبي عربياً، وعالمياً هو أن نجعل الفعل وردة الفعل نصب أعيننا، وهذا يعني فى المجال التطبيقي أن الإهتمام النقدى بدواخل النفس الإنسانية، والإهتمام بالداخل على حساب الخارج، وبالفردي على حساب الاجتماعي سيولد ردة فعل قوية فى النقد العربي يكون الاهتمام فيها

(1) دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، ص 243.

منصباً على ما هو اجتماعي من أجل اكتشافه والدعوة إلى الإهتمام به إبداعياً ونقدياً.

وهذا الإهتمام بالفعل وردة الفعل لمعرفة أسباب التطور النقدي لا يعني أبداً أنه ليست هنالك أسباب موضوعية ذاتية عن طريقها أيضاً يكون التحول من منهج نقدي إلى آخر حسب الحاجة التي تمليها الضرورة الاجتماعية على الفكر النقدي، ثم إن الإهتمام بالفعل وردة الفعل، وكذلك الاهتمام بالعوامل الذاتية الداخلية ودورها فى التطور، لا يعني أن التعلق بالآخر من خلال متابعة مسيرته التطورية لا يمارس دوره فى توجيه الاختيارات، وحتى فى تأسيس الأرضية التى تتطلب التغيير فى الرؤى النقدية والفكرية.

ومن خلال ردة الفعل وبسبب الاهتمام الرومانسى بما هو فردي داخلي، ونظراً لتغير الوضع العربي فى اهتمامه بالنضال الوطني وسعيه نحو جلب الكلمة لتلعب دورها فى النضال من خلال ما يسمى بالالتزام؛ التزام الأديب بقضايا أمته والمشاركة فى العمل التحرري من خلال إنتاجه الأدبي.

إذ أن النقد الواقعى أو الماركسي أو الاجتماعي أو الجدلي لم يكن لينغرس فى الساحة الثقافية إلا لوجود بيئة ساعدته على ذلك وهي الحاجة إلى أدب ثائر وأديب ملتزم بقضايا أمته وبالتالي «فقد ترافق ازدهار هذا التيار النقدي مع التطورات الاجتماعية والسياسية التى شهدها العالم العربي فى أواسط هذا القرن (الماضى) والتي تمثلت بحركات التحرر القومي من الاستعمار وبناء الأقطار العربية باستلهام بعض النماذج السياسية والأيديولوجية السائدة فى العالم آنذاك»[1]. وهذا النقد الأيديولوجي العربي الساعي إلى اسكتناه المضمون الأدبى فى تقابله مع الواقعي عبر العلاقة الانعكاسية كان سبباً فى ردة فعل أخرى، ولكن ردة الفعل هذه المرة كانت بمساعدة خارجية من علم اللغة

(1) نفسه، ص 253.

الذى أعطى للنقاد شعوراً ربما يكون مقارباً للصواب أن دراسة العمل الأدبي ومهما انطلقت من أي علم لابد أن يكون مبتدؤها بالناحية الجمالية اللغوية.

والفكرة الأساسية من هذا العرض التاريخي لتطور المناهج عربياً، والتى أريد أن أنميها فى هذا المبحث أن مرحلة الامتثال العربي للنقد الأيديولوجى حتى في شكله الانعكاسي الأكثر تطرفاً كانت بشكل أو بآخر تهيئ الساحة لظهور منهج تكويني فكيف كان ذلك؟

يعترف محمود أمين العالم فى بداية حديثه عن النقد الفلسفي أن كل التجارب أو الجهود النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، هي أصداء لتيارات نقدية أوربية، وهو بذلك يكون رهناً لأحد الرأيين، إما اعترافاً ضمنياً بحاجة الساحة لهذا النوع من النقد الساعي إلى إكتشاف المضمون، أو أن الاهتمام بالحاجة فى البيئة المستنبتة النظرية فيها لا تهم، وإن كان رجع الصدى ليس هو الاستنبات الواعي للنظريات النقدية من أجل إنتاجها فى بيئة أخرى حسب الشروط والإكراهات التى تمليها البيئة المراد استنبات النظرية فيها.

وهو بعد ذلك يبدأ فى نوع من التسويغ لما ذكر سابقاً من أن الجهود النقدية العربية فى مجملها أصداء لتيارات غربية وافدة، ولكنه يستدرك على ذلك بأن الاقتراض من الثقافة الأوربية لم يكن المنتج الوحيد لثقافتنا بل إن المؤثرات المحلية هي الأخرى عملت عملها وفعلت فعلها فى تكوين ثقافة عربية متميزة عن جميع الثقافات إذ هي «تعبير عن واقع ومعطيات تاريخية اجتماعية موضوعية عربية»[1].

إن الإعتراف الصريح بأن النقد العربي فى مجمله يصدر عن تأثر من نوع ما بالثقافة الغربية وتياراتها الفكرية، هو اعتراف ضمني بالمؤثرات

(1) محمود أمين العالم، مفاهيم وقضايا اشكالية، مرجع سابق، صفحة 235.

النقدية الغربية فى نقد أمين العالم، يمثل طرفاً ثالثاً فى هذا المنحى من النقد العربي فنقاد العرب ثلاثة ناقد يأخذ ولا يدري أنه يأخذ، وبالتالي فاتكاؤه على النقد الغربي غير واع وهناك ناقد يصدر عن خلفية نقدية غربية ولكنه يكابر ولا يعترف بالأسبقية ولا بالفضل الغربي عليه بل يعتبر نفسه المنتج الأول، الذي على الجميع الاعتراف بحقه فى هذا المجال، أما الناقد الثالث الذي يعترف بأسبقية الآخر عليه وذلك يفيده كثيراً، يفيده الاعتراف بأن يدرك أن النظرية التى تيكئ عليها لن يستفيد منها إلا ما طوره وتجاوز مرحلة الاجترار فيه إلى مرحلة الهضم والتطوير، ثم إن الاعتراف بأسبقية الغرب علينا لأسباب تاريخية فى مجال معين لا ينبغي أن يصل إلى حد الاستلاب، فليست الأسبقية كل شئ فى موضوع التأثير والتأثر ولكن هنالك الأسباب الموضوعية الذاتية التى يجب أن تؤخذ فى الحسبان عند إرادة نقل المنهج من بيئة إلى بيئة أخرى، وهو ما فعل أمين العالم عندما عرض للمناهج النقدية السابقة على المنهج الأيديولوجي الجدلي وتوقف عند هذا الأخير واعتبره منهجاً متميزاً، فبعد أن تتبع مراحل النقد العربي تتبعاً عاماً وصل بشئ من الزهو إلى المرحلة الأيديولوجية واعتبرها مرحلة التمييز الصحيح بين نقد يهتم بالدلالة الأيديولوجية ونقد آخر لا يهتم بها وأن «أى عمل أدبى إنما يتضمن موقفاً أيديولوجياً بالضرورة وإن لم يع صاحبه ذلك أو لم يقصده قصداً»[1]، والحق أن وعي الأديب بالمواقف التي يحملها أدبه ليست ضرورية، بل هو على عكس الناقد فمن المستحسن أن تكون مواقفه عفوية تستجيب فقط لحاجات اجتماعية طبيعية، بينما على الناقد أن يكون واعياً لكل ما يصدر عنه وعن الأديب.

فى عرض لمبادئ المدرسة الجدلية (الأيديولوجية) التى تكتسب

(1) نفسه، ص 243.

شرعيتها فى الساحة العربية من خلال التناسب بينها مع حركة المد النضالى الوطنى الاجتماعي، وهو ما تستجيب له هذه المدرسة من خلال التأكيد على أهمية العلاقة بين الواقع الاجتماعى والعمل الأدبى علاقة جدلية تفاعلية تتسم بالتأثير والتأثر، فليس العمل الأدبى – وهو من البنية الفوقية لانتماءه للثقافة – هو الذي يؤثر فى المجتمع فقط بل إن المجتمع هو الآخر يؤثر فى العمل الأدبي من خلال الأديب الذي هو جزء لا يتجزأ من مجتمعه، إن هذه الجدلية التى تغري المرء لأول لحظة سرعان ما تنسف بأن أضاف إليها أمين العالم أن المضمون مقدم على الشكل فى اعتبارات هذه المدرسة، والغريب أنه يحس بأن ذلك ليس منصفاً للعمل الأدبى ولكنه لا يصرح بذلك وإنما يتركه مقروء بين السطور «حقاً إنها تقول بأولوية المضمون على الشكل، إلا أنها لا تغفل عن الأثر الفعال للتشكيل فى تحديد معالم المضمون[1]، لا يخفى أن المضمون هنا هو كل شئ، وأن أجزاء العمل الأدبي كلها مسخرة لخدمته، قد نلاحظ أن الشكل يلقى بعض الاهتمام على المستوى النظري ولكن ذلك يختفى تماماً لصالح المضمون عند التطبيق كما تشهد بذلك جل التطبيقات الأيديولوجية فى النقد العربي.

وكما أشرنا سابقاً فإن المدرسة الأيديولوجية كانت مساعدة على ظهور المنهج التكوينى فمن خلال طرفي النقاش فيها بين متطرف لا يهتم إلا بالشكل وبين آخر لا يهم سوى المضمون وجد بعض النقاد أنفسهم يميلون كما وجد أمين العالم نفسه يميل إلى أن يعرض للمدرسة التكوينية عند جولدمان فى ترتيبه للمدارس النقدية مباشرة بعد المدرسة الجدلية، لما يكمن من منطقية فى الانتقال من الجدلية إلى التكوينية إذ ليست الأخيرة سوى تهذيب للأولى.

(1) نفسه، ص 252.

إن ما ينقص المدرسة الأيديولوجية ليس أنها تقول بالانعكاس فقط فهناك بعض المعتدلين فيها ممن لا يقول بالانعكاس، ولكن ما ينقصها ويجعلها تحتاج إلى التهذيب التكوينى هو وبشهادة أمين العالم نفسه أنها تفتقد فى التطبيق والممارسة العمليات التحليلية الاجرائية مما يجنح بها إلى أحكام تجريدية تقييمية أيديولوجية عامة «دون سند موضوعي فى النص نفسه»[1] من هنا كان أمين العالم واعياً بكل مناحى النظرية الأيديولوجية فقدمها كما هى، ولكنه رغم حماسه لها لم يدفعه ذلك إلى عدم الإعتراف بنقصها فى الجانب التحليلي، وهذا إلى الجانب أنه أمانه علمية فهو كذلك اعتراف ضمنى منه بأن النظرية التي تجمع الاهتمام بالجانبين النظري والتطبيقي بالنواحى الجمالية نظرية تستحق الاهتمام والمتابعة.

يقترب أمين العالم من التكوينية من خلال قوله بالجدلية الحقيقية بين أربعة أشياء أساسية فى العمل الأدبي، ففي علاقة الواقع الاجتماعى بالعمل الأدبي يعتبر أمين العالم «أن العمل الأدبي والفنى هو معلول إبداعي للواقع الاجتماعي من جهة، وهو في الوقت نفسه بفعله فى المجتمع قوة فاعلة محركة فيه»[2] وهو مستوى من الجدلية خارجي لأنه بين شيئين منفصلين ومختلفين المجتمع، والعمل الأدبي، وهناك مستوى آخر من الجدلية القريبة من التكوينية لأنه داخلى مستوى الجدل بين القيم الجمالية، والدلالات الاجتماعية داخل العمل الأدبي الذى هو «دلالة اجتماعية وقيمة جمالية فى آن واحد»[3] هذا الاقتراب من البنيوية التكوينية يبقى شيئاً مفهوماً من خلال كتابات أمين العالم ولكنه فى آخر تعريف نقدي له بنفسه لمجلة فصول يجعله تصريحاً بأن الاقتران بين المنهج الجدلي والبنيوى فى كتابات أمين العالم

(1) اتجاهات النقد العربى الحديث، فصول، العددان 3 - 4 فبراير 1991، ص 92.
(2) نفسه، ص 192.
(3) نفسه، والصفحة نفسها.

يعبر عن وجهة نظر تتلخص في «أن أبرز ما يقدم اليوم في الساحة النقدية هو الاجتهادات الجدلية، والاجتهادات البنيوية التكوينية»[1].

ومن خلال تتبع الجدل الذي قام بينه من جهة، وبين العقاد وطه حسين من جهة أخرى حول مادة الأدب ومضمونه فإن ما توصل إليه أمين العالم في النهاية يجسد مبادئ المدرسة الأيديولوجية، إذ أنه يرى أن الأدب انعكاس لواقع اجتماعي ما، وهو – رغم التقارب الذي وجده أمين العالم بين المدرستين الأيديولوجية والتكوينية – ما يخرج على المبادئ التكوينية صراحة.

وفي إطار الجدل ذاته وحتى تكون المظاهر التوفيقية أكثر جلاء في نقد أمين العالم وفي النقد العربي نجد أنه يستعين بفكرة من النقد العربي القديم حين كان النقاش محتدماً حول قضية اللفظ والمعنى فإن الجاحظ كان يرى أسبقية الصياغة اللفظية على المعاني التي وصفها بأنها مطروحة في الطريق، فليست المسألة عند أمين العالم – رغم مبادئه الأيديولوجية – أن يكون هناك مضمون من نوع ما يعالج موضوعاً في الحياة، وإنما القضية «أن تتحول هذه الموضوعات والتجارب من موضوعات وتجارب لها شكل الحياة والطبيعة إلى موضوعات وتجارب لهاشكل الفن وصياغته»[2]، أي أن ما يميز الأدب ليس هو مضمونه وإنما شكله الفني وصياغته، فهل ترى إلى بساطة التحول من ناقد أيديولوجي إلى ناقد شكلي رغم ما يظهر أمين العالم من وعي بالمناهج النقدية وتمفصلاتها واختلافها.

فمن خلال الحوار الذي عقده مع المدرسة الهيكلية (البنيوية) يتضح لنا مدى أسبقيته في الإطلاع على المناهج الحديثة، ومدى سعيه واعياً إلى جعل

(1) نفسه، ص 196.
(2) نفسه، ص 194.

ذلك الحوار يستمر بين مدرستين تعدان من أكثر المدارس النقدية تباعداً وهي المدرسة الاجتماعية والبنيوية، ففي عرضه عن البنيوية في كتابه «البحث عن أوروبا» كان أمين العالم وقبل سرج دوبروفسكي Cerge Dubrevisqy يصف المعركة التي قام على أثرها النقد البنيوي بأنها خدعة، وهو يسعى من خلال هذا الحوار، والعرض أن يقدم تصوره عما ينبغي أن تكون عليه العملية الإبداعية، وبالتالي ما تبحث عنه المعالجة النقدية، وأمين العالم بعد ليس مناهضاً لدراسة الشكل بل يرى أن هذه الدراسة كانت تنقص الكثير من المعالجات السابقة ولكن المهم «أن نميز بين دراسة الشكل وبين التورط في الشكلية. إن الهيكلية تهتم بدراسة الشكل اهتماماً كبيراً بل تركز عليه وتكتفي به. وهذه ميزة كبيرة تنقص كثيراً من المدارس الأدبية والفكرية الأخرى، إلا أنها باقتصارها على دراسة شكل العمل الأدبي دون الاحتفال برسالته أو دلالته تسقط في الشكلية بالضرورة»[1].

ونلاحظ من كل ذلك أن النقص في المدارس من ناحية دراسة الشكل كان في وعي أمين العالم، فكانت المدرسة الأيديولوجية تحتاج فقط إلى نوع من الاهتمام بالشكل إلى جانب اهتمامها بالمضمون لتكون مدرسة كاملة مثلما هي حال البنيوية التكوينية، ومن هنا وعودا على بدء فإن تطور الحركة النقدية العربية وخاصة في جانبه الأيديولوجي كان يصب في اتجاه تبني البنيوية التكوينية.

أما حسين مروه فيتركز اهتمامه في الأساس حول تثبيت المقولات الكبرى للمدرسة الأيديولوجية في الساحة العربية من خلال توضيح التناقض بينها وبين المقولات المعارضة سواء كانت رومانسية أو شكلية.

(1) محمود أمين العالم، البحث عن أوروبا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ص 95.

ففى كتابه «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعي» ركز فى الرد على لويس عوض فى دعواه أن الواقعية الجديدة فى مصر قد جعلت الأدب والشباب ينحازون فى أدبهم للواقع والعقل والحرية بدل العاطفة والخيال ويعتمد فى رده ذلك لدعوى لويس عوض على أفكار رائد المدرسة الأيديولوجية الذي أكد أنه في الأدب تتعانق المعانى والأحاسيس والأفكار والعواطف وتتحقق معجزة العناق هذه بأصالة التجربة الإبداعية وبروعة الصور الحسية المستخدمة فى التعبير والإبانة»[1].

وختاماً فإن الاحتفاء بالنقد الأيديولوجى الجدلى الماركسى اليسارى فى البلاد العربية كان مصاحباً للغطاء السياسي لهذا النقد، ولذلك فإنه مع بداية صدور هذه الأنظمة السياسية عن التوجهات الاشتراكية نلاحظ – وإن بشكل غير آلى – أن سدنة النقد هم الأخرون بدأوا يضيفون أشياء جديدة إلى نظريتهم النقدية حتى تتماشى مع التوجه العام الشعبي والحكومي، والذى بدأ يتوجه إلى حرية السوق وإلى الأفكار الليبرالية، وعموماً لقد كان هذا التوجه يمشي بخطى مقيدة ومتعثرة فى بعض الأحيان على المستوى السياسى والاقتصادي فظهر فى مرحلة انتقالية الاقتصاد المختلط كطريق للإنتقال من التوجه الماركسي، وإلى الأفكار الليبرالية أى إلى التوجه الليبرالى الحر ومن تحكم الدولة إلى الخصوصية وحكم الفرد. من هنا كان على القائمين على أو المهتمين بالمنهج الجدلى أن يواكبوا هذه التغيرات وأن لا يبقوا تحت السقف القديم من أجل ذلك بدأت الإضافات إلى المنهج الجدلي الإيديولوجى، مما هو جديد فى الساحة النقدية إذ ذاك وهو التوجه اللغوي فنتج عن ذلك ما

(1) حسين مروه: دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 3، بيروت 1986، ص 203.

يمكن أن نسميه النقد المختلط، اللغوي الاجتماعى كما عند جولدمان وهو مزج بين اهتمامين للناقد فى معالجته للعمل الإبداعي بين الاهتمام بالخارج الحماسي التثويرى التنويرى وبين الاهتمام بالداخل المحتاج إلى التحليل والتأويل والمقارنة والمقابلة والمقايسة، ومعالجة الداخل والخارج في العمل الأدبي والمراوحة والمزاوجة بينهما تكون بطريقة أكثر منطقية وإقناعاً، لأنها تتخذ وسيلة عقلية بحتة هى البنيات المتناظرة: البنية الذهنية للمجموعة التي ينتمى إليها الأديب، والبنية الكلية للعمل الأدبي، واكتشاف هاتين البيتين والربط بينهما يهيئ للناقد التعرف على ثمرة الدراسة الأدبية وهي رؤية العالم. وكما أن النقد الأيديولوجي كان يسير تحت الغطاء السياسي ويتماشى منطقياً مع حاجة الساحة الثقافية العربية إلى التحول، فإنه كذلك كان طريقاً مؤدية إلى المنهج التكوينى.

وبعد فترة ليست بالقصيرة عاش خلالها حسين مروة المد النضالى من أجل الاستقلال الوطني، سعى إلى تأصيل منهجه الواقعى من خلال المستجدات فى الساحة الثقافية، وإن كان الأساس فى ذلك هو النظرة الماركسية، صحيح أن حسين مروة قد طبق المنهج الماركسي بصورة آلية ترى التعادل بين مضمون النص الأدبي والعالم الخارجى، ويظهر ذلك أكثر فى كتابه قضايا أدبية، لأنه محكوم فيه بثنائية – الفني – الاجتماعي بسبب الرد على أصحاب نظرية الفن للفن.

أما في كتابه الثانى «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعي» فإنه غير من هذا المنحى التفكيري الآلي إذ بدأ يعطي أهمية أكبر لجماليات النص الأدبي، وسياق انتاجه بهدف «تثقيف القارئ باعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها، وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية وإرهاف ذوقه وحسه الجمالي، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان

التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية التي يقفها الشاعر والكاتب تجاه قضايا عصره ووطنه ومجتمعه»[1].

تطال دراسات مروة الأدب القديم والحديث على السواء؛ حيث درس الخروج الفردي للشعراء على مجموعاتهم كظاهرة اجتماعية أدبية تستحق الاهتمام، عنترة بن شداد مثلاً، قد كان «رفضه للعبودية هو الذى قاده إلى النضال شاعراً وفارساً ليحرر الإنسان فى إنسانيته وليحرر الحب فى حبه. فكان شعره ثورياً بمعنى هذ المعنى، وكان للسمات الثورية فى شعره طابع التعميم إلى جانب خصوصية التجربة الفردية»[2].

هذا التدرج والمنطقية فى الانتقال من الآلية إلى الإهتمام بالنواحي الجمالية ما جعلنا نعتقد أن أيديولوجية الأيديولوجيين كانت طريقاً إلى تبنى المنهج البنيوي التكويني، لقد وقف حسين مروة فى منتصف الطريق عندما جاء بمصطلحه المشهور «واقعية الواقعية» الذى يعني الانسلاخ من الآلية إلى الانعكاس، ولكنه لم يواصل حتى القول بنقض الانعكاس إلى التناظر مثلاً وقد سعى مروة إلى تحديد بنية المصطلح أو النظرية التي يدعو إليها وهي واقعية الواقعية كالتالى:

1- إن كل الأعمال الإبداعية فى الأدب والفن واقعية موضوعياً مهما اختلفت مذاهبها واتجاهاتها الفنية أو الفكرية والأيديولوجية.

2- إن واقعية الأعمال الإبداعية هذه متحركة غير ساكنة ثابتة متجددة غير متحجرة.

3- إن العمل النقدي وحده دون العمل الإداعي - يخضع للتصنيف إلى

(1) دراسات فى ضوء المنهج الواقعي، مرجع سابق، ص 22.
(2) نفس، ص 402.

واقعى وغير واقعي والواقعي يخضع للتصنيف إلى منهجى وغير منهجي.

4- إن العمل النقدى التطبيقي هو في بعض وجوهه عمل إبداعي نقدي لكونه يستدعي بالضرورة إلى جانب العناصر المنهجية والنظرية ذات الطابع الموضوعى - عناصر أخرى مكملة لوجوده، لها طابع ذاتي لعنصر التذوق الفنى الشخصي، أي عنصر القدرة الذاتية على كشف مكامن الجمال الفني في النص موضوع النقد»[1].

(1) حسين مروة: واقعية الواقعية، مجلة أدب ونقد، عدد 31، يونيو 1987.

المبحث الثاني

الجهود الأكاديمية لتوطين البنيوية التكوينية

التعريف - الترجمة

صلاح فضل - سيد ياسين - جمال شحيد - جابر عصفور

نعقد هذا المبحث لتتبع الجهود التي حاول أصحابها كل حسب منظوره أن يقدم البنيوية التكوينية؛ إذ أن القائم على تنشئة الأجيال الجامعية وإعدادها للقيام بالمهمة النقدية يكون لزاماً عليه أن يقدم كل جديد لطلابه ليكونوا على دراية به، وليؤدي عنه عبء المسؤولية الملقاة على عاتقه، ثم إن الدوريات العلمية وخاصة منها المتخصصة تكون هي الأخرى في سباق من أجل تقديم كل ما هو جديد فى مجالها، لتحوز السبق ولتسد الفراغ المعرفي وتلبي حاجة قاعدة عريضة من قرائها فى الحقل الثقافي، وذلك ما نجده مثلاً فى مجلة «فصول» التى تغذي معظم الدراسات والمؤلفات والرسائل الجامعية فى الجامعات العربية والمعتمدة على الترجمة فى مجال مناهج النقد عموماً، والبنيوية التكوينية خصوصاً، وأكبر دليل على ذلك الإحالات والهوامش، ناهيك عن الاستفادة غير المنظورة.

وكثيرة هي المحاولات التى قيم بها لتوطين المنهج التكويني فى الساحة العربية وتجريبه على مختلف الأنواع الأدبية، وحتى على العمل النقدي، منذ قيام محمد برادة بتقديم أطروحته حول محمد مندور وتنظير النقد العربي وحتى اليوم، ولكننا هنا نكتفي من ذلك بأمثلة لمن حاولا التوطين عن طريق التعريف الذي هو عملية تقديم للمنهج فى محاضرة أو كتاب جامعي، وتبدوا أقرب إلى البراءة من عملية الترجمة التي يقصد المترجم إليها قصداً إذ أنه

يختار من سيترجم عنه من المؤلفين، ثم يختار له نصاً فى مجال معين، وهذا الاختيار خاضع لوعي موجه، بينما يأتي التعريف غفلاً من كل ذلك، فهو فى غالب الأحيان يأتى حسب الدور الترتيبي أو التسلسل التاريخي فيبدو الأمر كما لو كان من حق المعرف به أن يأتي في هذا المكان وهذا الوقت.

يمثل التعريف هنا حسب اقتراحنا كل من صلاح فضل وسيد ياسين. لأن الأول استاذ جامعي عليه أن يقدم كل المناهج النقدية الحديثة فى محاضراته، وهو ما كان فعلاً، حيث ألف مما هو مخصص للتعريف بها ثلاثة كتب، أحدها، «البنائية والنقد الأدبى» للتعريف بالبنيوية وهى دراسة «من أقدم الدراسات التعريفية بالبنيوية فى العالم العربى»[1] وثانيهما كتابه: «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي» وفيه تعريف شامل للرؤية الاجتماعية الواقعية للأدب من بداية التاريخ وحتى آخر اتجاه فيها، ولم يخف فيه إعجابه بالمنهج التكويني عند جولدمان، ودون أن يمنعه ذلك من ملاحظة ما تمكن ملاحظته من مآخذ على المنهج التكويني.

وكمنهج من مناهج النقد الحديثة فقد أخذ حظه من التعريف فى كتابه الثالث «مناهج النقد المعاصر» وهذا ما جعلنى ألاحظ قبل هذا أن التعريف يبدو أكثر براءة، لأن المعرف (بكسر الراء) إنما يأتي بالشئ المعرف (بفتح الراء) ضمن أشياء.

أما سيد ياسين فلا يخفى الطابع التعريفي فى كتابه على من قرأه، إذ هو حسب قوله مجموعة «من المقالات التى كتبتها عقب عودتي من فرنسا فى نهاية عام 1967»[2]، فالعودة تحمل شحنة الإخبار عما حصل فى السفر وهي مهمة إخبارية وتعريفية.

---

(1) سعد البازعى: من إشكاليات المثاقفة فى النقد الأدبي العربي الحديث، عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرون، العدد الرابع ابريل – يونيو 2000، ص 128.

(1) سيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب، مكتبة مدبولى، القاهرة، 1991، ص 14.

وتأتي الترجمة فى مقابل التعريف هنا بالتدليل على عدم براءتها لاعتمادها الاختيار فعندما يسعى جابر عصفور مثلاً إلى تقديم البنيوية التوليدية وإلى ترجمة أشياء عنها فى فترة بداية الثمانينات فكأنما يقول، هذا منهج وسط بين المقالات الماركسية الأيديولوجية التى كنا نعتمدها ونعتقدها، وبين الشح البنيوي الشكلي الذي أظلنا من الغرب قادما جديداً.

فعلى النقاد العرب أن يعتمدوه وينظروا إليه بعين الرضى والشئ نفسه يقال عن جمال شحيد الذي قصد إلى الترجمة قصداً معتمداً مجهوده الذاتي حتى لم يرض أن ينظر إلى ترجمة الآخرين للمصطلح فترجمه «بالبنيوية التركيبية» ثم إن الخلفية الماركسية للاثنين تدعم ما أقول.

اولاً، العريف:

1 - صلاح فضل:

يكاد العرض / التعريف يكون المهمة المنشودة والسمة الغالبة على ما قدمه صلاح فضل فى المجال التعريفي بمناهج النقد المتعلقة بالنقد التكوينى والمولدة له، وهي على وجه التحديد منهج الواقعية من جهة والمنهج البنيوى من جهة أخرى، وأغلبية التعريف هذه لا تعنى خلو العرض من بعض المناحي التحليلية المفيدة. يظهر ذلك إذا لاحظنا أنه فى تعريفه قد أخذ على عاتقه التأصيل، فبدأ بعرض البذور التاريخية الأولى للواقعية، ثم الواقعية الاشتراكية ومحللاً أسباب انحسار الواقعية النقدية والاشتراكية ومبيناً السبب فى قيام المنهج التكويني كردة فعل على الانغماس فى الانعكاس الحرفي والآلي.

إن التحليلات التي قدمها صلاح فضل تجعله متميزاً عن باقي المعرفين بالمنهج التكويني، ضف إلى ذلك أنه قد أصل له حتى نتعرف على الجذور التى ينبع منها هذا المنهج الجولدماني، وهو ما يجعلنا نميزه عن أقرب الفصائل إليه فى إجتماعية الأدب، أعنى الاتجاه الكمي، والاتجاه السميولوجي، وكلا هذين الاتجاهين رغم تخليهما عن القول بالانعكاس وعن القول بالتأثير والتأثر الآليين فليسا مرضيين لديه لأسباب أخرى لعل أهمها إهمال الدراسة المحايثة للعمل الأدبي لمعرفة الخصائص الداخلية له، وليسا على شاكلة جولدمان ومنهجه الذى يعطي الأولوية المطلقة للجانب الفني الإبداعي فى النص الأدبي كمرحلة أولى ثم بعد ذلك لا مانع من متابعة ما يحيل النص إليه عن طريق تناظر البنيات، فى النص الأدبي من جهة والبنيات الفكرية التى تناظرها فى المجتمع من جهة أخرى.

لذلك كان التأسيس فى العرض والتعريف ضرورياً لمعرفة الفروق النوعية بين هذه المناهج وينبغي أن نلاحظ منذ البداية أن عنوان الكتاب «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى» يشى بنوع من التخوف والحذر من الآلية والتصورات التي لا تعطي للجانب الإبداعي حقه من الوجود والاعتبار، ونوع من الابتعاد عن الواقعية السطحية التى تختزل العمل الأدبي فى مضمونه، وتتجه إلى واقعية التوليد والتناظر التى تعطي للجانب الإبداعي الفني اعتبارا لا يضاهي فى تاريخ الواقعية بشكل عام، ومما يدلنا على أن العنوان عنوان الكتاب «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي» يأخذ فى الاعتبار واقعية التوليد وجود تناغم بينه وبين اسم الاتجاه الجولدمانى الذى سماه صلاح فضل بـ «علم اجتماع الإبداع الأدبي»، وكأنه يريد الإشارة إلى أن الاتجاهات التى تتخذ من علم الاجتماع منطلقاً وتهتم بالأدب كثيرة مثل الاتجاه الكمي عند روبيرت اسكاربيت R. Skarpit ولكن الذى يهتم منها بالجانب الإبداعي هو فقط الاتجاه الجولدماني. فهل كان صلاح فضل من خلال كتابه يريد أن ينبهنا على الفروق الجذرية بين أنواع الواقعية التى لا

تهتم سوى بالمضمون، والواقعية التى تهتم بالعمل الأدبي ولكن فى مستويات متفاوتة بل ومتباينة فى بعض الأحيان، فمنها ما يهتم بجانب التسّويق وسعة الانتشار والتداول كمقياس للنجاح الأدبي، ومنها ما يهتم بالإبداع الأدبى فى أخص مظاهره وهو الاعتناء بما يميز الأمال الأدبية ويجعل منها آدباً، ودراسة ذلك لا من حيث هو مضمون يدل على، بل من حيث هو نص له خصائصه وقد يشير إلى.

2- سيدياسين:

ويشترك سيدياسين مع صلاح فضل فى خاصية التعريف لكن الفروق الفردية والموضوعية والمنهجية تبقى الحكم فى التفريق بينهما، فبينما تبدو تعريفات صلاح فضل أكاديمية متخصصة، فإن سيد ياسين يغلب على تعريفه أسلوب المقال وخاصة المقال التعريفى، ونتج عن ذلك الكثير من الأمور التى سوف نتناولها بشئ من التفصيل هنا مثل استخدام المصطلح بشئ من عدم الدقة، والاختصار إلى غير ذلك.

سوف تكون المهمة سهلة إذا انطلقنا من أن سيدياسين عالم اجتماع بالدرجة الأولى ولذلك فكتابه يهتم بالتحليل الذى ينتمي إلى علم الاجتماع ويخدم أغراض «التحليل الاجتماعى للأدب». ثم إن المؤلف لا يطمح أن تكون دراسته أكثر من مسح للموضوع تلامس السطح ولا تغوص فى التعريفات.

ويكاد هاجس الريادة والسبق يكون المحرك الأساس لكثير من التعريف والترجمة للمناهج النقدية الحديثة فى الساحة العربية، ولهذا فالتحليل الاجتماعي للأدب «الذى صدرت طبعته الأولى عام 1970 كان يحاول تأصيل ميدان علم الاجتماع الأدبي بالإضافة إلى تقديم عدد من الأفكار

الأساسية لمفكرين لم تكن أسماؤهم معروفة بعد فى العالم العربى فى ذلك الوقت. فقد قدمنا اسماء لوسيان جولدمان وهو العالم البارز فى دراسات علم الاجتماع الأدبي فى أوربا، وكذلك البرت ميمى، كما قدمنا نظرية الرغبة المثلثة للكاتب الفيلسوف رينيه جرار فى كتابه الهام «الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية»[1]. ولكن الفرق شاسع بين التعريف بالمنجز فى إطار مدرسة نقدية بكل أبعاده، وبين أن نعرف ونذكر أسماء نظريات ومنتجيها دون أن يكون هناك تعمق وهضم لما أنتجوه ودعوا إليه، وإن طموح الكاتب يحدد فى الأساس ما سيكون عليه عمله، فما دام الكاتب لا يطمح إلى أكثر من أن يكون عمله مسحاً فلن يكون أكثر من ذلك؛ إذ لا يتسع المقال لأكثر من المسح المختصر، وهذا القصور فى التعريف بآراء جولدمان قد أحسه سيدياسين نفسه الذي حاول «عرض أفكاره (جولدمان) بأقصى درجة من الوضوح بقدر الحيز المتاح لنا»[2].

أما المنطلق الذى منه انطلقنا بأن سيدياسين عالم اجتماع بالدرجة الأولى، وأن إهتمامه بعلم اجتماع الأدب إنما يؤخذ فى إطاره، ولا يجب أن يخرج عن سياقه، إذ يعتبر أن الاهتمام بعلم اجتماع الأدب ليس اهتماماً بالنقد، وهو بذلك يفرق بين النقد الأدبي وعلم اجتماع الأدب، وهو ما نعتبره نوعاً من عدم وضوح الرؤية؛ إذ أن أغلب الباحثين اعتبروا علم اجتماع الأدب جزءاً لا يتجزأ من النقد الأدبي؛ فكيف نعتبر الآراء الأيديولوجية والماركسية التى تتناول الأعمال الأدبية من الناحية المضمونية نقداً ولا تعتبر العمل التكويني الذي يركز على الخصوصية الأدبية فى معالجته للأعمال الأدبية داخلاً فى إطار النقد الأدبي.

---

(1) سيدياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، الطبعة 3، القاهرة، 1992 ص 18.

(2) نفسه، ص 50.

وفيما يخص المصطلح فإن القارئ فى إطار علم اجتماع الأدب يكون لنفسه أفق انتظار لا يجعله يتوقع أن يجد كلمة «تكويني» إلا بالمعنى المصطلح عليه أما سيدياسين فإنه يرى أن تدرج الأبطال وتدرج العالم «ينبغى أن يؤدى إلى وجود تضاد تكويني»[1] وهو مصطلح يشير فيما يبدو إلى مراحلة تكون العمل الأدبى، فهو إما أن يكون متسماً بشدة التماسك بين البطل والعالم، وهو أمر يجعل البطل أقل فاعلية فى محيطه من حيث التأثير وإنتاج الوعي، وإما أن يكون الوضع وضع انقطاع بين البطل والعالم فيكون على البطل أن يكون قائداً في الفكر لمجتمعه، وهذه نظرة أيديولوجية ترى أنه على الأديب أن يكون فاعلاً وأن على الأدب أن يكون حاملاً لرؤية من نوع ما حسب حاجة مجتمعه.

ويعصف التعميم بالبحث العلمي خاصة عندما يكون إصدارا للأحكام، فلو أن سيدياسين تعمق المبادئ الأساسية للمنهج التكويني لما وجد أنه يلغى المبادئ الجمالية إذ ما معنى أن يكون التطبيق فى المنهج التكويني منقسماً إلى مرحلتين مرحلة الفهم التى تعنى دراسة القيم الجمالية الداخلية بمعزل عن أي شئ آخر، ثم مرحلة التفسير التي تعني ربط القيم الجمالية المكتشفة بالقيم الاجتماعية المناسبة.

وقد يكون الحكم على مدرسة النقد الجديد فى فرنسا بأنها «تريد أن تقضي على النقد الجمالي، وأن تستبدله بنقد أدبي ينهض أساساً على العلوم الاجتماعية ولا يهتم سوى بالدلالات الاجتماعية أو السيكولوجية أو الفلسفية الكامنة فى ثنايا الأعمال الأدبية»[2] مصيباً، ولكن على الكاتب أن يستثني ما يجب استثناءه، وأحق التجارب ضمن النقد الجديد بالاستثناء من عدم

(1) سيدياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مرجع سابق، ص 41.
(2) نفسه، ص 97.

الاهتمام بالجانب الجمالي هي تجربة جولدمان، وإن كانت هناك تجربة جاك لاكان J. Lacan الذي دعا هو الآخر إلى الإهتمام بالجانب الفنى من العمل الأدبي قبل معالجته سيكولوجيا.

ويقترح سيدياسين من أجل دراسة العملية الإبداعية دراسة منتجة أن تكون الدراسة التي يطلق عليها الدراسة الاجتماعية تسير فى خط ثالوثي، يبدأ من دراسة الآديب المؤلف ثم دراسة العمل الأدبي نفسه، وأخيراً الدراسة التى تتناول الجمهور، ولا شك أن من يمعن النظر فى هذا الثالوث يجده مزيجاً يجمع بين الكثير من التوجهات النقدية والتاريخية والبنيوية وحتى ما بعد البنيوية لأن دراسة الجمهور تدخل فى إطار نظرية الاستقبال، وليس غريباً أن يطلق على هذا الثالوث تحليلاً اجتماعياً، ولكن من الغريب أن يكون تحليلاً اجتماعياً للأدب. إن الأدب فى هذا التحليل جزء يحظى فقط بقسطه من الدراسة كظاهرة اجتماعية ربما يرجى من وراء دراستها أن يحصل الباحث على معلومات، يبني عليها قوانينه، تماماً كما يدرس الأفراد المبدعون، ويدرس الجمهور، صحيح أن جولدمان لا يقبل الأدب أن يكون فردياً وبالتالي تكون دراسته متجهة نحو الفرد، ولكن ليس معنى ذلك أنه يدعو إلى دراسة الجمهور، ولا حتى أنه يدعو إلى دراسة الأديب الفرد، ولكن يعنى قول جولدمان ذلك أن الأدب أنتجه مجتمع بواسطة أحد أفراده، فيجب على المهتمين بالأدب والنقد أن يدرسوا العمل الأدبي، دون أن يكون ظهور أي مؤشر على اجتماعيته مفاجئاً بالنسبة إليهم إذ من المنطقي أن الدراسة الأدبية البنيوية التي يدعوا إليها جولدمان سوف تحيل حتماً إلى مرجعيات اجتماعية، فعل النقاد أن يبحثوا عن تأويل لها من خلال المجتمع الذي عاش فيه الأديب.

هذا الثالوث الذى يدعوه ياسين التحليل الاجتماعى للأدب والذي يعتقد

أنه بغير اعتمادنا عليه ،لن يتاح لنا أن نفهم مختلف الظواهر الأدبية التي يحفل بها تاريخ الأدب المعاصر،[1] هو استنساخ لدعوة البرتّ ميمى ولا علاقة له برأى لوسيان جولدمان الذي استدعى ياسين مقولته عن الفاعل عبر الفردي للتدليل عليها، بل إن الثالوث ليس سوى مظهر من مظاهر التوفيق التي يستخدمها بعض النقاد العرب ظناً منهم أن ذلك يضمن نتائج أكثر ثراء.

لقد اكتفى سيدياسين بالمسائل العامة فى التحليل الاجتماعي، ولم يكن يقصد ذلك الجزء المسمى بالبنيوية التكوينية، أو كان يقصده ولم يحدد جوانبه الأساسية وركائزه العتيقة وذلك راجع إلى أنه قد اكتفى باللمحة الموجزة ولم يكن يريدها دراسة تفصيلية عن التحليل الاجتماعي وإنما قراءة تعريفية، فهي تعريف لأنها تلامس الموضوع ولا تغوص فى أعماقه من حيث المضمون، وهى تعريف لأنها من حيث الشكل وصلت الجمهور أول ما وصلته عن طريق المقال.

أما سمات هذه اللمحة التعريفية فهي السمات العامة للنقد العربي إذ تدعو إلى الدراسة التكاملية التى تتخذ من التوفيق بين المناهج النقدية طريقا لها، كما تمثل مرحلتها من النقد لكونها تشي بترسبات من المرحلة الأيديولوجية التي تعنى بالمضون التثويري والتنويري فى العمل الأدبي، وما يظهر من إهتمام سيدياسين بدراسة العمل الأدبي ليس أكثر من اعتبار توفيقي مثل اعتباره دراسة الجمهور لزيادة فاعلية الدراسة الأدبية من خلال التهجين المنهجي.

(1) نفسه، ص 194.

ثانياً: الترجمة:

أ/ جمال شحيد

تعتبر دراسة جمال شحيد «فى البنيوية التركيبية» كما أرتأى أن يترجمها إحدى الدراسات المهمة التى حاولت استزراع البنيوية التكوينية فى الساحة النقدية العربية. يبدو ذلك من خلال سعي مؤلفها إلى الإعتماد على الترجمة لمجموعة من النصوص، وإلى تقديم مجموعة من الأفكار التي تكون فى مجملها نظرة عن البنيوية التكوينية، والدراسة التي بين أيدينا أعنى البنيوية التركيبية تقدم المنهج التكويني – إذ هي دراسة فى منهج لوسيان جولدمان- بشئ من التفصيل لم يعهد فى باقي الدراسات، فبمقارنتها مع دراسة صلاح فضل مثلاً نجد أن المادة التى يقدم كل منهما متقاربة ولكن الدقة فى المصطلح والاهتمام بالخلفية الفلسفية والإطار التاريخى أكثر في «منهج الواقعية» منها في «البنيوية التركيبية»، أما التفصيل والشمولية لمبادئ المنهج التكويني فنجدها أكثر «فى البنيوية التركيبية» منها فى «منهج الواقعية» على حين نجد كل ذلك مختصراً إلى درجة تجعل الصورة غير مكتملة عند سيدياسين ربما بسبب طبيعة السرعة والاختصار التي تقتضيها الكتابة المستعجلة للمقال.

ورغم أن المتتبع للدراسات التي تحيل إلى دراسة جمال شحيد يلاحظ مدى تأثيرها الإيجابي على التفكير الذي يتخذ من البنيوية التكوينية هاجساً له فى الساحة العربية، إلا أنه لم يفلح فى أن يجعل الباحثين يتابعوه فى ترجمته للمصطلح الفرنسي Génétique بالتركيبية، بدل التكوينية أو التوليدية.

وكما لاحظنا سابقاً فإن الترجمة تختلف عن التعريف لأنها تعتمد الاختيار «واخترت بعض النصوص المعبرة، ترجمتها من مختلف أعمال

جولدمان حتى يحتك القارئ العربي مباشرة بممثل البنيوية التكوينية،[1]، وهذا الاختيار للبنيوية التكوينية بمبررات يسوقها شحيد كأن يقول إن المناهج النقدية التاريخية مثلاً أنتجت بعقلية تناسب عصرها وربما ناسبت أوائل القرن العشرين لكنها لم تعد تناسب هذا العصر ولذلك فشحيد يقترح البنيوية التكوينية كمنهج جديد يناسب العقلية الحديثة، ولا يأتى فى وجه هذا الاختيار إلا تلك الطبيعة التوفيقية للناقد العربي الذي يختار ولكنه لا يقنع بجدوائية خياراته فيجمع إليها خيارات أخرى ليضمن النتائج التي يسعى إليها من خلال التوفيق أو حتى التلفيق، فمن كان يتوقع من ناقد اختار البنيوية التكوينية لتقديم فهم جديد للتراث العربي، أن يجعل معها النقيض والغريم الذى لا يناسبها وهو البنيوية الشكلية. فهل حقاً «إن المنهج البنيوى (تكوينياً كان أم شكلياً) يخولنا الوصول إلى فهم جديد لهذا التراث؟[1]»، وهل تتماثل النتائج مع اختلاف المنطلقات إلى حد التناقض؟

ورغم أن شحيد تحدث عن العقليات التي أنتجت المناهج النقدية التاريخية ومدى مناسبتها لنهاية القرن العشرين، فإنه يختار البنيوية التكوينية كمدرسة حديثة، ويضع فى أولويات أسباب اختيارها أنها ربما أعطت فهما جديداً للتراث العربي إن تم تناوله من خلالها. فهل يعتقد شحيد أن ليس بإمكان عقلية ما من خلال نظرية لها أن تفهم طرحاً معيناً بعد قرن من إنتاجها، بينما يمكن لأخرى أن تفهم نسقاً فكرياً متكاملاً كان سائداً قبل أن توجد بمئات السنين؟

فإذا كان الوضع التاريخى والنسق الفكري قد تطورا بعد المناهج التاريخية حتى لم يعد بإمكانها استكناه حقيقتهما، فإنه نظراً للبون الشاسع

(1) جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية: دراسة فى منهج لوسيان جولدمان، دار للطباعة والنشر، ط 1، 1982، ص 10.

بين المرحلة التاريخية للتراث العربي والمرحلة التاريخية لقيام البنيوية التكوينية تاريخياً وفكرياً، فإن على من يرى اعتبار الفجوة الزمنية حائلاً دون فهم الظواهر أن يعتبر البنيوية التكوينية غير قادرة على فهم التراث العربي لبعد الشقة بينهما على الأقل من الناحية الزمنية.

ب- جابر عصفور:

لولا الجهود التى قام بها جابر عصفور فى ترجمة أشياء عن البنيوية التكوينية، والبنيوية بشكل عام لقمنا بإفراد حيز آخر له تحت عنوان المقارنة، لأنه من خلال عرضه لمبادئ المنهج التكوينى لا ينفك يقارنها بما يقابلها فى المناهج المقاربة والمقابلة. من أيديولوجية تارة وشكلية تارة أخرى.

صحيح أن المناهج النقدية – وكما أسلفنا القول – ترتبط بخيط جامع اقترحنا أن يكون عبر الفعل ورد الفعل، مثلما اقترح جاكوبسون سابقاً أن يكون الربط بين المناهج عن طريق ما سماه نظرية الهيمنة التى تعنى فيما تعنيه أن المدرسة الأدبية والمنهج النقدي لا يتم انقراضهما دفعة واحدة وقيام البديل مقامهما، وإنما الجميع يتعايش فى ساحة واحدة وساعة واحدة، وأيها أكثر مناسبة للعصر يكون المهيمن والبارز بينما تبقى البدائل الأخرى جاهزة للهيمنة عند توفر الظروف المناسبة.

والعلاقة بين النظريات النقدية هي ما يحاول عصفور استثمارها لاستجلاء الغموض وتوضيح الفروقات فى البنيوية التكوينية من ذلك مثلاً مقارنته بين الوعي عند جولدمان الذي يستخدمه فى إطار فحصه لرؤية العالم؛ إذ أن رؤية العالم عند الجماعة التى ينتمي إليها الأديب تتشكل فى نوعين من الوعي، وعي قائم Conscience Réelle وهو مجموعة التصورات التى تملكها الجماعة عن حاضرها، ووعي ممكن Conscience Possible

وهي مجموعة التصورات التي تقترحها الجماعة للحلول المستقبلية لمجموعة المشكلات التى تواجهها وما سيكون عليه مستقبلها. وبين الوعي عند فرويد الذي يقابل اللاوعى مركز العمليات فى رأي فرويد الذى يعتقد أن الإنسان يتعرض للكبت والإكراه من قبل الرقيب الاجتماعي خارجياً، ومن قبل وعيه الداخلي ولا يستطيع إشباع رغباته إلا من خلال اللاوعى في النوم أو حال الجنون.

ويأخذ جابر عصفور على عاتقه كما هي مهمة جل النقاد العرب – مهمة الجمع بين نظرية جولدمان الواعية ونظرية فرويد اللاواعية، وهنا يأتى دور الكيمياء التى علمتنا أن الجمع بين عنصرين مختلفين يولد عنصراً جديداً هو «الوعي الضمني» الذي يحمل خصائص الوعي الجولدمانى فى شطره الأول واللاوعي الفرويدي فى شطره الثاني، «وإذا كان «الوعي الضمنى» على هذا النحو وعيا يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجي الفرويدى فإنه وعى يتمثل فى بنية فكرية وشعورية وسلوكية»[1]، وهو بذلك يتجاوز أيضاً حدود المصطلح الجولدماني الذي كان فيه محصوراً بالناحية الفكرية والشعورية دون الجانب السلوكي العملي.

هذه المقارنة التي تفضي إلى لمحة توفيقية بين نظريتين متباينتين رغم اعتراف جولدمان ببعض التأثيرات النفسية فى نظريتة يعطينا لمحة عن طريقة عصفور المتميزة والتى تعتمد المقارنة طريقة لتقديم البنيوية التكوينية للقارئ العربي، ولكن المقارنة هنا منتجة إذ تفضي فى الغالب إلى توضيح جذر من جذور البنيوية التكوينية وهو هنا نفسي، أو قراءة مقارنية تنتج فهما توفيقياً لمبدإ أو ركيزة من ركائز المنهج التكويني.

(1) جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية: قراءة فى لوسيان جولدمان، فصول، العدد الثاني، المجلد الأول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الجزء الأول، 1981، ص 85.

وينفرد عصفور من بين من حاولوا عرض وتأصيل المنهج التكوينى بمحاولة التركيز على سمة مهمة فى تفكير جولدمان وهييالاهتمام بالناحية الجمالية أو ما يسمى بالحقيقة الاستيطقية La Vérité Esthétique التي تعني أن بنية العمل الأدبي تحتوي تجاوباً بين العالم الداخلي الذى يصاغ منه العمل الأدبي، وبين العالم الخارجي فهناك تحول دائم فى العمل الأدبي من الداخل إلى الخارج ومن المجرد إلى الواقعي إذ أن «الأديب مشغول دائماً بما تحت السطح، ويتجاوز الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكتشف فيه ويصوغ منه «بنية» العمل الأدبي فتصبح «دالاً» يفضي «مدلوله» إلى رؤية للعالم. وبقدر نجاح الأديب في صياغة هذه البنية، وبقدر ما تنطوي عليه من تلاحم دال تتحدد قيمة العمل الأدبي»[1] إن رأي عصفور فى البنيوية التوليدية صريح فى دفاعه عن جولدمان فيما اتهم به من التخلي عن المنهج الجدلي الذي ينطلق منه، وكذا فى قوله «ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الإنجاز الهائل الذى حققته البنيوية التوليدية»[2].

(1) نفسه، ص 96.
(2) نفسه، ص 97.

المبحث الثالث

الصراع بين الأيديولوجي والشكلي

(الطريق إلي المنهج التكويني)

ينبغى أن نلاحظ فى البدء أن الصراع مظهر صحي لأنه مصدر الحياة لكل شئ وهو مظهرها الأكثر دلالة، خاصة بالنسبة للنظريات التى تحيا فقط بالصراع ولا شئ غير الصراع، والمناهج النقدية بشكل أخص تقترض من بعضها وتتعايش فى جو ثقافي واحد، وإن كان ذلك لا يعني عدم الصراع فمن خلال التصارع بين منهجين كنا غالباً نحصل على منهج ثالث يحمل خصائص المنهجين ويتميز بخصائصه الذاتية.

وقد كان الصراع بين المنهج الأيديولوجي الاجتماعي الماركسي الذي يهتم بالمضون الأدبي على حساب الشكل وبين المنهج الشكلي المحايث للعمل الأدبي والمهتم بالدراسة اللغوية الجمالية على حساب المضمون بل إنه يحصر الهدف من التعامل مع العمل الأدبي فى اكتشاف أنساقه الداخلية؛ سبباً فى أن يتجه بعض المهتمين بالنقد إلى التوفيق بين الطروحات الاجتماعية من جهة وبين الشكلية من جهة أخرى فيما أنتج لنا منهجاً جديداً فى التعامل مع العمل الأدبي يحفظ له خصوصيته، ولا يهمل ما قد يكون موجوداً من تعالق بينه وبين أشياء أخرى فى الخارج، عن طريق ما يسمى بالتناظر بين البنية الذهنية لجماعة الأديب ورؤيته هو للعالم.

وكما كان ذلك في النقد الغربي عن طريق التطور الذاتي وعبر شروطه التاريخية وما يميله الواقع من شروط حسب كل مرحلة فقد كان ذلك أيضاً فى النقد العربي حسب تطور من نوع ما تصحبه شروطه وإكراهاته التاريخية وإن كان البعض بشئ من التجاوز يفضل أن يطلق على ما يحصل من متابعة على المستوي الفكرى فى الوطن العربى «استمناء فكريا» فإن المنهج الاجتماعي كان حاضراً فى التعامل مع الظاهرة الأدبية فى النقد العربى الحديث كما كانت المحاولات الشكلية تأخذ مكانها بشئ من الاستحياء يقوى بالنقد الموجه إليها: بأن الطبيعة العربية تمقت التجريد وتطمح إلى النفع والفائدة وبالتالي فقد كان النقد الاجتماعي الغائي أكثر تجذراً فى الساحة النقدية العربية وإن كان الصراع قائماً بينهما فهل كان التوجه إلى المنهج التوليدى ناتجاً عن تطور طبيعي فى أحضان النقد العربى كما كان ذلك فى الغرب أم أن الاستمناء الفكري والاستيراد حسب الموضة كانا يغلبان على ذلك التوجه؟.

إن الطبيعة العربية طبيعة تهوى الخلط والجمع بين الاعتماد على الذاكرة والحفظ والميل نحو الموسوعية وهو ما يظهر من تعامل النقاد العرب مع المناهج الغربية الوافدة، إذ بدا أن الناقد العربي مشتت الاهتمام بين مناهج نقدية يغري كل منها بناحية مما يفيد فى التعامل مع العمل الأدبي، وبقى حائراً بين الاختيار الصعب والجمع الأصعب (أو الجمع الأكثر صعوبة) وبالتالي وجد الصراع بين المنهج الأيديولوجى والمنهج الشكلى كطريق إلى تبنى المنهج التكوينى الذى يجمع الإثنين معاً فى الساحة النقدية العربية ويتجلى ذلك أساساً عند أولئك الذين كانوا يتبنون المنهج الشكلي اللغوي البلاغي ثم تحولوا لسبب أو لآخر إلى ضم بعض المبادئ الأيديولوجية والاجتماعية التى تعنى بالمضمون كنوع من التخصيب ثم وجد هؤلاء بعد ذلك أن الجمع بين الاثنين معاً سيكون أكثر خصوبة.

إن الإحساس بعدم كفاية المعالجة الشكلية وحدها وضرورة ضم بعض المخصبات إليها من النظريات المضمونية هي فى الأساس ما يسبب تبني

المنهج التكويني كما نجد عند يمنى العيد. ثم إن الصراع بين ما هو إيديولوجي وما هو شكلي، ليس فقط متجلياً بفعل الناقد بل إنّ فيه ما هو داخلي ذاتي من فعل الكاتب أو الأديب بصورة عامة؛ إذ أن سعى الكاتب بالعمل الأدبي إلى الاكتمال الفني من حيث استخدام الألعاب التقنية الداخلية مهم جداً لإكساب العمل الأدبي جاذبيته، واحتفاظه بخصوصياته الإمتاعية، ولكنه في المقابل هناك أسماء الأماكن ووصفها، ورسم الشخوص وأسمائهم، وتحليل الطبائع الإنسانية المتناقضة، وهي أشياء تهدف في الأساس إلى الإيهام بالواقعية، وهذا الصراع الداخلي في النص هو الذي يعطيه توازنه، إذ بقدر التوازن الداخلي بين الفني والأيديولوجي يكون العمل أدخل في باب الأدبية ويكون الكاتب أكثر نجاحاً في مهمته، ومن هنا فإنه على الناقد أن لا ينجر أو يستسلم بسهولة وراء أحد القطبين بل عليه أن يعي هذه الوضعية المتشابكة بين الناحيتين الشكلية والأيديولوجية في العمل الأدبي وأن يلتزم بحفظ وحدة النص وأن يكون واعياً بالتالي أن عزل ناحية من الناحيتين جانباً إنما هو نقص في العمل النقدي الذي يجب عليه أن يعي قبل كل شئ خصوصية كل عمل يريد معالجته، فأغلب المهتمين بالنقد يؤكد أن ليس بإمكاننا تطبيق أي منهج على كل نص أو عمل أدبي، بل العكس هو الصحيح أن كل عمل أدبي له خصوصيته وعلى من يريد معالجته أن يختار المنهج الذي يناسبه.

وهذه العلاقة بين الفني والإيديولوجي هي التي «تدخل العمل الأدبي من جديد في علاقته المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة»[1]، وتتخذ القراءة في هذه العلاقة شكل «الموسط العمودي» بين الكتابة والحياة،

(1) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط 1 1998، ص .

فالكتابة شكل فني يكون في الغالب أكثر ميلاً نحو التعمية والتضليل والحيل الفنية وهو من هذه الناحية يمثل طرفاً في صراع أبدي هو الطرف الشكلي، بينما تمثل الحياة وهي سلسلة العلاقات الاجتماعية بحرارتها وحيويتها ومباشرتها الطرف الآخر، وهو الموجه بالتوجيهات الأيديولوجية، ومن هنا فإن القراءة موسط عمودي بمعنى أنها لابد أن تكون وسطاً بين الكتابة فلا تكون قراءة شكلية فنية خالصة وبين الحياة فلا تكون قراءة أيديولوجية مضمونية اجتماعية خالصة.

لقد كان هذا الصراع بين الأيديولوجي والشكلي طريقاً إلى الجمع بينهما سواء كان ذلك بالمنهج التكويني أو غيره، وسواء كان ذلك في الغرب كما حصل مع فلوبير وتودوروف وغيرهما من النقاد الغربيين، «فلقد حاول فلوبير بنجاح أن يقترح مثالاً أعلى أصيلاً يجمع بين ميلين كانا حتى أيامه متناقضين هما: وسوسة الواقعي وذوق الفنان الأصيل»[1]، وهذا المزج بين ما هو فني وما هو أيديولوجي في المعالجة النقدية جاء ردة فعل على ذلك التناقض الذي كان سائداً في الأوساط النقدية بين المعالجتين المنفصلتين الشكلية والأيديولوجية، أما تودورف فإنه كان يشكو من طول سيطرة المعاملة الشكلية ومن الأقوال التي كان يطلقها أنصار مدرسة الفن للفن L'art pour l'art وإنه إنما وجد من أجل ذاته وليكون ممتعاً ومثيراً، وكردة فعل على ذلك أطلق تودوروف قولته المشهورة «منذ مائتي عام ردد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لا يحصون، كل منهم بشكل أفضل من الآخر أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها، حان الوقت لبلوغ البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الإنساني، إنه تبا لأولئك الذين يخشون الكلمات الكبيرة موجه نحو الحقيقية

(1) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص 15.

والأخلاق»[1] فلولا ذلك الصراع المرير بين الشكلي والأيديولوجي، وأن الأول قد طغى فترة على حق الثاني في أن يكون له إسهام على المستوى النقدي كما كان له إسهام في تكوين العمل الأدبي عند النشأة لما أطلق هذا الناقد الشكلي هذه القولة التي تناقض مبادئه الشكلية الأولى فبينما كان لا يؤمن إلا بوجود أدب يكتسب أدبيته من ذاته أصبح يدعو إلى أدب موجه نحو الأخلاق والحقيقة، وهي طريق كما هو واضح إلى الجمع بين الإثنين لأن التطرف في إحدى الناحيتين لا يبرر تطرفاً في الأخرى مهما طال الزمن ومهما كانت ردة الفعل قوية ولها مبرراتها. أما على الصعيد العربي فإن يمنى العيد حاولت أن تعرض ذلك في مرحلتين تمثل كل منهما أحد طرفي الصراع ثم تلتهما بمرحلة جامعة كانت منعطف الطريق إلى المنهج التكويني.

المرحلة الأولى من مراحل الصراع بين الأيديولوجي (المعادل للنص بمرجعيته) والشكلي (القارئ للنص في حدوده دون الإلتفات إلى السياق أو إلى ما هو خارج عن النص)، ففي فترة سابقة كان النقد عاجزاً عن «قراءة النص قراءة تكشفه في نطاقه المستقل وفي هيئته الخاصة[2] وهذا العجز عن القراءة الاستكشافية للنص ينتج عنه نوع من التعويض بشد النص إلى المرجع المقترح له، وقد يصل هذا الشد إلى أن يقرأ النص على أنه معادل للمرجع الاجتماعي الذي يفترض الأيديولوجيون أنه يطابقه، وهذه المرحلة التي تعتبر النص معادلاً للمرجع الاجتماعي الواقعي، وأن الثاني يحدد الأول هي مرحلة لي عنق النص حتى يكون أو حتى يظهر واقعياً، مما نتج عنه اختزال النص الأدبي إلى مظهر من مظاهر الواقع هو ما تسميه العيد بـ «نقد

(1) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 138.
(2) يمنى العيد: في معرفة النص.

لا يقرأ في النص سوى مرجعه، يتم الانزلاق نحو نقد يحدد للنص مرجعه معرفاً أدبية النص بهذا المرجع الذي هو واقعيته»[1].

وتأتي بعد هذه المرحلة مرحلة اعتبار النص أي نص مغلقاً على نفسه، له عالمه الخاص وواقعه الداخلي المتميز ربما عن الواقع الخارجي، والناقد في هذه الحالة مطالب بالدخول إلى هذا العالم الخاص عالم النص واكتشاف قوانينه الداخلية ولعبه الفنية.

وهاتان المرحلتان ومن خلال الصراع بينهما ولدتا طريقاً ثالثاً لمعالجة النصوص الأدبية تعرضه يمنى العيد بنوع من الميل إليه والتوضيح له، فليس من الإنصاف أن نختزل النص الأدبي إلى مرجع سياسي أو إجتماعي لأن ذلك يحد من خصوصيته ويجعله مجدباً فقيراً، إذ أن النص الناجح يحمل غالباً دلالات مختلفة، بل قد تكون متنافرة ظاهرياً لمن لا يحسنون التعامل مع التركيب المرجعي «ليس للنص حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات أو حين يحيلنا إلى مراجعه العدة أن يسقط كأدبي»[2] بل الواجب علينا أن نحترم خصوصيته الأدبية التي تهمنا في مرحلة أولى كنقاد أدبيين، ثم من بعد ذلك لا مانع، بل من الجدير بنا في إطار النظرية التكوينية أن نربط هذا البناء الأدبي ببنية أخرى أكثر اتساعاً عن طريق رؤية العالم.

إن عرض العيد لهذا الصراع ولنتيجته يدل على اهتمام بالموضوع يستخلص منه في النهاية عدم رضاها عن أي من الممارستين وحدهما: أيديولوجية تلغي المسافة بين النص والمرجع لصالح الأخير×، وشكلية لاتعترف بوجود المراجع أصلاً، ولكنها تختار التوسط والجمع بين الاثنين لأنه «بين النظريتين يبقى النص يطرح وجوده كسؤال ذلك أنه لئن كانت

(1) في معرفة النص، مرجع سابق، ص 75.
(2) نفسه، ص 75.

الواقعية قصرت عن دراسة النص فى أدبيته، دون أن تتنكر لهذه الأدبية، فإن الأدبية لم تكن فى اتجاهها هذا مقنعة»[1].

ومع أن يمنى العيد ترتضي هذا الجمع بين الأيديولوجي والشكلي لتكتمل النظرة إلى العمل الأدبي فإنها كذلك تحذر من الجمع الإرجائي – إن صح التعبير – وهو أن يستخدم الناقد حال المعالجة النصية كل الوسائل الفنية لكشف خبايا النص المعزول عن المرجع الاجتماعي، وبعد اكتمال هذه المرحلة الأولى يتوجه هذا الناقد إلى ما هو مرجعي، إن وضع المجتمع فى كفة والنص فى كفة أخرى «يحمل بعض النقاد على وضع النص فى طرف والمجتمع فى طرف آخر وتقويمهما (تعنى تقييمهما) على المستوى نفسه، النص بنية، وكل قائم، فى طرف من العلاقة والمجتمع هو أيضاً بنية، وكل قائم، فى طرف آخر، وهذا لا يمكنه أن يعني إلا عزلاً فعلياً للنص»[2]. وهذا المسار الثالث الذى تخلص العيد إليه «كان ينمو مع المسارين اللذين ذكرناهما، لا موفقا بينهما، بل مستهدفاً معرفة النص من منطلق علاقته بالواقع باتجاه الحرص على أدبيته»[3] إن من يقرأ كتاب يمنى العيد «فى معرفة النص» يلاحظ أن هناك صراعاً مريراً – على أرض الواقع – بين الأيديولوجي والشكلي من خلال اللغة الحجاجية التى تكتب بها الناقدة ومن خلال البراهين التى تسوقها، ومن أسلوب كتابتها بالإضافة إلى هاجس الخصم الذى يبدو من قراءة ما بين السطور. أما حين كانت يمنى العيد تطرح مسائل منهجية فى مقدمة كتابها «تقنيات السرد الروائى» فكانت تحس بازدواجية هي ما نسميه نحن (الصراع بين الأيديولوجي والشكلي) فقد

(1) نفسه، ص 64.
(2) نفسه، ص 63.
(3) نفسه، ص 68.

كانت تحس بضرورة الوقوف عند القواعد والقوانين التى يطرحها المنهج الشكلي البنيوي من جهة، بينما كان عليها من جهة أخرى أن تحاول إبداء موقفها من خلال الأمثلة والتطبيق، ومعنى ذلك أن لدى يمنى بعض الملسمات المسبقة التى تختلف بعض الشئ مع المسلمات الشكلية، ولقد كانت محاولة التوفيق بين الرأيين فى إطار منهج واحد هى سبب وجود المنهج التكويني فى السياق العربي بشكل عام كما كانت محاولات الرواد من أجل توطين المنهج ولفت الانتباه إليه هي الأخرى فاعلة فى تغذية الصراع بين الناحيتين، لقد كان اهتمام جابر عصفور بالمقارنة سبباً فى أن يقارن بين التطبيق لدى النقاد الشكليين والنقاد البنيويين التكوينيين ما أدى بعصفور إلى الحكم لصالح جولدمان، ومعرفة الفرق بين النظرتين، ومن هنا كانت هذه المقارنة طريقاً إلى المنهج التكويني. وهذه العلاقة الصراعية بين المنهج الشكلي والأيديولوجي، تعطينا أرضية لأن نفهم العلاقة بين ما هو شكلي وما هو أيديولوجي، «فلا يمكن أن نقول بكل بساطة إن العمل الأدبي يساوي أيديولوجيا، كما لا يمكن أن نقول بالبساطة ذاتها إن العمل الأدبي يساوي الواقع الاجتماعي والتاريخي، فالعلاقة كما أشرت تظل علاقة إشكالية معقدة تتطلب الوعي فى التحديد والفرز»[1].

(1) اللغة الثانية، مرجع سابق، ص 136.

المبحث الرابع

البنيوية التكوينية بين المشرق والمغرب العربيين-

(دراسة مقارنة)

أخذ النقد العربي على عاتقه منذ بداية النهضة العربية الحديثة المضي فى المثاقفة مع الغرب نابذا كل أشكال التقوقع على الذات، والسلبية فى إطار تلك المثاقفة التي يبدو أنها قدر محتوم، وقد كان المشرق العربي سباقا إلى تلك المثاقفة عن طريق الرواد الأوائل من أمثال طه حسين ومندور وغيرهما، وبالتالي كان أطراف الوطن العربي متابعة لما يجري من تطور فى مركز الثقافة العربية «مصر» وتختلف المتابعة فى الأطراف حسب الموقع الجغرافي والتزاوج بين الإهتمام بالنضال من أجل الاستغلال الخارجي والتحديث الداخلي على مستوي البنية الأساسية مثل الاهتمام بما يمكن أن يعتبر أقرب إلى الترف الفكري فى دول لا تقارن بالمركز لانعدام أسس المقارنة، ففي مصر هناك التراكم الثقافي الذى ينميه الوضع الحضاري تاريخياً من جهة والوضع الجغرافي الذى ساعد على تعرضها للكثير من النقم انطوت على بعض النعم كان من أهمها مطبعة نابليون إبان الحملة الفرنسية على مصر.

لقد كانت البعثات الدراسية من مصر إلى فرنسا من أهم عوامل التبادل الثقافي بين البلدين، وكان لها الأثر على تغير الرؤية العربية لأمور كثيرة ومنها الأمر الأدبي والنقدي، وبقدر ما يبتعث من الطلبة المصريين فى الغرب تستقبل مصر من البلدان العربية وافدين كانوا بدورهم حلقة وصل لنقل الجديد إلى أطراف الوطن العربي، وإن كان النقل هنا من الدرجة الثانية. ومع نيل المغاربة الاستقلال الوطني وبدأ عمليات المثاقفة عن طريق البعثات التعليمية وارتياد المراكز الثقافية، بدأت الذات المغاربية تتعرف نفسها وتعتز بشخصيتها، فكانت محاولات المثاقفة المباشرة مع أوروبا دون الرجوع إلى المشرق العربي، ومن بين هذه المحاولات اهتمام النقاد المغاربة بآراء لوكاتس وجولدمان التي كتبت فى الأصل باللغة الفرنسية، وهو ما ساعدهم على ذلك بحكم العلاقات التاريخية بين فرنسا وبلاد المغرب.

وتنقلب الآية هذه المرة فيكون الناقل من الدرجة الثانية ناقلاً من الدرجة الأولى؛ حيث تعود الدراسات المستكشفة للبنيوية التكوينية إلى نقاد مغاربة فى الغالب كدراسة محمد برادة حول مندور تحت عنوان: «محمد مندور وتنظير النقد العربى» والتى تتخذ من البنيوية التكوينية هاجساً لها، وقد نشرت الدراسة المذكورة سنة 1979 مع دراسة محمد بنيس التى ينص فى عنوانها على تبنيه للمنهج التكوينى بعنوان: «ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب» دراسة بنيوية تكوينية، ولنلاحظ أن دراسة محمد برادة المذكور تجمع الهاجسين معاً، هاجس التبعية للمشرق بحكم الريادة، وهاجس الاستقلالية بحكم الوعي بالشخصية المغربية، وكان ذلك فى البداية وعند ناقد درس فى مصر ودرس فى فرنسا فكان لابد من هذا التزاوج لنبدأ مرحلة جديدة من التعامل مع النقد الغربي مباشرة.

ولم يكن تقدم المغاربة فى الاهتمام بالمدرسة التكوينية قاصراً على النقاد المشارقة فقط، بل إنهم كذلك تقدموا الدراسات الإنجليزية بصورة عامة حتى فى الغرب، إذ ترجع أول دراسة لأعمال جولدمان فى انجلترا «إلى العام 1980وهى دراسة مارى ايفنس Mary Evans, Lucien Goldmann: An In-trodiction (Sussex: The Harvest press, 1981).

بينما تعود الدراسات العربية التى توظف منهج جولدمان إلى أوائل

السبعينيات،[1] وينبغي أن نلاحظ أن عملية الاستقبال للمنهج البنيوى التكويني التى قام بها المغاربة كانت نتيجة ظروف تاريخية ومعرفية من حيث هي ردة فعل على الاستقبال من المشرق والتبعية له دون الغرب مباشرة، والرغبة فى الريادة والاستقبال المباشر، ثم إن الظروف التاريخية التى اقتضتها وضعية المثقفين العرب المغاربة فى خوضهم غمار معركة التحرر الثقافي فى وجه محاولات التغريب وترويج المقولات الاستعمارية التى تمثلها أفكار اليمين الفرنسي آنذاك أشياء ساعدت مع أمور أخرى، لتكون أفكار مثقفى اليسار أكثر رواجاً وإقناعاً لهؤلاء المغاربة والعرب بصورة عامة.

ولذلك فقد جاء تطلعهم كنقاد إلى منهج يجمع بين احترام الخصوصية الأدبية المتمثلة عند جولدمان فى مرحلة الفهم، دون إهمال المضامين الاجتماعية التى قد يحتوي عليها العمل الأدبي والتي وجدوها فى مرحلة التفسير فى النظرية نفسها، والبنيوية التكوينية بجمعها بين الناحيتين معاً قد لبت رغبة المغاربة فعضوا عليها بالنواجذ، وإن كانت مشكلة «التبيىء أكبر تحد يواجهه هؤلاء النقاد، وسنرى أنه ورد على هؤلاء النقاد ما يرد على المستورد للنظريات الإنسانية دائماً من القول بعدم تساوى الظروف التى أنتجت فيها النظرية فى بيئتها الأصلية والظروف التى يراد استنباتها بها.

ينضاف إلى تلك المشكلة مشكلة أخرى سماها بعضهم أزمة التجزئ والتي تعني أن الكيفية التي تم تلقي هذا المنهج بها كانت مشطورة «فرغم الجهود التعريفية الكثيرة برائد هذه النظرية لوسيان جولدمان فإن كتابه أساس النظرية Le dieu caché»،[2] لم يترجم إلى العربية مما يوضح سمة من سمات

(1) ميجان الرويلى وسعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، ص 283.
(2) عبد الحميد عقار: قضايا النقد الأدبى فى المغرب، فكر ونقد، العدد 6 فبراير 1998، ص 112.

النقد العربى هي الانتقائية في التعامل مع الوافد، إذ يتم اختيار ترجمة ما يخدم الأهداف الخاصة لكل دراسة، بغض النظر عن الترتيب الزمني والترتيب الموضوعي لما تجري ترجمته أو نقله.

والحق أن المتتبع لحركة النقد في المغرب من قيامه وحتى ظهور المنهج البنيوي التكويني يلاحظ أن تطور هذه الحركة كانت طريقاً لتبني المنهج التكويني، ويختلف المهتمون بالنقد فى المغرب على تاريخ قيام هذاالنقد فمنهم من يرى الستينات من القرن الماضي مبدأ لذلك النقد وأن ما قبل هذه المرحلة كانت «جملة من المحاولات والخواطر النقدية الانطباعية واللغوية»،[1] بينما يراه آخرون أقدم قياماً من ذلك، إذ يرجع تاريخ قيام النقد المغربي عند هؤلاء إلى العشرينيات من القرن الماضى، ويتفق أصحاب هذا الرأي مع القائلين بالرأي الأول فى أن البداية كانت انطباعية أو كما سماها أصحاب الرأي الثانى مولعة «بإحياء تقاليد التقريظ والتحلية وصناعة المنتخبات، وكتابة تاريخ للنبوغ المغربي فى مجال الأدب والنقد»،[2] ثم إن العوفي لم يعتبر مرحلة ما قبل الستينيات مرحلة نقدية وإن كانت معدودة فيه بمنطق زمانها ومكانها، إذ من الطبيعي أن تكون بداية النقد انطباعية، وتلك سنة مرت بها جميع التجارب النقدية التي يزخر بها العالم اليوم.

أما إحياء تقاليد التقريظ وصناعة المنتخبات فكانت ضرورية لإيجاد قاعدة عليها يبني النقاد المغاربة دعائم نقدهم المغربي المعاصر، فالتراكم النصوصي المغربي يتيح للأجيال التالية مادة أولية محايدة ليتمكنوا من خلالها من التجريب النقدي الذى يغلب على الممارسة النقدية فى بلادهم.

(1) نجيب العوفى: المشهد النقدي في المغرب: مساراته وخياراته، مجلة فكر ونقد، مرجع سابق، ص 47.
(2) عبد الحميد عقار: تطور النقد الأدبى الحديث فى المغرب مرجع سابق، ص 56.

وهذه القاعدة النصوصية من الأدب المغربي مهمة إذ تتيح للنقاد المغاربة ما لم تكن قاعدة نصوصية من الأدب العربي تستطيع إتاحته لهم؛ لاحتوائها على خصوصيات الأدب والأدباء المغاربة، وهو ما ساعد على قيام نقد مغربي له خصوصيته في الوقت الحاضر، وإن كان محسوباً في النقد العربي بعامة.

ثم إن قيام صحف ومجلات وطنية في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي ساعد على قيام بعض الكتاب المغاربة من أمثال عبد الله كنون وعبد الرحمن الفاسي وغيرهما ببعض الملاحظات الإنطباعية التقييمية، وتصحيح بعض الهفوات اللغوية التي قد تصدر عن هذا الشاعر أو ذاك نحوية أو عروضية أو بلاغية، وقد لا تخلو بعض هذه التعليقات من الانتقاد أو التقريظ، غير أنه من العنت والإجحاف المنهجي أن نطالب هؤلاء بالتزام منهج معين ناسين أو متناسين الشرط التاريخي الذي يلزمهم ضرورة التقيد بالمرحلة، وبمعنى آخر فإن قراءة لهذه المرحلة من النقد المغربي حسب الوضعية التاريخية التي وجدت فيها والأخذ في الاعتبار مقابلاتها في المشرق العربي تجعلنا نذرك التطابق أو التوازن بين المرحلة التاريخية وتلك الطرائق النقدية المتبعة آنذاك.

وهذه المرحلة التي قد تسمى إحيائية امتدت من العشرينيات إلى نهاية الخمسينيات، واهتم فيها النقاد بالأعلام وتقريظاتهم ويمكن التمثيل لها بكتاب «الأدب العربي بالمغرب الأقصى» لمؤلفه محمد بلعباس القباج 1929 ويضم ترجمة لسبعة وعشرين شاعراً وبعض المختارات من شعرهم، وكذا كتاب عبد الله كنون «النبوغ المغربي في الأدب العربي» 1938.

ولم يعتن النقاد في هذه المرحلة بالتقاريظ المنتخبات وحدها بل اهتموا إلى جانبها كذلك بالرواية والقصة الوليدتين في المغرب آنذاك، ومحاولة التعريف بأعلام الرواية في الغرب مثل سرفنتس وبلزاك وغيرهما، غير أن أهم ما شهدته هذه المرحلة – في نظر الكثير من المهتمين بالنقد المغربي – تلك المناقشات التي دارت بين النقاد والمتأدبين عبر الصحف حول المواضيع المطروحة على الساحة المغربية مثل مشكلة اللغة والصراع بين القديم والحديث، وحول مشكلة المثاقفة: مع الآخر والتعاطي مع المشرق العربي، وكانت هذه المناقشات تبرز مدى التباين بين المتناقشين من الناحية الفكرية، بسبب تباين الخلفيات التي تنطلق منها، وكانت هذه المناقشات والمنافرات تعتمد بشكل كبير هي الأخرى على الأحكام الذوقية والانطباعية، ولكنها أطلعت المهتمين بالأدب والنقد المغربيين على ضرورة وضع تاريخ للأدب والنقد المغربيين مع الأخذ في الاعتبار الفصائل والمدارس التي تغذي هذه أو تلك خلال التصنيف.

وبحصول المغرب على استقلاله 1956 ومع افتتاح الجامعة المغربية وتأسيس كلية الآداب والعلوم الإنسانية والذي تزامن مع صدور بعض الأعمال الروائية والشعرية، وبتزايد المثاقفة والتعاطي مع المشرق والغرب وخاصة أوروبا، هذه العوامل وغيرها كانت «الفرصة السانحة والموعودة التي أطلقت النقد المغربي الحديث من عقاله وفكت عنه حبسته»[1] من خلال المقالات التي كان يكتبها محمد السرغيني وأحمد المجاطي وإبراهيم السولامي.

تناولت هذه المقالات بعض الأعمال الروائية والشعرية الصادرة آنذاك، ومع هذه المساهمة التي قام بها هؤلاء الأساتذة الكبار في النقد الصحفي فإن

(1) نجيب العوفي: المشهد النقدي في المغرب، مساراته وخياراته مجلة فكر ونقد، مرجع سابق، ص 48.

أعمالهم ومناقشاتهم ومحاضراتهم داخل الجامعة كانت المؤسسة للنقد الجامعي في المغرب، وقد تسمى الفترة الممتدة بين نهاية الخمسينيّات ونهاية السبعينيات بـ «المرحلة التنويرية» التي عرف فيها النقد بدايات تكون الإطار النظرى والمنهجى وبدايات الاعتناء بالعلوم المساعدة للنقد من العلوم الإنسانية وقد شهدت هذه المرحلة ظهور بعض النقاد ممن يملكون خبرة فى تلقى الأعمال الإبداعية وتقييمها من أجل إبراز «الكيفية التى يتم بها استعمال الأدب فى المجتمع»[1] وكانت تلك بداية الاهتمام الأيديولوجي والاستعانة بعلم الاجتماع من أجل ربط الأدب بالمجتمع والاعتناء بالمضامين، وقد اعتنى النقاد فى هذه المرحلة كذلك بمتابعة صدور الأعمال الأدبية الحديثة من أجل التعليق عليها وإدراجها ضمن إحدى مناحي الحياة الراهنة فى المغرب، وسيكون هذا الاهتمام بالأدب من أجل الحياة مساهمة من قبل هؤلاء النقاد فى خطاب الثورة والتحرر فى المغرب، ولتكون كذلك التعليقات فى الصحف بداية لتوجيه الأدباء إلى تلك المبادئ التى قد تطرح من خلال المقالات حتى يساهم الأدب فى مسيرة التحرر والتحديث التى يخوضها المغرب فى تلك المرحلة.

ويحمد لهذه المرحلة من تطور النقد المغربي أنها حررت النقد من بعض الأساليب كالموازنة والتلخيص والشرح وأنها أدخلت النقد المغربي إلى مجال الاهتمام بالعلوم الإنسانية وخاصة علم الاجتماع الذي كان موظفاً من قبل هؤلاء لمعرفة علاقة الأدب بالمجتمع.

ويحمد لها كذلك أنها بهذه العلوم الإنسانية ومن خلال المثاقفة النقدية خصبت النقد المغربي بمصطلحات مهمة من مثل «البطل الإشكالى»، و «الانعكاس»، و «رؤية العالم»، وإن كانت هذه المصطلحات والمفاهيم ليست

(2) نفسه، ص 58.

واضحة فى أذهان النقاد المغاربة الذين صدروا عنها غالباً، ومع ذلك فإن استخدامهم لها كان وراء استشكال من جاء بعدهم لها واستيضاحهم لمعانيها، لمعرفة ما تنطوي عليه من أبعاد معرفية وفلسفية، أفادت النقد المغربي في مراحله اللاحقة، ولذلك فقد اعتبرنا هذه المرحلة مع سابقاتها طريقاً سلكه النقد المغربي إلى المنهج التكوينى، وكان منطقياً وتراتبياً إلى حد كبير فساهمت المرحلتان السابقتان وخاصة الأخيرة فى تهيئة الجو للمنهج التكويني من خلال اعتنائها بالعلاقة بين الأدب والحياة، إذ أن الاعتناء بالمضامين الاجتماعية، والبحث عما يقابل الحياة وحوادثها اليومية فى الأعمال الأدبية كان سائداً، ولم يكن مقنعاً لدى طائفة من النقاد المغاربة كانوا يرون في الخصوصية الأدبية المحطة الأولى التي على الناقد أن يمر بها قبل أن يفكر فى ربط من أي نوع بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، وقد ساعد على تهيئة الجو لاستقبال المنهج التكوينى فى المغرب كذلك زن بدا نوع من الاهتمام بأعمال الشكليين الروس وترجمتها إلى العربية أو الفرنسية مما ولد نوعا من ردة الفعل إلى الاتجاه الشكلي التكويني.

ومما لا شك فيه أن المغاربة فى مرحلة البنيوية التكوينية كانوا أكثر وثوقاً واطمئناناً منهم فى أي مرحلة أخرى سواء كانت سابقة كالمرحلة التاريخية أو الأيديولوجية أو لاحقة مثل «المرحلة الشعرية الجديدة» كما درج بعضهم على تسميتها، وربما كان ذلك ناتجاً عن ما يعتري نفس الناقد العربي من الراحة والاطمئنان عند التوفيق، ومن الوثوق عند الجمع بين النظريات التي قد تبدو متضاربة فى أغلب الأحيان، فقد لوحظ أن أغلب النقاد العرب إن لم نقل كلهم، لم يلتزم خلال ممارساته النقدية بمنهج نقدي واحد وإنما يعمل النقاد العرب أكثر فى ضوء تعدد المناهج غالباً.

ويلاحظ المتتبع للخطاب النقدي المغربي أن المرحلة الوسطى التي فيها

هيمن المنهج البنيوي التكويني على الساحة النقدية المغربية بعد أن احتضنه النقد الأيديولوجي السابق عليه، كانت طويلة نسبياً بالمقارنة مع المرحلتين السابقتين؛ وذلك بسبب اقتناع النقاد المغاربة بهذا المنهج الذي لازال مهيمناً حتى في الوقت الحاضر، رغم وفرة الخيارات النقدية في عالم أصبحت فيه المثاقفة مع الآخر حتمية تاريخية بسبب تراجع مقولة الأنا – الآخر بفعل العولمة التي تجتاح العالم.

إن تشابه الأرضية التي فيها أنتج لوسيان جولدمان نظريته من حيث اهتمامه بالطروحات الماركسية من جهة، ومن جهة أخرى كان يعصب عليه أن يرى في العمل الأدبي انعكاساً للواقع وإنما العلاقة من خلال تناظر البنيات المكونة للأعمال الأدبية والبنية التي تكون رؤية العالم لدى المجتمع الذي أنتج فيه النص، هذه الأرضية كانت تشبه إلى حد ما أرضية الساحة النقدية المغربية وهي تستقبل هذا المنهج إذ أن هناك نقداً أيديولوجيا قائماً على البحث عن المضامين الاجتماعية من خلال الأعمال الأدبية في النص، ولذلك فمع ظهور هذا المنهج في فرنسا وقيام بعض التطبيقات له في بلاد المنشأ كان النقاد المغاربة يرقبونه من أجل استيراده لسد هذا الفراغ المنهجي الذي كان قائماً في الساحة النقدية المغربية التي كانت النظرية الأحادية الأيديولوجية غالبة فيها.

ولقد كان جولدمان مؤمناً بأن البحث عن المضمون بالطريقة الأيديولوجية الماركسية غير كاف لاكتشاف العلائق المحتملة بين النص الأدبي وسياقه فكان لابد من إيجاد طريقة لمقاربة النص الأدبي في ذاته ومن داخله، ثم الإنطلاق من نتائج ذلك الفهم الداخلي لربطه بالمجال الأوسع والأشمل وهو السياق الاجتماعي من خلال تناظر البنيات.

إن الجدلية التي حكمت جدولدمان – إذن – عند بلورة نظريته كانت شبيهة بوضع المغاربة وهم يستقبلون تلك النظرية، حيث كان المغاربة في معظمهم نقاداً وغير نقاد، وكسائر المثقفين العرب في تلك المرحلة يتبنون الأفكار اليسارية للدفاع عن مصالحهم ومصالح شعوبهم، وللتعبير عن رفضهم للمسخ والتشوية الذي تحاول الدول الاستعمارية إلحاقه ببلدانهم فكانوا لذلك يبحثون عن دور للأدب في تنوير المجتمعات العربية، ولكنهم من ناحية أخرى، وبحكم عملهم النقدي كانوا عارفين بمدى الخصوصية الأدبية، فلم يرضوا عن إهمال الدراسة المحايثة، لمعرفة الدلالات الداخلية للعمل الأدبي واستخلاص القوانين التي تحكمه، ومدى فرادته على المستوى الدلالي الأدبي «وقد خيل إليهم أنهم وجدوا ضالتهم في البنيوية التكوينية كما طورها جولدمان، فحاولوا استيعاب أهم مقولاتها، وحاولوا كذلك توظيفها في بعض أبحاثهم التي ليست بالكثيرة الغزيرة لكن أكثرها ذو طابع أكاديمي تستحق كل إهتمام»[1] وهذا التشابه بين الأرضيات التي أنتج فيها المنهج والتي استقبل فيها يمكن اعتبارها رداً على من يقول بصعوبة تبيئ المنهج لاختلاف مناخ المنشأ عن مناخ الاستنبات»[2].

ولئن كان تشابه الظروف الثقافية وحده ليس كافيا لتسويغ نقل نظرية من مناخ ثقافي لآخر – ولو كان من الدعائم التي قد تكون مساعدة – فإن هناك العلاقات الثقافية التي كانت تجمع بين فرنسا والمغرب (على التوالي بلد المنشأ وبلد الاستنبات) بحكم الروابط التاريخية، ولذلك فقد كانت معظم البعثات العلمية من المغرب إلى فرنسا، بالإضافة إلى الترجمة التي كانت

(1) محمد خرماش: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العدد الثالث والرابع فبراير 1991، ص 121.

(2) سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص 44.

محط إهتمام المغاربة للحاق بركب الثقافة الفرنسية، ومن ناحية أخرى فإن فرنسا كانت تحاول تثبيت أقدامها في المنطقة عن طريق التعاون الثقافي المتمثل في المراكز الثقافية، المزودة بالكتب والدوريات المتخصصة بعد الفشل الذي عرفته في محاولة التوغل العسكري، فهذا الحجم من العلاقات بين الدولتين كان له تأثيره على اختيار النقاد المغاربة لهذا المنهج كما كان له أكبر الأثر على تسهيل انتقاله من بلد المنشإ إلى المغرب.

ويرى البعض أن حجم تلك العلاقات أيضاً ليس كافياً لتسويغ هذا الاهتمام الكبير من النقاد المغاربة بالبنيوية التكوينية إذ «أن بلاداً عربية أخرى كلبنان وسورية وبعض بلاد المغرب العربي الأخرى عرفت علاقة مع فرنسا لا تقل قرباً إن لم تزد»[1] وإن كان القياس هنا مع وجود الفارق الثقافي فإن هناك ما يمكن أن يسمى بالتراكم لخلق القابلية للتأثر في النقد المغربي دون غيره. ولا نريد أن نقول إن الحتمية التاريخية من الأسباب التي جعلت النقد المغربي لابد أن يتبنى النقد التكويني كنتيجة طبيعية لتطوره، ولكنه من الغريب أن المراحل التي مر بها النقد المغربي في طريقه إلى التكوينية كانت نفسها المراحل والأسباب التي قطعها النقد العربي، وإن كانت نسبة التراكم المعرفي الحاصلة لا تمكن مقارنتها بين الاثنين، إذ ليس من الموضوعية مثلاً أن نقارن بين الفترة الزمنية التي مكثها الفكر البنيوي يتشكل في أوربا مع بعض التطبيقات لذلك الفكر في الدراسات العربية، ولا كذلك مقارنة تشكل الفكر الاجتماعي وتطوره ممكنة قبل أن يمزج جولدمان بينه وبين النظرية البنيوية مع ذات التطور في المحيط العربي العام.

إن ملاحظة عدم قدرتنا على مقارنة من ذلك النوع يعطينا تصوراً عن تسابق النقد العربي في معظمه إلى النظريات النقدية التي تنتج في الغرب؛

(1) نفسه، ص 283.

لا لأن السياق العربي يحيل إليها أو هو بحاجة للاستفادة منها وإنما كموضة Mode يجب الأخذ بها في انتظار ما قد يجد بعدها من التشكيلات الجديدة في الموضة، وربما بهذا المنطق كانت البنيوية التكوينية والوجودية والماركسية تمثل خطاب الثورة والتحرر في مرحلة معينة وهو «ما يفسر الجاذبية التي مارستها (هذه الاتجاهات) على الأدباء والمثقفين في المستوى النظري والتصوري»[1]، فبحكم الجدة كموضة نقدية يكون استيراد النظرية كافياً دون معرفة ما إذا كان المناخ الثقافي يستدعي ذلك أم لا، بل قد يكون استدعاء النظرية فقط لأن ترتيب ظهورها مع نظريات أخرى كان كذلك في الغرب، وبالتالي يتحتم استدعاء النظرية لعدم الإخلال بذلك الترتيب الزمني في الساحة العربية في الموطن المنشإ.

إن حب الإنسان للإطلاع وتطوير معارفه، كان سبباً رئيساً لمعرفة ما انتهت إليه مرحلة المد الأيديولوجي في النقد المغربي، فكان على النقاد الذين جاءوا بعد أولئك الأيديولوجين أن يتعرفوا على ما وراء المصطلحات. فمصطلح مثل «رؤية العالم» مثلا كان يستخدم بشيء من الغموض في المرحلة السابقة كان لابد من استيضاحه لمعرفة ما يقع خلفه من الأطر المعرفية والإنساق الفكرية، وهو ما كان بصورة مباشرة وراء التعرف على النقد التكويني في صفوف النقاد المغاربة الجدد.

ولا يستبعد في هذا المقام أن تكون فكرة الوسطية كركيزة أساسية في الدين الإسلامي السائد في المغرب لعبت دوراً – ولو كان في اللاوعي – لاختيار الطريق الوسط من قبل النقاد المغاربة بين الدراسة الاجتماعية للمضامين والقول بالانعكاس من جهة، ودراسة الأدب لاكتشاف خصوصية

(1) تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب، مرجع سابق، ص 59.

التأليف والدلالة الداخلية، فى الأعمال الأدبية من جهة أخرى والأخذ فى الاعتبار خاصية أساسية هي أن العمل المدروس ليس «اللغة ولا المجتمع ولا النفس الإنسانية فهذه الخاصية هي على العموم التصادم الحر بين نظم متعددة انطلاقاً من شيء وحيد هو النص الأدبي الذى يخص الحقول المنهجية، والأيديولوجيات المتنوعة التي هي فى أساس العلوم الإنسانية»[1] والتوسط بين هذه المجالات المعرفية الكثيرة هو ما استجابت له نظرية جولدمان التكوينية، فكانت بذلك داخلة فى النظريات الكبرى فى تاريخ العلوم الإنسانية التى أخذت بالوسطية فتقاطعت مع الإسلام من تلك الناحية، ولذلك فقد يكون اللاوعي العربي الذي يطمح دائماً إلى التوفيق والوسطية بين النظريات المتناظرة وحتى المتناقضة قد تأثر بذلك النسق المعرفي الذي تغلغل داخل النفس العربية المسلمة وأصبح أحد المكونات الأساسية فيها.

وبرغم أن النقاد المغاربة قد إطمأنوا إلى البنيوية التكوينية منهجاً يصلح للمقارنة النصية التي تجمع بين الناحية اللغوية والأدبية الداخلية (داخليات النص) والنواحي الاجتماعية الخارجية (خارجيات النص) إلا أنهم لم يتخذوا ذلك المنهج عقيدة يرون تجاوزها خطيئة فقد نجد الكثير منهم ممن اقتنع به لا يلتزم حرفياً بمبادئه فى تراتبيتها وسكونيتها بل أهم خاصية للنقد الأدبي في المغرب هي التجريب الذي يكون معه تبنى المنهج أي منهج، إنما هو وسيلة لتجريبه على جملة من النصوص دون التزام حرفي إلا فى القليل النادر ولذلك فقد لا يكون هؤلاء النقاد ذوى عقيدة أيديولوجية ماركسية بالضرورة لتبنى المنهج التكويني كما هي الحال عند معظم النقاد المشارقة الذين يتبنون المنهج فى كثير من الأحيان بسبب الخلفيات الأيديولوجية المنهج بغض النظر عن صلاحيته للتطبيق على النصوص.

(1) جان لوى كايانس: النقد الأدبى والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكا، دار الفكر، دمشق، سورية، ط 1، 1982، ص129.

وكأن الولع الذي نجده عند معظم النقاد العرب بالتطعيم والمزج أو التوفيق، راجع إلى مراحل التحصيل الأولى حيث الإحساس بالغبن والشعور بالدونية والنقص بالنظر إلى الآخر، وأن الوسيلة المثلى للحاق به هي تبني المناهج التي تبناها النقاد العرب فتكون الطريقة الوحيدة أمامهم لتجريبها هي الجمع بينها فى ذات اللحظة، دون الالتفات إلى خصوصيات التشكل والتطور زماناً فى عشرات السنين كل منهج على حدة، ومكاناً حسب احتياج كل بلد وتطوره التاريخي وشرطه المعرفي، ورغم هذه المحاولات التي قمنا بها لاستجلاء ما قد يكون وراء اختيار النقاد المغاربة لهذا المنهج فإن الخصوصية التي يتميز بها من بين المناهج النقدية الأخرى كانت السبب الأول والرئيس لاختياره وتتمثل الخصوصية في جمعه الشتيتين: الاهتمام بالخصوصية الأدبية في شقه البنيوي من حيث البحث عن الدلالة الداخلية وعن القانون أو الكود Code الذي يحكم انتظام وانسجام النص، دون أن يكون ذلك منتهى بحث الناقد التكويني الذي يظل يدرج بها هذه البنيات النصية الصغرى ضمن بنية أخرى أكبر هي السياق المعرفي من خلال التناظر وذلك في الشق الاجتماعي من النظرية.

أما مسوغات التوفيق بين المنهج الاجتماعي والنظرية البنيوية عند المغاربة، فقد تكون تقليداً لمن تقدمهم شوطاً كبيراً في مجال الأدب والنقد، ومن ناحية أخرى وربما هي نفسها الأسباب والمسوغات التي جعلت جولدمان نفسه يحاول التوفيق بين المنهج الاجتماعي الجدلي، والنظرية البنيوية السكونية أو الشكلية، وهو إحساسه أن أيا من المنهجين وحده لا يصلح لمقاربة الأعمال الأدبية لأنها ببساطة تتكون من الناحيتين معاً وتحتويهما، وأن إهمال إحداهما يعد قتلاً لها وتجاوزا في حقها، خاصة عندما لا يكون هدف الدراسة ومعالجة النص استشهادا على نظرية اجتماعية، أو قواعد

لغوية شكلية، فيكون الجمع بين الناحيتين أقرب إلى كشف وضعية العمل الأدبي الناجح. وربما كان ذلك – مع غيره – وراء هذا الحماس المنهجي الذي جعل المغاربة يثقون من مبادئ التكوينية كل هذه الثقة، مما جعل بعضهم ينص عليها في عناوين أعماله.

لقد كان النقد في المغرب سباقاً إلى توظيف البنيوية التكوينية شغوفاً بإصطلاحاتها ومفاهيمها من الناحية النظرية، لاستجابتها لناحيتين من الأهمية بمكان – كما يبدو – عند النقاد المغاربة، وهما:

1– الارتباط بالمنهج الماركسي الذي يتخذ من الاشتراكية هاجساً له.

2– الاعتناء بالمضامين الاجتماعية التي تحملها الأعمال الأدبية، في حين لا يهمل المنهج التكويني البحث عن الأنساق الداخلية للنصوص، ومحاولة التعرف على القوانين التي تحكمها، وربط الصلة بين بنياتها الداخلية والبنية التي أنتج فيها النص اجتماعياً.

وقد اعتبر بعض الباحثين أن التطبيقات التي قام بها النقاد المغاربة لمنهجهم المفضل (المنهج التكويني) «محاولة جادة لتطبيق منهج جولدمان بغض النظر عن العيوب والتغيرات التي شابت الدراسة وأدت بصاحبها إلى التعسف، وإلى إصدار أحكام تعكس موقفه الأيديولوجي والشخصي»[1].

ويمكن تقسيم النقاد المغاربة في هذا الإطار إلى قسمين:

* قسم حاول التمسك الحرفي بمبادئ المنهج البنيوي التكويني، في سعى نحو الالتزام المنهجي أو ما يسمى في إطار النقد المغربي «المنهاجوية».

* قسم آخر اعتبر التجاوز والتطعيم أكثر جدوائية من الالتزام الحرفي بالمنهج.

(1) البنيوية التكوينية في المغرب، فكر ونقد، مرجع سابق، ص 69.

وقبل الدخول إلى تفصيل القول في هذين القسمين، فمن الجدير بنا إداء ملاحظة مفادها أنه من الناحية التطبيقية كان المغاربة شموليين بالنظر إلى كل الأعمال؛ حيث طبق المغاربة المنهج الجولدماني على جميع الأجناس الأدبية من رواية وشعر وغيرها، وعلى العمل النقدي والبلاغي، وشمل ذلك كل مراحل التاريخ العربي.

فدرسوا على سبيل المثال «الرؤية البيانية عند الجاحظ في العصر الأموى، وفي عصر النهضة طبق على طه حسين ومندور، كل التطبيقات الأخرى في العصر الحديث مثل تطبيقات «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» وغيرها.

ورغم أن البنيوية التكوينية جاءت في الأصل وطبقت على أعمال إبداعية، فإن النقاد المغاربة وربما من أجل التنويع والتجاوز، وربما كان ذلك عن غير وعي بخصوصية المنهج، قد طبقوه على الأعمال النقدية جاهلين أو متجاهلين أهم مراحل تطبيق المنهج، وهي مرحلة الفهم التي تعمد إلى مساءلة البنيات اللغوية والتعرف على الخصوصية الأدبية في التركيب من أجل ربطها فيما بعد بالبنية الكلية للمجتمع، وهو ما نجده عند محمد براده الذي طبق المنهج التكويني لدراسة ناقد هو «محمد مندور» ومن المعروف أن النص النقدي ليس نصاً إبداعياً – على الأقل عند مندور – ولذلك يصعب أن نطبق عليه المرحلة الأولى من النظرية والخاصة بالتفسير.

وهو مجموعة من النقاد المغاربة كانت أعمالها أقرب إلى التطبيق الامتثالي وإن لم يكن «ذلك بالعمل اليسير لأن البنيوية التكوينية ذات أصول معرفية دقيقة وعميقة تتطلب اطلاعاً واسعاً على التراث الغربي الفلسفي والأدبي»[1]، ولذلك فسنتناول بما يشبه نقداً للنقد عملين هما: «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» للناقد الشاعر محمد بنيس. أما العمل الثاني الذي سنتناوله فهو كتاب «الرؤية البيانية عند الجاحظ» للناقد إدريس بلمليح.

صدر العمل المذكور – الأول – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: «دراسة بنيوية تكوينية»، عن درا العودة سنة 1979 من بيروت، وكما هو واضح فإن محمد بنيس ينص على أن المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج البنيوي التكويني وقد سوغ اختياره ذلك بالرغبة في قراءة النصوص قراءة جمالية داخلية لاكتشاف أبنيتها وأنساقها الداخلية دون إغفال للناحية الاجتماعية والتاريخية في النص ودون الوقوع فيما وقعت فيه المدرسة الأيديولوجية من البحث عن الانعكاس وعن التطابق بين مضمون العمل الأدبي والواقع الخارجي إذ أن البنيوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية المضمون دون الشكل عندما تعتبر أن قراءة النص يلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص»[2]، وعلينا أن نلاحظ في البدء أن مصطلح النص يحمل دلالة يدخل فيها النص الشعري والسردي وحتى الفكري، وأن البنيوية التكوينية قد طبقت عملياً على النص السردي والفكري من قبل جولدمان ولكنها لم تطبق من قبله على النص الشعري، وخاصة الشعر

(1) إدريس نقوري: البنيوية التكوينية في النقد بالمغرب، مجلة فكر ونقد، مرجع سابق، ص 74.

(2) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.

الحديث الذي يعتمد كثيراً على التكثيف واللابوح مما قد يجعل استخراج «رؤية العالم» فيه أكثر صعوبة من استخراجها من النص السردي المعتمد على البوح والإظهار فضلاً عن «القصد» و «الصراع» مما قد يفسر صراع الواقع أو يفسره صراع الواقع.

وقد جمع بنيس بين عدة نصوص شعرية لمجموعة من الشعراء وجعلها متناً واحداً وحاول أن يجد له «بنية دالة» يتطلب استخراجها منه أن يدرس المتن لغوياً كمرحلة أولى، فقد سعى في الباب الأول من كتابه إلى نوع من القراءة الفنية المحاثية للنصوص، أما في البابين التاليين فقد حاول تفسير تلك البنيات الداخلية التي توصل إليها معتقداً أنه عرف الوحدات المكونة للنص ودلالتها في إطار وحدة النص، وقد حاول الجمع بين دلالة كل النصوص بعد ذلك في «بنية كلية» تنتظم جميع النصوص ليكون الربط بينها كبنية داخلية بعد ذلك ممكناً – رغم تعددها – مع البنية الكلية للمجتمع في تعدد جوانبها أو ما عبر هو عنه «بالربط بين قوانين قراءة النص للواقع وبين الواقع نفسه»[1]، غير أن بنيس لم يوضح لنا طبيعة ذلك الربط، وهل هو عن طريق التطابق بين العمل الأدبي والواقع، أم أنه كما تقول البنيوية التكوينية يتم الربط عن طريق علاقة التناظر بين بنية العمل الأدبي وبين رؤية العالم لدى المجتمع الذي أنتج فيه العمل الأدبي.

ولئن كان هذا التراوح بين الداخل والخارج والمزاوجة بينهما يعدان اقتراناً كبيراً من تطبيق ثنائية الفهم والتفسير لدى لوسيان جولدمان، فإن بنيس اعتبر نفسه اكتشف بهما رؤية العالم لدى هذه المجموعة من الشعراء و «هي رؤية البرجوازية الصغيرة المغربية في وضعها الاجتماعي التاريخي

(1) نفسه، ص 26.

الذي يعبر عنه أولئك الشعراء»[1]، وقد حدد هذه الرؤية في بنية السقوط والانتظار، ويتجلى السقوط في محاكاة الإنجاز الشعري في المشرق العربي. وكذا في التهافت على متابعة قوانين النص الأدبي الغربي.

أما وحدة الإنتظار «فتتجلى عند بنيس في إنتظار الشعراء المغاربة لما يأتي من المشرق العربي أو من الغرب. وينبغي أن نلاحظ أن من يمعن النظر في هاتين الوحدتين المكونتين لرؤية العالم هذه، لا نلحظ فيهما أي ارتباط واضح بوضع اجتماعي معين، إذ أن الاتباع الأدبي شكلاً ومضموناً من الخصوصية بحيث لا يكون مرتبطاً إلا بصفوة قليلة من أي مجتمع، وحتى هذه المجموعة قد تكون متبعة من غير أن يكون لذلك أثر في حياتها اليومي فما بالك بالحياة الشعورية أو الأدبية.

أو بمعنى آخر فإن رؤية العالم التي استخلصها بنيس جاءت نتيجة تأثر شديد بمقولات قبلية عن التأثيرات الأدبية من المشرق ومن الغرب على الأدباء المغاربة، دون أن تكون نتيجة لتحليل داخلي للأعمال الشعرية المدروسة وربط تلك البنيات المستخلصة عن طريق البنية الذهنية بمظهر من مظاهر التفكير الجماعي في الخارج.

وعلى العموم فإنه يمكن القول مع خرماش «بأن بنيس قد تمشى منطقياً (شكلياً) على الأقل مع خطوات المنهج التكويني»[2] وإن كان مع ذلك التمشي المنطقي انتقائياً في التطبيق حيث استفاد من بعض المصطلحات «كالبنية الدالة» و «الفهم» و «التفسير» و «رؤية العالم» وكان من المفترض أن المنهج النقدي – وخاصة عندما ينص على أنه المعتمد في الدراسة – ينبغي الأخذ به في كليته، دون إجتزاء البعض منه، ليلحق الظلم بالمنهج إن كانت النتائج

(1) نفسه، ص 30.

(2) النقد الأدبي الحديث بالمغرب، وإشكالية المناهج، مرجع سابق، ص 410.

غير مقنعة، ونظلم الأعمال المدروسة والناقد إذا كان بالإمكان أن تكون النتائج أحسن، حال توظيف المنهج بتكامله.

أما إدريس بالمليح، فإنه قد رجع إلى التراث العربي ليحاول تطبيق المنهج التكويني، وهذا الاختيار الذي يتخذ من الماضي موضوعه قد يكون صعباً ومحفوفاً بالكثير من المخاطرة كما كان بلمليح يدرك ذلك جيداً[1]، فمن الصعوبة بمكان استدعاء الشخصيات الغابرة في التاريخ والتي لها سياقها الخاص لإخضاعها لمنهج جديد له سياقه وأسسه المعرفية الخاصة به، ثم إن الجاحظ شخصية موسوعية له باع في الأدب والنقد والفكر بعامة وذلك ما يجعل المهمة أكثر صعوبة، خاصة وأن الباحث لم يحدد جانباً يريد دراسته ولا أي كتاب يقصد قراءته.

إن تدرج الباحث من العام إلى الخاص كان أهم ميزة من مميزات البنيوية التكوينية في دراسة بلمليح، فقد بدأ في دراسته بقراءة دائرة المؤلف، ودائرة الفرقة التي ينتمي إليها مذهبياً وهي المعتزلة ثم الطبقة الاجتماعية التي تحيط الجميع، وما دفعه إلى ذلك أنه كان ضرورياً لفهم وتفسير رؤية العالم لدى الجاحظ، وتحليل البينة الفكرية التي كان ينتمي إليها وهي الفكر الاعتزالي، والذي يعبر عن رؤية فكرية لمجموعة بشرية عاشت في ظل الدولة الأموية والعباسية حتى زمن المأمون ولذلك فقد جاء البحث مقسماً إلى قسمين:

القسم الأول: درس فيه الباحث وحلل التركيب الاجتماعي والديني والفكري لمجموعة الجاحظ وهي المعتزلة.

(1) ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1981، ص 55.

القسم الثاني: وقد خصصه لدراسة التمظهرات الأدبية عند الجاحظ بلاغية ونقدية وإبداعية، وهو ما نلاحظ أنه تقديم للتحليل الاجتماعي على التحليل الأدبي عكس ما جاءت به البنيوية التكوينية التي ترى ضرورة دراسة الأعمال الأدبية من الداخل أولاً ثم الإنتقال بعد ذلك بشكل غير قاطع إلى الدراسة الاجتماعية بمعنى أن الناقد في المرحلة الثانية لا ينفصل عن النص وإنما يظل مراوحاً بين الدراسة المحايثة للعمل الأدبي والخارجة عنه الاكتشاف التعالق والتناظر المحتمل بين الناحيتين.

وقد استنتج بلمليح واستخلص من ذلك أن «رؤية العالم» لدى الجاحظ هي «الرؤية البيانية» ويرى أن صياغة هذه الرؤية يرجع الفضل فيها بدرجة أولى إلى الجاحظ قبل أن يكون راجعاً إلى المعتزلة، وهو ما لا ترتضيه البنيوية التكوينية التي لا تكاد تفصل بين ما هو من عمل الفرد وعمل الجماعة، لأنها ترى الفرد جزءاً مكوناً للجماعة لا يستطيع بمفرده الوصول إلى رؤية منسجمة للكون إلا بمساعدة مجتمعه.

ولئن كانت رؤية العالم ركيزة كبيرة من ركائز البنيوية التكوينية فإن تطبيقها وحدها منفصلة عن باقي الجهاز المفاهيمي لا يكفي لأن تكون الدراسة داخلة في المنهج التكويني، ولكن ما شفع لها (هذه الدراسة) أن كانت ملتزمة بهاجسها الذي هو البحث عن رؤية العالم عند الجاحظ وبالتالي عند جماعته التي ينتمي إليها وهي المعتزلة، ولم يدّع أكثر من ذلك نظرياً أو إجرائياً؛ مما سمح لنا بوضعه بين من حاولوا الامتثال للنظرية.

وفي المقابل فإن هناك بعض الأعمال النقدية كانت تتعامل مع البنيوية التكوينية بشيء من الحرية فتنتقى ما يناسب أهدافها النقدية ومبادئها الأيديولوجية، وتجمع إليه بعضاً مما تراه يناسب موضوعها.

وإذا تذكرنا أن النقد المغربي في عمومه ليس سوى جزء من النقد العربي الذي رأينا سابقاً وسنرى مدى اعتماده على التوفيق تارة والتلفيق تارات أخرى بين المناهج النقدية، بدا لنا حرص المغاربة على تأكيد انتمائهم إلى هذا الجو العربي المولع بالخلط والمزج والتنويع.

وحتى لا يكون كلامنا تعميماً أو إسقاطاً أو مصادرة فإننا سنحاول فحص أعمال نقاد مغاربة سعوا إلى تطعيم وربما تجاوز المنهج التكويني إلى غيره قد يكون ذلك ناتجاً عن اقتناع بعدم كفاية المنهج التكويني وحده لمقاربة النصوص الأدبية والنقدية والفكرية رغم كونهم لم يفصحوا عن ذلك ولكن الفعل أبلغ من القول.

القسم الثاني: النقد المغربي وتطعيم البنيوية التكوينية

ويمثل هذا القسم من النقاد المغاربة محمد برادة في كتابه «محمد مندور وتنظير النقد العربي» الصادر عن دار الآداب في بيروت 1979 وسعيد علوش من خلال كتابه «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» الصادر عن دار الكلمة في لبنان سنة 1981 أما برادة فلم ينص في كتابه أو بالأحرى في عنوان كتابه على اعتماده البنيوية التكوينية في دراسته منهجاً، وإنما أرجأ ذلك إلى المقدمة حيث صرح أنه يعتمد ويتخذ المنهج التكويني هادياً وسبيلاً لا أكثر من ذلك معبراً عن اعتقاده أن أهم ميزة في هذا المنهج هي المرونة التي تمكنه كما سنرى من انتقاء ما يراه مناسباً من المفاهيم التكوينية لدراستها ومزجها بمصطلحات ومفاهيم من مناهج ونظريات أخرى جدلية وماركسية وشكلية.

ثم إن برادة في دراسته هذه لناقد عربي كان يستحضر الدراسات العربية القائمة على الأحكام المسبقة، ولذلك كان هدفه من اختيار المنهج

التكويني أن يساعده على «تخليص دراساتنا العربية من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة»[1].

وأول تطعيم لنظرية جولدمان يطالعنا به برادة هو ربطه بين الممارسة النقدية عند مندور وبين رؤية بعض الجماعات التي قد تكون ذات علاقة به، فهذا الربط لم يكن عن طريق التعالق أو التناظر بين البنيات، ولكن عن طريق ما أسماه بـ «اللاوعي الثقافي L'inconcient culturel » الذي أخذه عن الناقد الفرنسي «بيير بورديو Pierre Bourdieu [2]. وفي هذا الصدد يمكن القول إن برادة قد أدخل المنهج التكويني إلى دائرة نقد النقد لأنه تناول عملاً نقدياً وكان من الطبيعي أن تواجهه بعض العراقيل شأن الرواد دائماً، وقد حاول أن يتغلب عليها بالتطعيم والمزج بين المنهج وباقي المناهج والنظريات التي تأتي في ذهنه، فمن المفارقات أنه يحاول تطبيق المنهج على العمل النقدي الذي يخلو من نمط الكتابة الإبداعية والجمالية المستهدفة لذاتها، والتي عليها تطبق المرحلة الأولى في النظرية وهي مرحلة «الفهم» المحايثة للبنية الداخلية، وبمعنى آخر فإن ثنائية الفهم و التفسير كانت حاضرة في ذهن برادة إلا أن العمل النقدي حال دون تطبيقه لأهم المرحلتين وهي مرحلة الفهم التي تحتاج بناء جمالياً يدرس من الداخل وهو ما لا يتوفر في العمل النقدي غالباً، ويتجلى حضور الثنائية المذكورة في تلخيصه خلفية مشروعه لدراسة العمل النقدي المندوري إن صح التعبير – في سؤالين استوحاهما من مرحلتي الفهم و التفسير كما يلي :

(1) محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، مرجع سابق، ص 14.

(2) محمد خرماش: النقد المغربي الحديث، وإشكالية المناهج، مرجع سابق، ص 363.

- كيف نفهم كتابات مندور؟

- ما هي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟.

ورغم عدم استطاعة برادة للربط بين البنيات التي كشفها برؤية محددة للعالم عند مندور فإنه قد «وفق إلى استخلاص كثير من البنيات، والآليات التي أطرت مسار الإنتاج الفكري والنقدي عند مندور»[1] وإن كان في دراسته هذه لم يكن بنيوياً تكوينياً وإنما كان يجمع إليها بعضاً من المفاهيم المستعارة من نقاد غير جولدمان، ومن نظريات غير البنيوية التكوينية.

أما سعيد علوش فينص هو الآخر في مقدمة كتابه «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» على صدوره عن هذا المنهج لكنه مع ذلك يصدمنا من أول لحظة ببعض مخلفات المنهج النقدي الأيديولوجي الماركسي الذي يسمح في رأيه بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والسفلية»[2] وذلك رغم أن جولدمان لم يقل بالتقابل بين البنيات الفوقية والسفلية بل رأى أنه لكي نفهم النص وبعد أن يحدد الناقد البنى الداخلية له يكون عليه لزاماً أن يلتمس ما قد يوجد من تناظر بين البنيات الأدبية الداخلية والبنيات الكلية للمجتمع عن طريق البنية الذهنية في رؤية العالم.

وبفحص التعامل الذي كان سائداً في الكتاب عند علوش مع مصطلحات مثل «الوعي الواقع» و «الوعي الممكن» و «الوعي الخاطئ» يتضح أنه يتعامل معها بشيء من الحرية بجعلها أقرب إلى أفكار المدرسة الأيديولوجية منها إلى مبادئ ومصطلحات المنهج التكويني كما حدده جولدمان.

(1) نفسه، ص 366.

(2) سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغربي العربي، دار الكلمة، بيروت، ط 1، 1981، ص 12.

ولتسويغ عدم النقد بالمنهج المحدد قرر علوش «أن البنيوية التكوينية للنقد المغاربي آنذاك لا تمارس بالفعل على الأعمال الروائية إلا على مستوى تجريبي وبطريقة اقتباسية وانتقائية»[1].

ولعل هذه الصفات التي ألحقها علوش بالدراسات النقدية المغاربية التي تتبنى المنهج التكويني دالة على دراسته هذه أيضاً إذ أن التعامل الذي نراه لديه مع مفاهيم المنهج التكويني، لا يعدو أن يكون نوعاً من التجريب ليس فقط لجدوائية استعمال المصطلح بل أيضاً لما يحتمله هذا المصطلح من التمييع وعدم تحديد الدلالة، لأنه على ما يبدو «لم يأخذها بمفهومها الدقيق الذي وضعه جولدمان»[2] وهذا الإهمال في ربط هذه المفاهيم بالنظرية التكوينية، صاحبه كذلك عدم اقتناع بما قاله جولدمان من أن معرفة وقياس ذلك الوعي من حيث الصحة والزيف.

وفي اعتقادنا أن دراسة علوش هذه للرواية المغاربية كانت بحثاً في الأيديولوجيا، دون أن يكون إعلانها عن تبني البنيوية التكوينية ذا دلالة حاسمة، إذ أن المنهج التكويني يعتمد على مجموعة من الأسس الكبرى تتمظهر عبر سلسلة من المفاهيم يكون على من أعلن تبنيه لها أن يطبق الجزء الأكبر منها وهو ما لم يوفق علوش في عمله للقيام به، مما جعل خرماش يقرر «أن المنهج التكويني لم يكن سلاحاً فعالاً بيد علوش ولم يحقق النتائج الممكنة في المقاربة سواء على مستوى توظيف مفاهيم معينة أو على مستوى التصور العام للمنهج»[3].

ويمكن القول بعد ذلك إن جل التنويعات التي رأيناها عند هؤلاء على

(1) نفسه، ص 128.
(2) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مرجع سابق، ص 30.
(3) النقد الأدبي الحديث بالمغرب وإشكالية المناهج، مرجع سابق، ص 406.

البنيوية التكوينية لم تكن بدافع رأب النقص فيها ولا بدافع التخصيب، وإنما قد تكون في الغالب بسبب ضعف في قدرة الناقد على استخدام منظومة متكاملة للمنهج لما قد يتطلبه ذلك في أغلب الأحيان من دقة إجرائية يمكن تجنبها بعدم إلزام الناقد نفسه بهذه التشكلة من المفاهيم.

ويبلغ التعامل مع المنهج التكويني ذروته في النقد المغربي من حيث الالتزام بقواعد المنهج ومصطلحه ومراعاة الفضاء العام الذي يمكن أن يفيد المنهج عند استخدامه في إطاره مع حميد لحمداني الذي نص على التبني للآليات التي جاء بها المنهج البنيوي التكويني في عمله «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية»، ولأنه كان الأكثر من بين النقاد المغاربة الذين تناولنا تطبيقاتهم للمنهج التكويني، استيعاباً لأسسه واحتراماً لمفاهيمه الإجرائية كجهاز متكامل في العمل»[1] وتأتي خصوصية لحمداني بسبب اشتغاله على الرواية كنوع أدبي قابل لتجريب المنهج التكويني لأنه ممكن (الفهم) إذ هو مجموعة من البنيات اللغوية التي يقصد الأدباء صياغتها صياغة جمالية، يكون هدفها الأول الامتاع، وهذه الإمكانية تتيح للناقد التكويني أن يجري مرحلة أساسية في عمله هي محاولة الفهم قبل الانتقال إلى مرحلة التفسير التي تهدف إلى ربط هذه الأبنية اللغوية الجمالية ببنية أوسع هي بنية المجتمع من خلال تقابل الأنساق في فكر المبدع عبر الفردي وأنساق فكر جماعته التي هي في الحقيقة المبدع الأساسي والمكون الرئيسي لتلك الرؤية هذه الإمكانية التي يتيحها العمل الأدبي – والروائي منه خاصة – لم تكن متاحة لصاحبي حميد لحمداني وهما برادة لاشتغاله بالنقد الذي لا يهدف الناقد غالباً من خلال صياغته إلى التأثير والبناء الجمالي وإنما المراد منه أن تكون اللغة وصفية وتحليلية تقترب قدر الإمكان من اللغة

(1) نفسه، ص 391.

العلمية، فكان صعباً عليه أن يطبق أهم مرحلة عند جولدمان، والتي تثبت خصوصية العمل الأدبي وتضمن جدية الناقد في اتخاذه الأدب وثيقة يستشهد بها على حوادث تاريخية واجتماعية وسياسية وهي مرحلة الفهم، ولذلك فقد جاء تطبيق برادة لنظرية جولدمان ناقصاً بالنصف لعدم استطاعته (فهم) العمل الأدبي لاختلافه جذرياً عن الأعمال الأدبية الجمالية والإبداعية، فكان عمله تطبيقاً لنظرية نقدية على أخرى.

أما محمد بنيس فرغم محاولته تطبيق المنهج التكويني على أعمال إبداعية هي الأعمال الشعرية المختارة فإنه كذلك واجه المشكلة نفسها حيث إن مساءلة الأبنية الشعرية المكتنزة والمكثفة تبقى دائماً أقل فاعلية وأكثر صعوبة من تحليل ومساءلة بنية النص السردي لمعرفة ما قد يكون بينه وبين الواقع من تعالق أو تناظر، لاعتماده على التتابع الزمني ولارتباطه بالمكان مما لا تجدله أثراً في الغالب داخل النصوص الشعرية خاصة الحديثة منها.

وأول ما نحاول أن نعرف رأي لحمداني منه هو علاقة الإبداع بالواقع الاجتماعي؛ وليس ما جعلنا نبحث عن ذلك سوى الخوف من أن تكون لديه رواسب من التفكير الأيديولوچي الآلي الذي قد يعتقد صاحبه بوجود علاقة مباشرة بين الأدب والواقع، وقد يشير العنوان الذي وضعه لحمداني لكتابه إلى شيء من ذلك إذ نجد التقابل فيه بين الرواية المغربية وبين الواقع الاجتماعي، وإن كان العنوان الجانبي (دراسة بنيوية تكوينية) يخفف من ذلك.

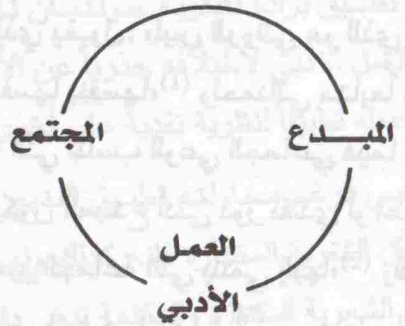
ورغم أننا بصدد البحث أصلاً عن مدى انسجام تطبيقات النقاد المغاربة مع مبادئ المنهج التكويني عند جولدمان الذي يرى أن المجتمع هو المبدع الحقيقي دون أن يهمل كلية دور المبدع الفرد وهو يصوغ انطلاقاً من هذه

العلاقة مصطلحه المبدع عبر – الفردي، الذي يعني نوعاً من التداخل في الإنجاز بين المجتمع والفرد خلال العملية الجدلية لإنتاج الأثر الأدبي، ورغم ذلك فإننا نجد لحمداني قد تابع ناقداً آخر في حيثيات هذه المسألة وهو ميشيل بوتور Michel Butor الذي يقول: «ليس الروائي هو الذي يضع الرواية بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها»[1] ولحمداني متابعاً يعتقد أن الروائي مجرد واضع للصياغة التي تناسب الوعي الجماعي فيما يشبه العاكس لما يراه المجتمع دون أن يكون للمبدع أدنى دور نقدي أو اعتراضي وإنما هو مرآة لما «يعتمل في ضمير الجماعة التي ينتمي إليها»[2] والحق أن هذا ليس من التطعيم ولا التجاوز وإنما هو نوع من الخروج على المنهج فالعلاقة الجدلية التي يرتضيها كل من جولدمان ولوكاتش لنظريتيهما، لا تقبل هذا الاختزال الذي يحيلها إلى الأحادية، فلو كان الروائي كما قال لحمداني لأمكن «لروائيين مختلفين أن يكتبوا نفس الشيء بنفس التصور ونفس المنطق متى كانوا ينتمون لوعي طبقي معين»[3] وليس ثمة تفسير لهذا الخروج سوى ولع النقاد العرب بمتابعة المقولات التي تعلق بأذهانهم من النقد الغربي بغض النظر عن موافقتها لما هم بصدده أو مخالفتها له.

إن «الحتمية التاريخية» التي طالعنا بها لحمداني من خلال قوله بها على الروائي الذي يعتبره مرتهناً حتماً بالبنية الفكرية للجماعة، يردنا إلى التصورات الأيديولوچية الآلية التي حاول جولدمان أن يتجنبها بالدينامية والجدلية التي بنى عليها جل تصوراته لإنتاج ركائز منهجه بما فيها العلاقة بين المبدع والمجتمع التي هي علاقة متداخلة أشبه ما تكون بالدائرة لأن العمل الأدبي جاء إنتاجه مباشرة من الأديب المبدع الذي هو جزء من

(1) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مرجع سابق، (المقدمة).
(2) نفسه، ص هـ.
(3) نفسه، ص هـ.

المجتمع المتشكل وعيه من الأعمال الأدبية والفكرية وغيرها، هذا العمل بدوره سيدخل فيما يشكل وعي جماعة الأديب ولعل الشكل الآتي يوضح العلاقة أكثر :



ولتظل العلاقة جدلية ومتكافئة الأطراف وليست علاقة استلابية فوقية أو أحادية فلا نكران لدور المجتمع في تأهيل الفرد وتهيئته للقيام بالعمل، كما لا ننكر دور المبدع الفرد في الارتفاع برؤية المجتمع إلى درجة عليا من الانسجام بحيث يرى كل فرد من ذلك المجتمع ما كان يريد قوله ولم يفلح فيكون العمل في هذه الحالة عملاً عبر – فردي، بدءاً من المجتمع ومروراً بالمبدع الفرد الذي يصوغه صياغة معينة، من أجل أن يعيده إلى المتلقين في الثوب الذي يرتضيه فنياً، وبالمضمون الذي أعيد إنتاجه ثانياً، وبنفس الصورة يعمل الإبداع عمله في المجتمع ليكون ضمنياً من المكونات التي تكون ثقافته ورؤيته للكون.

ولحمداني يعتقد كذلك أن مادة الأدب مأخوذة من المجتمع عن طريق ما أسماه «الاستلهام» وإن كان جولدمان يقرر وحسب لحمداني نفسه «أن الأعمال الإبداعية تبني مضامينها في شكل صياغة مجازية تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي»[1] ومن ذلك يظهر أنه لا توجد

(1) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مرجع سابق، ص 13.

علاقة مباشرة بين مضمون العمل وفكر جماعة الأديب بل إن العلاقة تنكشف في الغالب بعد تحليل وكشف البنية العميقة للعمل الأدبي التي قد تكون على علاقة بتفكير الجماعة التي إليها ينتمي الكاتب، وفيها أنتج العمل الأدبي، فلا معنى للمقارنة بين المضمون والواقع من الناحية السطحية المباشرة في نظرة جولدمان الدينامية.

أما علاقة فكر المبدع بما أنتجه فلا ينبغي فهمها بشكل انعكاس، أي على أنه يعكس وجهة نظره أو وجهة نظر جماعته التي ينتمي إليها فهناك الكتاب الذين يعبرون عن الأبعاد الإنسانية برؤية أوسع وأشمل من رؤية جماعتهم. ولحمداني يسوق بلزاك مثالاً على ذلك متابعاً جولدمان، وفي المقابل هناك بعض الكتاب المغمورين الذين لم يرق فكرهم إلى امتلاك تصور متكامل أي رؤية للعالم، «قد تكون أفكارهم ولا نقول رؤاهم معبرة عن أفكار طبقات لا ينتمون إليها وغالباً ما يكون ذلك راجعاً إلى نوع من الاستلاب»[1] ورغم اعتبار هؤلاء مستلبين لتعبيرهم عن أفكار أو رؤى لغير طبقتهم، فإن ذلك يعد تفكيراً دوجمائياً، إذ أنه يكون مطالبة للأديب بالتعبير عن رؤية محددة مما يخالف الحرية الأدبية وهو كذلك نوع من تقديس الكتاب الكبار الذين تعتبر خروجاتهم عن رؤية طبقتهم نوعاً من الإبداع بينما تعد خروجات هؤلاء نوعاً من النقص، ثم إن لحمداني في موضع آخر يعتبر أن «أي بنية عميقة تم اكتشافها في عمل إبداعي، إنما تعبر عن أيديولوجية ما موجودة في الواقع»[2]. فالبحث في البنيوية التكوينية عن رؤية للعالم ليس بحثاً في العمل عن موقف رافض أو متصالح مع الواقع وإنما الأمر يتعدى ذلك إلى البحث عن الانسجام الذي يصل إلى أن يكون معالجة «مواقف كلية يتخذها الإنسان

(1) نفسه، ص 3.
(2) نفسه، ص 16.

أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر والعلاقات بينهم وبين الطبيعة،[1] بينما يبقى الواقع – مهما قيل عنه – أحداث تجري على السطح قد يكون رصدها ونقلها في العمل الأدبي أقرب إلى النقص منه إلى المزية، ومع ذلك فقد كانت رغبة لحمداني في اكتشاف رؤية هؤلاء الأدباء للواقع تجعله «يستعجل المقارنة المباشرة أحياناً بين المحتويات، فكان التضييق من جهة على حرية الإبداع بمحاولة جعل بنية الرواية مطابقة بوضوح لما يجري في الواقع»،[2] وهذا يجعلنا نتساءل عن مدى فهم أو لنقل رغبة لحمداني في تطبيق المنهج التكويني.

أما القضية الثانية التي نحاول استبيانها فهي نظرة لحمداني إلى انفتاح السوسيوبنائية أو انقلابها على نفسها، فقد يظن البعض أن مزج المناهج النقدية في التطبيق العملي أو في الكتابة النظرية ناتج عن جهل بالمنهج المعتمد، ولكن الحقيقة قد لا تكون كذلك في كثير من المواطن التي حاول فيها لحمداني الانفتاح على مناهج غير المنهج البنيوي التكويني، سواء كانت شكلانية أو أيديولوجية أو غيرها.

فبرغم تنصيص لحمداني على اعتماد المنهج التكويني في دراسته فإننا نجده يعلن «أن تبنيه لم يكن مقيداً وإنما جاء منفتحاً على تجارب منهجية كما في تطعيمه للبنيوية التكوينية بعناصر من الحوارية الباختينية»،[3] وبطبيعة الحال فلا يعني ذلك أنه لا توجد مواضع أخرى ينغلق فيها الباحث على المنهج ولكنه في أكثر من موضع قد أعلن عن عدم كفاية المنهج التكويني لسبر غور العمل الأدبي، ورغم التنصيص على اختياره فقد اعتبر البنيوية

(1) النقد الأدبي الحديث بالمغرب وإشكالية المناهج، مرجع سابق، ص 424.
(1) Lucien Goldmann: pour une sociologie du roman, p. 41.
(3) دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 289.

الشكلية التي توجد في ثنايا العمل متممة للنقص أو «الفراغ المعرفي في البنيوية التكوينية»،[1] ويبدو أن هذا الإحساس كان يلازم لحمداني دائماً، فقد كتب مقالاً تحت عنوان بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الجولدماني والحوارية الباختينية) ومع اهتمام جولدمان برؤية العالم واعتباره لها الهدف الأساسي من قراءة الأعمال الأدبية فإن لحمداني قد اختزلها كما رأينا إلى رؤية للواقع رغم المسافة التي تفصل الرؤيتين، وليس ذلك ما أجراه من تعديل فحسب، بل لقد حاول أيضاً أن يزاوج بينها وبين الحوارية الباختينية (نسبة إلى ميخائيل باحتين Mikhail Bakhtin) وبذلك نحصل على اتجاه جديد يمكن تسميته – على رأى لحمداني – بالنقد السوسيولوجي النصي الجدلي «وهو بذلك يكون قد فتح مشروعاً للتنويع على المنهج البنيوي التكويني»،[2].

ولم يأخذ الانفتاح المذكور على المناهج صفة التوجه البنيوي وإنما قد يلاحظ نوع من الردة نحو المنظور الاجتماعي للأدب الذي يعتمد جدلية البنية الفوقية والبنية السفلية، ومفهوم الانعكاس، وذلك ما جعله يطيل في جانب المعالجة التفسيرية على حساب مرحلة الفهم، بل إنه مع ذلك يشكك في إمكانية وجود دراسة نقدية – سواء صرح بذلك أم لم يصرح – خالية من موقف أيديولوچى تجاه ما تنتقد حتى لو اتخذت مظهر نقد جمالى خالص»،[3] وهو موقف مشبع فلسفياً بالتصور «اللاأدري» الذي ينادي بعدم القدرة على التفسير الموضوعي للنص، وأن هناك فقط ما يسمى «الموضوعية النصية» Objectivité Textuelle ، واللاأدريون يفيدون في تصورهم هذا «أننا

(1) حميد لحمدانى: النقد الروائى والأيديولوجى: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى المركز الثقافى العربى – بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 116 - 117.
(2) النقد الأدبى فى المغرب وإشكالية المناهج: مرجع سابق، ص 438.
(3) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى: مرجع سابق، ص 16.

لا نفهم النص ولا نفسره كما هو في ذاته وإنما وفق تأثيره فينا وطريقتنا في تلقيه، من مقولة كانط Kant التي ذهب فيها إلى أننا لا نعرف الموضوعات إلا كما تبدو لحواسنا لا كما يمكن أن تكون عليه في ذاتها»[1] وإذا تجاوزنا ما في الموقف من طبيعة الشكاك واعترفنا بصعوبة الحياد والموضوعية فإن إرادة الناقد تبقى كافية لتحقيق نسبة من الموضوعية والحياد يوفران له الابتعاد عن الموضوع ذاتياً بغية الاقتراب منه موضوعياً.

ولم نذهب بعيداً في محاولة تفسير هذا الانفتاح الملحوظ عند لحمداني، فارجعه تارة إلى طبيعة الناقد العربي، وتارة أخرى إلى الإحساس بالنقص في المنهج التكويني وعندنا نص يؤكد فيه أن السبب في اختياره المنهج البنيوي التكويني «لاستيعابه جل جهود وأنماط النقد الأدبي المعاصر بما فيها الاتجاه البنيوي الحديث، ويترك نفسه مفتوحاً على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التي تهتم بالبنى الداخلية للأعمال الأدبية»[2] وهذا الانفتاح الذي لاحظه لحمداني قد يكون موجوداً ولكنه لن يصل إلى الخلط والتلفيق له مع بعض النظريات التي تناقضه مثل الانعكاس، والآلية في العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، فالانفتاح عند لحمداني قد طال جميع المناهج النقدية، إذ استفاد إلى جانب كل من التحليلات السوسيو – تاريخية من محاولة إغنائها عند الاقتضاء بالرؤية الجدلية فنلاحظ هنا أن التحليلات السوسيو – تاريخية احتفي بها لملئ الفراغ المعرفي في المنهج التكويني حسب تصور لحمداني – تطعم هي الأخرى – بالرؤية الجدلية على غير القياس الصرفي الذي يرى أصحابه أن «المصغر لا يصغر ثانية».

(1) عاطف جودة نصر: النص الشعرى ومشكلات التفسير، المصرية العالمية للنشر القاهرة، ط 1، 1996، ص 29.

(2) الرواية المغربية الواقع الاجتماعى مرجع سابق، ص 14.

أما فحص الجانب التطبيقي فإن لحمداني في دراسته للرواية المغربية حصر رؤيتها للواقع (وليس للعالم) في موقفين :

موقف المصالحة مع الواقع «وموقف الانتقاد للواقع»، وهو يهدف من استخلاص هاتين الرؤيتين إلى ربطهما بما يعتمل في المجتمع آنذاك من صراع للأيديولوجيا لنحدد في النهاية إن كانت المواقف إيجابية أم سلبية مما يدل – كما يرى بعضهم – أنه «كان أميل (أكثر ميلاً) إلى التقويم (التقييم) الأيديولوجي منه إلى البحث التكويني»[1] وفي كل من البنيتين السابقتين تندرج بنية صغرى تمثلها وتنضوي تحتها بعض الروايات، ولكل رواية بنية دالة تخصها، ولحمداني يجعلها عنواناً عليها مثل رواية «دفنا الماضي» التي يلخص مضمونها في قوله «صراع الأجيال والرؤية الثنائية للمجتمع» وربما يتضح ذلك أكثر في الخطاطة التالية :

الموقف من الواقع	البنيات المكونة للموقف من الواقع	الروايات التي تمثل كل بنية	القيمة الدالة لكل رواية أو ملخص مضمون كل رواية
1- موقف المصالحة مع الواقع.	1- موقف المصالحة واللحظة السعيدة.	سبعة أبواب	العثور على الذات فى النضال الوطني.
		دفنا الماضى	صراع الأجيال والرؤية الثنائية للمجتمع
		المعلم علي	الدور الفكري للزمرة الصغيرة والنضال الثقافى.
	2- موقف المصالحة بين التبرير والانهزام والتسجيل	جيل الظمأ	صراع الأجيال وأزمة المثقف البرجوازى.

(1) النقد المغربي الحديث وإشكالية المناهج، مرجع سابق، ص 391.

		المغتربون	الوعي الساذج بالأزمة الاجتماعية.
		رفقة السلاح والقمر	القضية العربية من منظور الفكر السائد.
		الريح الشتوية	رؤية اثنوغرافية متأخرة للواقع الاجتماعي.
2- موقف الانتقاد للمجتمع.	1- انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب.	في الطفولة	الواقع الاجتماعى المغربي ومثوى الحضارة الغربية.
		الغربة	أزمة المجتمع المغربي من منظور البرجوازية الصغيرة المهوسة بالغرب.
		المرأة الوردة	تجربة الهروب من الواقع الاجتماعي المغربي واختبار الواقع الغربي.
		اليتيم	تشريع الواقع ومجابهة الغرب
	2- انتقاد الواقع والطريق المسدود.	أرصفة وجدران	بين عبثية العالم واختلال الواقع الاجتماعي.
		حاجز الثلج	انتقاد الواقع واختلال الوضوح النظري.
		زمن بين الولادة والحلم	مقالة فى إدانة الواقع الاجتماعى.
		أبراج المدينة	انتقاد أيديلوجيا اليسار
	3- انتقاد الواقع وهاجس الصراع.	الطيبون	بداية الوعي الانتقادي
		قبو في الماء	نضج الوعى الانتقادي

وهذه المواقف التي تضم بداخلها بنيات دالة في كل بنية مجموعة من الروايات تجمعها خصوصية مضمونية، نحس من خلالها اهتماماً بالعلاقة بين الواقع والعالم الروائي من خلال العناوين التي تعطي لكل مجموعة، ولقد كان هذا الاهتمام المضموني على حساب التحليل الداخلي للنصوص الذي لا نرى له أى أثر في تصنيف تلك الروايات ولا في عنونة المواقف، وكل ذلك رغم اعتماد لحمداني - حسب قوله - على مرحلتي الفهم والتفسير فنأخذ عليه القول إنه خلال التحليل لا يرجع إلى أية مواقف خارجية إلا في الضرورة القصوى، وذلك يخالف ما ذهب إليه جولدمان من أن مرحلة التحليل (الفهم) خاصة باستقصاء الخصوصية الأدبية ومعرفة الأنساق والبنى الداخلية واكتشاف قوانينها أما المرحلة الثانية (التفسير) فهي التي يتم فيها الانتقال من الداخل إلى الخارج وهو ما يميز نظرية جولدمان عن باقي النظريات المضمونية والأيديولوجية التي تبحث عن المضامين في الأعمال الأدبية لمقابلتها بأحداث تجري في الواقع.

لقد كان عنوان الكتاب خير موجه ودليل لنا على أن العمل كان بحثاً عن الواقع أكثر منه بحثاً تكوينياً فرؤية الواقع تبعد كثيراً عن رؤية العالم، ومعنى ذلك أن الهدف المتوخى في حقيقته عند لحمداني هو معرفة كيفية تعامل الروايات مع عناصر ذلك الوقع، ومدى «تمثلها الحقيقة التاريخية والتطورية»[1] ومن الخطاطة السابقة كذلك يتضح أن هنالك غزارة في المتن كان على لحمداني أن يجد لها قوائم مشتركة في إطار البنية الواحدة ما فرض عليه إهمال البنيات الدقيقة في كل رواية، ومن ثم إغفال خصوصيتها فيما تعرضه.

(1) النقد المغربي الحديث وإشكالية المناهج، مرجع سابق، ص 422.

إن اعتبار الصوت الذي يخدم انسجام البنيات وحده الصوت الأهم باعتباره يمثل واقع الرواية قد تعرض لانتقادات شديدة، أكدت أن بعض تطبيقات البنيوية التكوينية مازالت أيديولوچية ولا تعتبر غير الصوت السائد، دون مراعاة للأصوات الهامشية لأنها لا تخدم نظرية رؤية العالم، لقد كان لحمداني يبحث عن تمثل الرواية لموقف معين من أجل إدراجها، دون البحث فيما قد يكون من تناظر على مستوى البنية العميقة للنص مع البنية الذهنية التي تكوّن رؤية العالم لدى مجموعة معينة.

ولذلك يمكن القول إن دراسة لحمداني هذه ذات صبغة واقعية أكثر منها تكوينية بسبب إهماله فيها للكثير من أدوات المنهج مثل الوعي الكائن ،الذي لا تريد دراسة لحمداني أن تعطيه أهمية مثل الوعي الممكن رغم أهميتهما معاً في البنيوية التكوينية.

بل يمكن القول أن لحمداني قد ركز على مصطلحي الفهم والتفسير وحاول الاستفادة منهما رغم ملاحظتنا أنه كان أكثر ميلاً نحو هذا الأخير، أما رؤية العالم فكانت تشتبك لديه مع رؤية الواقع رغم الفرق الجوهري بين الرؤيتين كما أوضحنا.

ولحمداني بعد هذا يأخذ على جولدمان عدم اعتنائه بتحليل البنية الروائية، ورأى ضرورياً أن يجد الناقد التكويني ما يكمل به هذا النقص كنظرية الحوارية عند باختين مثلاً.

إن هذا التوفيق قد يكون مقبولاً عندما يكون المنهج المختار للتطبيق خلواً مما يراد تطعيمه به ولكن الاقتطاع من منهج لآخر لا يشكو نقصاً هو ما قد يعد نوعاً من التلفيق.

وكان للانتقائية حضورها لا على مستوى المبادئ الكبرى للمنهج فحسب

بل داخل كل مبدأ تقريباً، ولنلاحظ أن مرحلة الفهم لا تطبق على جميع البنيات وإنما على «أهم العناصر التي يمكن أن تشكل نسقاً داخلياً يسمح برؤى المبدعين»[1] وهو ما يعد موغلاً في العمومية والنسبية حيث يصعب تحديد الأهمية بالنسبة للعناصر التي يترتب عليها فهم رؤى المبدعين، وهو أساس العمل الذي بين أيدينا، ولم يطرح لحمداني على نفسه سؤالاً مفاده: إذا كانت البنيات التي أهمل تحليلها تقول عكس ما قالته البنيات المحللة فكيف سيكون التصنيف الداخلي؟!

وهذا السعي نحو المقارنة بين النقدين المشرقي والمغربي في الساحة العربية لا يلتزم الشروط التي يمليها الأدب المقارن من اختلاف الثقافة واللغة وغيرها، ولكنها تضمر اعتقاداً جازماً أن ما يجمع تمظهرات النقد العربي يبقى أكثر مما يفرقها، فقد عرف النقد البنيوي من طريقتين في النقد العربي، شكلية وتكوينية ولكن الشق التكويني كان الأبرز دائماً في المغرب وفي المشرق، إن السمات العامة للنقد العربي الحديث في مجمله لا تساعدنا على التنبه للكثير من مواطن التفريق بين النقد المغربي والمشرقي، إذ هي صفات كما طرحها البازعي للجانب التنظيري من النقد، وإن كنا لا نفهم تفريقاً حاسماً بين ما يحكم الأطر النظرية في أي نقد وبين إجراءاته التطبيقية:

(1) **السمة الأيديولوجية:** وهو يرى أن النقد العربي في اختياره للأطر النظرية محكوم بالتوجهات الأيديولوچية أكثر من الاحتكام إلى خصوصية العمل الأدبي الذي يتم اختيار المنهج لمعالجته، لكن هذه الملاحظة تنطبق على النقد المشرقي أكثر من انطباقها على النقد المغربي الذي وإن كان لا

---

(1) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مرجع سابق، ص 13.

يخلو من التوجهات الأيديولوجية تصريحاً أو تلميحاً أم من بين السطور فإن اهتمامه بالمنهج وسعيه وراء المنهاجوية تبقى السمة المقابلة نسبّياً الاهتمام الأيديولوجي في المشرق.

(2) **النظر إلى الغرب بوصفه منطقة قيادية ؛**

(3) **العلمية البراجماتية**: وهي تقترب من السمة الأولى النفعية سمة من سمات الأيديولوجيا.

(4) **الاضطراب وعدم الوضوح والخلط**: وهو أمر ناتج عن عدم وعي بالخلفيات الفلسفية التي أنتجت المنهج في بلاد المنشأ[1].

ثم إن المقارنة هنا ستكون على مرحلتين مرحلة عرض النقد المغربي في هذا المبحث ثم بعد ذلك عرض النقد المشرقي في تأثره بالنقد التكويني على شكل مساءلات نظرية ومحاولات تطبيقية.

(1) سعد البازعي: من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث، عالم الفكر، العدد الرابع، المجلد الثامن والعشرين، ابريل – يونيو 2000، ص 125 - 126.

ظاهرة التهجين المنهجي في النقد العربي الحديث

(دراسة تطبيقية لتجربة كمال أبو ديب - يمني العيد - صالح سليمان عبد العظيم)

المبحث الأول: قراءة في المنحى التنظيري عند هؤلاء النقاد.

المبحث الثاني: علاقة الإبداع بالواقع الاجتماعي عند هؤلاء النقاد.

المبحث الثالث: السوسيو - بنائية بين الانفتاح والانغلاق عند هؤلاء النقاد.

المبحث الرابع: فحص تطبيق النظرية التوليدية من خلال النصوص النقدية لهؤلاء النقاد.

المبحث الخامس: دراسة تطبيقية لمحتوى الشكل في الرواية العربية عند سيد البحراوي.

الفصل الثالث

ظاهرة التهجين المنهجي

في النقد العربي الحديث

(دراسة تطبيقية لتجربة: كمال أبو ديب، يمني العيد

صالح سليمان عبد العظيم)

بعد ما تقدم في الفصلين الأولين من تأطير نظري عام عن المدرسة البنيوية فى بلاد نشأتها، وآخر عن استقبال تلك المدرسة فى البلاد العربية، وبعد محاولة المقارنة التى رأينا شطرها الأول عن النقد البنيوي التكويني والمغاربة؛ وسنرى شطرها الثاني فى ثنايا هذا الفصل، الذي نخصصه لمساءلة أكثر خصوصية لمجموعة من النقاد العرب فى المشرق حاولوا الاستفادة من المنهج التكويني فى تعاملهم مع الأعمال الأدبية.

لقد كان النقد العربي الحديث في مجمله يميل نحو التهجين المنهجى بالجمع بين المناهج النقدية، إما لضمان نتائج أكبر عند الجمع لا ترجى عن إفراد أحد المناهج، وقد يكون الجمع بين المناهج النقدية غير واع لسبب عدم الوعي بحدود المنهج، ومهما تكن أسباب التهجين المنهجي فإنه واقع في النقد العربي الحديث بالمشرق، ولذلك فهذه الدراسة التطبيقية تحاول استكشاف الفاعلية عن طريق جملة من المحاور تتكامل فيما بينها فتكون نسقاً لدراسة ظاهرة التهجين، ففي المنحى التنظيري نحاول من خلال المقدمات والمداخل والأطر النظرية أن نفهم حقيقة رؤية هؤلاء النقاد للمنهج التكويني ووجهة نظرهم حوله، ومعرفة طريقة كل واحد منهم فى تقديمه إلى القارئ العربي، ومدى كونه تطوراً أو قفزاً بالنسبة لمسيرة النقد العربي عامة

(الفصل الثاني) وبذلك تكون القسمة المنطقية قد تمت فى شكلها الثلاثي، إذ قد تناولنا الإطار العام الغربي فى الفصل الأول، وهو ما يشير إليه الجزء الأول من عنوان البحث «البنيوية التكوينية»، أما الجزء الثاني من العنوان فيقابله الفصل الثاني عن النقد العربي الحديث، ويأتى الجزء الثاني من التقسيم المنطقى يقابل الجزء الأخير من البحث وهو الخاص بالتطبيق «دراسة لفاعلية التهجين» وهو (الفصل الثالث) الذى بين أيدينا.

المبحث الأول

قراءة في المنحي التنظيري

1- عند كمال أبو ديب:

يشغل التأطير المنهجي حيزا مهما فى أعمال كمال أبو ديب وخاصة فى كتابيه «الرؤى المقنعة» «وجدلية الخفاء والتجلي»، والاهتمام بالمنهج وحدود العمل فيه، وبيان الأدوات التي يتم استخدامها فى إطار البحث مفيد ويدل على وعي منهجي.

ولكن هذا التأطير المنهجي غير ما نعنيه نحن بالمنحى التنظيري، فهذا الأخير يطلق لدينا على تقديم المنهج التكويني وطريقة كل ناقد من النقاد المدروسين فى ذلك، من حيث الشمولية والانتقاء لمعرفة مدى تأصيل المقولات الكبرى خلال العرض ومدى كونها منزوعة من سياقها، وننظر إلى العرض النظرى مقرونا بالتطبيق، فمن الأول نعبر إلى الثاني المحك الأساسي لمدى الفهم والاستعداد للامتثال أو الاجتزاء.

ويمكن أن نعتبر كمال أبو ديب من أوائل النقاد العرب الذين تعاطوا مع مناهج النقد الحديثة وخاصة البنيوية منها، وبحكم موقعه كدارس ومهتم بالنقد الغربي فإنه لا يفتأ فى عروضه ومقالاته وكتبه يقارن جهوده بالجهود الغربية بل إنه قد عد نفسه من طور أشياء فى البنيوية قبل أن يكون ذلك فى بلاد أخرى فى أوروبا، ويعتبر كمال أبو ديب نفسه مضاهياً لرولان بارت وتودوروف فى عملهما على تطوير ما كان اشتراوس قد أسسه فى البنيوية بشكل عام، وبسبب تأخر الإنجليز فى استقبال المنهج البنيوي نتيجة المحافظة، فقد اعتبر أبو ديب دراسته عن الشعر الجاهلي أو لمعلقة أمرئ القيس وكتاب جوناثان كلر الشعريات البنيوية Structuralist Poetics الذي

لعب دوراً هاماً فى جعل النقد البنيوي مألوفاً للقارئ باللغة الإنجليزية قد اشتركا فى ذلك.

وهي مغالطة كما ترى فلا يعني أن الكتابين قد نشرا فى الوقت ذاته أن يكون لهما مفعول واحد، وهو لذلك يستخدم بشيء من اللبس اسم الإشارة «الذى» ليشير إلى كتاب جوناثان كلر، ولكن أيضاً يود الإيهام بأن دراسته هو لمعلقة إمرئ القيس كان لها الدور نفسه، وإن كانت العبارة لا تساعده على ذلك كما هو الواقع.

ثم أن أبا ديب فى عمله على تطوير بنيوية لفى اشتراوس حتى يمكن تطبيقها على الأدب، كان يعمل دون أن يكون له أدنى علم بمجهود من حاولوا ذلك فى الغرب من أمثال بارت وتودوروف وجولدمان، ورغم أن ذلك نقص منهجي، فإنه اعتبر محاولته التطويرية ومحاولة هؤلاء النقاد «فى خطين متوازيين ومتزامنين دون إحتكاك بينهما»[1]، وأكد أن عمله قد «تم فى عزلة عن الدراسات الفرنسية التي اتضح لي فيما بعد أنها كانت قد بدأت فى الوقت نفسه الذي كنت أعمل فيه على تطوير المنهج»[2] وإدعاء الريادة هذا ومحاولة تأكيد عدم الاستفادة يصطدم بشئ آخر هو هذه الطبخة من المناهج والنظريات والمدارس بمختلف أنواعها، والتي يسردها أبوديب كى يحيطنا علما بمصادر منهجه النقدي، وتشكل مناهج التحليل الأدبية التي تشكلت فى إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية وغيرها فى النقد الفرنسي، حيزاً مماثلاً لذلك الذي يشكله التحليل البنيوي للأسطورة لدى كلود لفى شتراوس، ونتحدث عن الحيز من الناحية الشكلية حيث يمثل كل من الاثنين رقماً من أرقام الطبخة المذكورة والمتشكلة من خمس محطات. وإلى جانب تشكيكنا فى عدم استفادة أبي ديب من أعمال بارت وجولدمان

(1) نفسه، ص نفسها.
(2) نفسه، ص نفسها.

تعمل هذه الطبخة من ناحية أخرى على توضيح مدى تأصل التوفيقية فى الذهنية العربية، حيث يجمع هذا الناقد الذى يدعي أنه لم يكن يحتاج إلى أحد فى تطوير منهج جديد، بينما يكون محتاجاً إلى كل هؤلاء لدراسة بعض النصوص من خلال المنهج الذي طوره فى غيابهم!.

ولا شك فى أن كمال أبو ديب قد تأثر بأفكار لوسيان جولدمان بسبب تمشي أطروحاته مع أهداف أبي ديب، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يخرج على القواعد العامة للمنهج التكويني، وأول الخروجات هو تلك المقارنة التى عقدها أبو ديب بينه وبين رواد المنهج البنيوى حيث اعتقد أن سبب عدم حضور الشعر فى المجال التطبيقي بنيوياً هو صعوبة ذلك فحسب ولكن هنالك سبباً أهم وهو أن الرواية فى المجتمع الغربي باتت أكثر شيوعاً وبالتالي أكثر قدرة على تمثيل الحياة الاجتماعية، بينما انزوى الشعر بطرقه التكثيفية المعتمدة على عدم البوح جانباً، ولهذا أعلن جولدمان صعوبة تطبيق نظريته على الشعر، ويعني بذلك ضآلة النتائج المتوصل إليها عن طريق تحليل العمل الشعري مقارنة بالرواية، ربما أن أبا ديب يحاول أن يلج مدخلا لم يلجه أولئك النقاد فى الغرب فقد اختار الشعر للتطبيق حتى يكون ذلك دالاً على الريادة.

ويعترف أبو ديب بأن بحثه يتغذى من مجالات معرفية لم يذكر منها سوى ما جعله يكتشف البنية التوليدية، إذ هي الهدف الذي من أجله كانت الدراسة، والرؤى المتعارضة التي تمثل جزءاً كبيراً من مواصفات المنهج التكويني، ومن خلال عرضه لما ستكون عليه الدراسة نلاحظ تطابق رؤيته مع البنيوية التكوينية التى تعتبر أننا «إذا لم نكن قادرين على فهم البنية فى وجودها الكلي، وإدراك خصائصها الجوهرية فسيكون من العبث أن نحاول فهم العلاقات التي تنشأ بينها وبين أي من الشروط التي تقع خارجها»[1].

(1) نفسه، ص 12.

وهو ما يعلن أبو ديب أنه يلتزم فى أعماله، وذلك لأنه يلتزم التقسيم التكوينى فى التعامل مع العمل الأدبي من خلال مرحلتين مرحلة الفهم ومرحلة التفسير، ومن خلال سعيه إلى كشف العلاقة بين البنية الجمالية بعد تحليلها وبين البنية الاجتماعية، وهذا التركيز على الناحية الجمالية ناتج عن اعتقاد أبي ديب أن قصور الدراسات التاريخية كان بسبب عدم إعطائها أهمية للنقد التشكيلي للعمل الأدبي فى إشارة إلى مرحلة الفهم.

ويكاد الجهاز المفاهيمي للبنيوية التكوينية أن يكون مغيباً وإن كانت دلالاته حاضرة على مستوى عمل كمال أبي ديب، ولقد كانت رؤية العالم حاضرة حتى على مستوى العنوان «الرؤى المقنعة» وهو يشير هنا إلى أن الأعمال الأدبية تشتمل على رؤية من نوع ما ولكنها مقنعة وملبسة، ومن هنا تكون مهمة الناقد أن يميط اللثام من خلال عمله فى المرحلة الأولى أي مرحلة الفهم لكشف النواحي الجمالية، وفى مرحلة تالية؛ مرحلة التفسير، ومن خلال المراوحة بين المرحلتين الجمالية، والإجتماعية تنكشف الرؤى المقنعة.

وهكذا يكون عنوان الكتاب يحمل خصائص البنيوية التكوينية فى انقسامه إلى رؤية وقناع فالرؤية هي محور العمل الاجتماعي دائماً سواء كانت رؤية للواقع أو للعالم، أما القناع فهو محور الأدبية والجمال القائم على التمويه والتعمية التي تخفي الأشياء بداخلها، فلا يكون ذلك بسبب عدم وجود أشياء تحت الملفوظ وإنما تكون قوة الدفع واللبس من شدة ما يخفيه العمل إذ «تحت الرماد اللهيب»، هذه الثنائية حاضرة فى العنوان، والعنوان يلخص العمل، ولكن ما يجعل هذه الثنائية تخرج عن إطار المنهج التكويني أنها تبدأ بالجانب الاجتماعي قبل الجانب الجمالي، إذ أن الرؤية جاءت قبل القناع وهو ما يعكس آية البنيوية التكوينية، ولعل الحال فى العنوان – على الأقل – يكون أحسن حالاً فى «جدلية الخفاء والتجلي» إن هذا العنوان الذي بين أيدينا يزيد شيئاً (كلمة) على الثنائية، ولكنه يزيد الثنائية خصباً وتأصلاً فى البنيوية التكوينية، بالإضافة إلى أن الترتيب الثنائي بين الجمالي والاجتماعي جاء على الأصل التكويني، لنعتبر أن الخفاء هو المميز الأساس للمرحلة الأولى فى العمل التكويني وهي مرحلة الفهم التى تتطلب جهداً أكبر لارتباطها بخصوصية العمل الأدبى ولكونها تسعى إلى إظهار الخفاء الكامن في الألعاب الفنية الجمالية التي يقصد الأدباء عادة إلى إخفائها قصداً، وهذا الخفاء عادة هو مصدر الجمال فيها، أما التجلي الذى يمكن أن يعنى ما هو قائم فى العمل الأدبى على مستوى البنية الاجتماعية، ويكون الجدل بين البنيتين الجمالية والاجتماعية من خلال الجدلية التي تظهر فى العنوان، وينبغي أن تظهر فى المعالجة على ذلك النحو.

ويلخص أبو ديب عمله فى القصيدة المفتاح أنه «تمت دراسات متعمقة للعلاقات الجدلية بين العناصر الأساسية للبنية (مرحلة الفهم) والبنية نفسها، ورؤية المبدع ذاته»[1] (مرحلة التفسير) وهذا التخليص يحيلنا أيضاً إلى التنثائية ذاتها، ويعطينا انطباعاً عن أهمية الرؤية لدى أبى ديب ومن هنا فإننا نرى – رغم أن أبا ديب رجح انقسام الذهن البشري إلى نوع من السحر الثلاثى فى التفكير – أن التقسيم الذهني لتفكير أبي ديب خاصة ثنائي، ويقترب إلى حد بعيد من التقسيم العام للمنهج التكويني، ففي إطار بحثه عن رؤية العالم، طرح جملة من التساؤلات من بينها سبب اختيار الجاهليين المعلقات كأحسن ما أنتج من الشعر فى زمنهم، ولم يجد من تسويغ لذلك سوى كونها عملاً متكاملاً فى اللغة والرؤية وهذا التحليل يعطي تصوراً عن الطريق الذي اتبعه أبو ديب فى دراسته الشعر الجاهلي، ويدل بوضوح كذلك على تحكم ثنائية النسق الفكري أو التفكيري فى العمل النقدي عند أبي ديب.

---

(1) نفسه، ص 113.

وبعد دراسة الناحية اللغوية فى القصيدة «الشبقية» من حيث التفاعلات المكونة للنسيج البنيوي للقصيدة، من الناحية الزمانية والمكانية، حاول أبو ديب أن يربط «هذه الاختلافات بالاختلافات الأساسية بين رؤيتي الواقع كما تجسدها كل من القصيدة المفتاح، والقصيدة الشبقية»[1]، ونحن نفهم أن يحاول الناقد فى إطار المنهج البنيوي التكويني الربط بين رؤية الواقع (مع تحفظنا على أن تكون رؤية الواقع تساوي رؤية العالم) فى نص مدروس مع نص آخر قد درس سابقاً، ولكن ليس من الواضح أن يدرس نص من الناحية اللغوية، ثم يهم الناقد من ذلك أن يعرف رؤية الواقع فى نص آخر، بل من الإنصاف أن تستخرج رؤية كل نص للواقع على حدة من الناحية الجمالية، ولا مانع بعد ذلك من مقارنة رؤية الواقع بين النصوص.

ولابد من ملاحظة أن رؤية العالم ليست هى رؤية الواقع، وإن كان هذاالخلط شائعاً فى التطبيق العربي كما وجدنا ذلك عند لحمداني، من خلال عنوان كتابه: «الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ورؤية الواقع مع كونها تتسم بالبساطة مقارنة مع رؤية العالم الأكثر تعقيداً وجدلية وبالتالي خصوبة، وذلك لاعتمادها على مقارنة البنية الذهنية والاجتماعية، وهذه البساطة التى تتسم بها رؤية الواقع أصلاً قد زادها أبو ديب بقوله إنها تعتمد على مظاهر الحياة فى تجليها. وفى موضع آخر من كتابه الرؤى المقنعة يستخدم كمال أبو ديب رؤيا العالم فى مقابل رؤية الواقع، وبذلك ينسجم تنظيره مع النظرية التكوينية فى اعتباره لرؤية العالم رؤية جماعية فردية فى آن معاً، لإبراز الجدلية القائمة في هذا المنحى بين الفردي والجماعي.

وكما رأينا سابقاً فإن هناك تقابلاً بين دعوى الريادة عند أبي ديب،

(1) نفسه، ص 127.

وبين الولع بالجمع بين النظريات النقدية، ولكن ذلك يتأكد إذا علمنا أنه يرى ذلك نوعاً من النبوءة المستقبلية التي قد تؤدى إلى الإتيان بجديد فى عالم الثقافة والفكر، فكما نراه يجمع بين السوسيولوجيا الأدبية والمنهج البنيوي فى إطار ما اصطلح على تسميته بالبنيوية التكوينية، ويعتقد أنه مؤسس هذا الجمع، نراه أيضاً يحاول الجمع بين نظرية فوكو M. Foucault فى أركيولوجيا المعرفة، وبين الحياة الفكرية بالسياسة، وإرجاع ذلك كله إلى الربط الذي أجراه كارل ماركس بين مناحي الحياة الثقافية والوضع الاقتصادي، وهذا الجمع أو الخلط أو التوفيق بين هذه الطروحات لا يتم عن طريق إيمان أو تجربة بأنه سيكون خصباً، وإنما الجمع يتم فقط بالإضافة إلى أنه متأصل فى طبيعة الناقد العربى لأن أبا ديب يحس بشكل حدسى «أن الثورة الفكرية المقبلة، قد تكون تلك الثورة التي تستطيع أن تجد المعادلة التى توحد بين هذين الكشفين: أي بين اقتصادية الوجود البشري وسياسيته، بين ماركس وفوكو، على هذا الصعيد المحدد تماماً، لا عن طريق كشف علاقة سببية بينهما، كما يتم فى عمل ماركس، بل عن طريق كشف جدلية العلاقة بينهما ونقاط تقاطعهما وافتراقهما، والعوامل التي تصوغ كلا منهما على حدة، وتصوغ تشابكهما وتفاعلهما أيضاً»[1] هذا الحدس وهذه الرؤية المستقبلية هما ما يعمل أبو ديب على أن يكون رائداً فيه من خلال الأسبقية إلى الجمع بينهما من هنا فهل كان استدعاء البنيوية التكوينية لاقتناع بفاعليتها أو أن الاستدعاء كان فقط بهدف الريادة؟

2 - عند يمني العيد:

وتتصدر قائمة المشاكل التي تحاول العيد استثارتها فى الجزء التنظيرى

(1) كمال أو ديب، الأدب والأيديولوجيا، الجزء الثانى، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع 1985، ص 51.

من أعمالها مشكلة «التبيئ» أي الإحساس بضرورة خلق المناخ الثقافي لما يراد استنباته في السياق العربي من المناهج والنظريات الغربيّة، ويتركز إحساسها المذكور حول بيان اختلاف السياق الغربي المنتج عن السياق العربي المستقبل، ومنذ اللحظة الأولى يلاحظ القارئ هذه الثنائية في عمل العيد بين البعد الشكلي والبعد التأويلي وليس معنى ذلك أنها تحاول الارتباط بالمنهج البنيوي التكويني الجاهز، بل إنها تحاول الارتباط به كفكرة عامة لها محوران كبيران هما الاهتمام بالشكل في دراسة البنية ثم إدراج هذه البنية في سياقها الاجتماعي وهذه الثنائية بين الشكل والمضمون جعلت العيد تحاول الخروج منها بالقول المحصور: «إنما نحاول مزيداً من المعرفة أو جانباً آخر من جوانبها هو الجانب المتعلق بالوظائف التي تؤديها عناصر البنية النصية. فمعرفة هذه الوظائف تساعدنا على كشف القول الذي تنهض به البنية»[1] بل إن هنالك تفريقاً أساسياً نجده عند يمنى العيد بين المنهج الشكلي في تحيزه للشكل وانغلاقه على ذاته، وبين المفاهيم التي أنتجها البحث عن بنية الشكل، وهذا التفريق أساسي ومهم من ناحيتين:

1-لأنه يوضح الاهتمام المنهجي للعيد من حيث التفريق بين مصطلحين يمكن أن نجد فيهما بعض اللبس عند الكثير من المهتمين بالنقد في الحقل العربي وهما: الشكلانية، وبنية الشكل.

2-أن هذا التفريق جعل العيد تميل إلى النوع الثاني من الاهتمام بالشكل لسبب وحيد وهو أنه يعين الناقد على قراءة معنى النص، وهذا الاهتمام بالشكل الذى يتجاوز إلى الاهتمام بالموضوع هو ما جعلنا ندرج يمنى العيد ضمن زمرة من نقاد العرب تبنوا أو تأثروا النهج البنيوي التكويني تنظيراً وتطبيقاً. غير أن هذا الوعي المصطلحي الذى نجده عند العيد، لا نلبث أن

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط 1، 1990، ص 13.

نجد فيه بعض الاستثناءات؛ إذ يجد الالتباس المصطلحي موقعه في تفكير العيد من خلال الخلط بين المصطلحات الشكلية والتكوينية، ففي معالجة زاوية النظر - زاوية الرؤية المادية، تبقى أقرب إلى المجال الشكلي، بينما نجد الرؤية المتعلقة بالمجال الفكري، أكثر ارتباطاً بالمنهج التكويني خاصة فيما يعرف برؤية العالم.

وفي مقدمة كتابها الثاني «فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب» تناولت يمنى العيد مبدأ من أهم مبادئ البنيوية التكوينية، وأكثرها تعقداً، وهو العلاقة بين الأدب والواقع، أو بين البنيات الداخلية للنص الأدبي والعالم الخارجي وذلك في نقاط مهمة:

* الاعتراف بوجود العلاقة المذكورة وحضورها من خلال النصوص، أي حضور ما هو مرجعي اجتماعي.

* عدم تطابق المرجعي الاجتماعي الخارجي مع الداخلي الأدبي الجمالي، لأن الأخير يتعلق بالمتخيل وإن كان هذا الخيال مرتبطاً برؤية خارجية ما للواقع أو للعالم.

* الجامع بين الاثنين هو ما يسمى برؤية العالم فالإنسان (الكاتب) لابد أن تكون لديه رؤية للعالم ترتبط بالضرورة بموقعه في المجتمع، وهذه الرؤية مختلفة باختلاف الأسس التي منها تنطلق وجهات النظر الإنسانية، من موقف أيديولوجي أو وعي فكري، لا يطابق الرؤية للواقع بالضرورة، بل قد يكون رافضاً له ناقداً ناقماً عليه، وإن كانت بداية تأسيسه مرتكزة على هذه المسلمات التي يرفضها الآن في هذا المجتمع.

وتتعامل يمنى العيد مع النص الأدبي - على الأقل في تنظيرها - من خلال البنية المكونة أو الهيكل الذي يشبه - حسبها - الهيكل العظمي للإنسان.

وهذا التعامل الأولي منها يستهدف بعد القبض على الناحية الجمالية التي لا غنى عن القبض عليها فى الدراسات التكوينية، مرجعه الّحي لأنها لا تريد أن تعطله عن «حوضه البشري الذي ينمو فيه ويحيا»[1].

وبهذا يكون أكبر شاغل ليمنى العيد – ولعل الحق معها – فى كل ما كتبت من الدراسات النقدية، هو مسألة العلاقة بين النصي والمرجعي، وتكييف تلك العلاقة، وما العلاقة بين الجمال اللغوى والمرجع الاجتماعى؟ وما جسر التواصل بينهما؟ وما شكل حضور المرجعي فى النصي؟

وقد اعتبرت يمنى العيد «اللغة محملاً ثقافياً، وجسراً لهذه العلاقة، ويعني ذلك بتاً فى الناحية المرجعية الاجتماعية، أما الناحية الجمالية فإنها اعتبرتها «ماثلة فى نظام التركيب اللغوي نفسه»[2] ومما يعني أن هذه الدراسات والمطالعات قد أفادت العيد فى بقية دراساتها أنها لم تعد تقنع بأحد الجانبين مدروساً دون الآخر، فالبنيوية التي تعني التوقف عند الحدود الهيكلية للنص أو فى حدود بنية النظام لم تعد مقنعة بالنسبة إليها «لأنها تسقط ما هو قائم، أي تسقط حركة الانتظام أو فاعليتها والدلالي المولد بهذه الفاعلية»[3] ولذلك فقد عدت عدم إدراج المرجعي الاجتماعي فى البنية الجمالية نوعا من العجز.

وكما أشرنا سابقاً فإن ثنائية الأنا والآخر كانت حاضرة على مستوى النقد العربى والنقد الغربى فى تنظير العيد وإنطلاقاً من ذلك أكدت أن التقليد ليس فى أخذ المنهج وتطبيقه فى محيط غير المحيط الذى نشأ فيه بل التقليد كامن فى أن يكون هدفنا هو استيراد المنهج دون أن تكون بصماتنا واضحة

(1) فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، مرجع سابق، ص 8.
(2) نفسه، ص 9.
(3) نفسه، ص 9.

فيه عن طريق إنتاج النص وصوغ جماليته «فالجمالية ... ليست قيمة ثابتة لأنها قائمة فى علاقة معقدة مفصلها المرجعية الاجتماعية التاريخية، وجعلها ثقافة ليست واحدية سكونية، بل حركة متحققة بدينامية التفاوت والاختلاف والتناقض»[1] ومما سبق نلاحظ أن العيد تعتبر المنهج واحداً غرباً وشرقاً لكن ميزة التفاوت بين النصوص، التي عليها يطبق فى اختلافها، هي التى تكسبه الاختلاف والفردانية عند كل ناقد، وذلك ما تسعى هي إلى تأكيده فى الساحة النقدية العربية، من خلال الدراسات النظرية والتطبيقية التي تقوم بها.

إن التمييز الذي تقوم به العيد وتريده للنقد العربي ينبع من البيئة العربية، لأنها لاحظت أن النقد العربي القائم على الرواية العربية يجب أن يتميز لأنه الرواية العربية بدأت تأخذ مسارها الخاص ولنلاحظ أن التميز الذي تدعو إليه العيد إنما تنطلق فيها من المميزات الذاتية، أي من بدايات التميز الذي بدأ المسار الأدبي العربى يعرفه، ومن هنا فإن النص النقدي يتميز بتميز النص الأدبي (السردي) الذي يعالجه «فلم يعد جائزاً أن تبقى تجربتنا النقدية بعد تميز موضوعها متوكئة على المناهج النقدية الغربية محاكاة وتطبيقاً»[2] وهذه النظرة الاختلافية الموضوعية تعطينا القدرة على جعل المادة النقدية تتجدد بتجدد موضوعها الأدبى (النص)، وبالتالى تكون المناهج والمعارف النقدية المستوردة تختلف باختلاف المادة المطبقة عليها، والمختلفة بدورها باختلاف الزمان والمكان.

وتعطي يمنى العيد مثالاً على ذلك بتقنية تكسير الزمن، التي هي تقنية كونية – إن كان فى مناهج النقد كوني – ففي الرواية الأوربية تعطي معنى الاغتراب وحقيقته «أي معنى الإنسان المهمش فى مجتمع صناعي تتحكم

(1) نفسه، ص 18.
(2) نفسه، ص 27.

فيه الآلة ويسيطر على حياته الإعلام»[1] أما فى الرواية الأمريكية فإن تقنية تكسير الزمن تعطي معنى «تأبد دكتاتورية الفرد الحاكم وزمنه فى مجتمع يفتقر إلى تقدم وسائل العيش والحياة»[2]، بينما يعطي تكسير الزمن فى الرواية العربية معنى أو على الأصح يصوغ «حكاية الإنسان فى تمزقه وانقسامه على نفسه»[3]، هذا الاختلاف فى قراءة واحدة من تقنيات السرد الروائي، باختلاف النص الذى تطبق عليه، يدل على أن القراءة الاتباعية التى لا تعنى إلا بما قد حصل فى القراءة الأصل ليست ما تدعو إليه العيد، وإنما تدعو إلى الارتباط بالنص المدروس أكثر من الارتباط بالنص المراد تطبيقه وإنما يكفى أن تتخذ النصوص المقتبسة هادية وليست مسيطرة على تفكير الناقد، ومن هنا فإن الناقد العربي بين أمرين:

1- أن يهتم بالقواعد الجامدة وتطبيقها على نص ميت لا يغير شيئاً ولا يلهم النقد ولا الناقد أي شئ، وإنما ينتظر مقاسه من النظريات النقدية المفبركة فى الغرب، ليزهو بها حلة مستوردة لا مثيل لها عندنا فى البلاد العربية.

2- أن يعترف الناقد العربي بنصه، وبنفسه ولا يعطي للنظريات النقدية الغربية أكثر من حجمها كنظريات رائدة فى محيطها ومجالها، يحاول هو أن يجربها فى حدود المقبول من النص الأدبي العربي، دون لي أعناق النصوص النقدية الواردة لتقبل التطبيق على نصوص أدبية محلية لا يسمع لها قولاً.

ومما يفهم من الدراسات التي أنجزتها العيد أن الاستفادة من المناهج النقدية الغربية ينبغي أن تكون فى حدود الاهتمام وتطويع البنية، وهى المرحلة الأولى من التعامل مع النصوص الأدبية فى الدراسة التكوينية، أما

(1) نفسه، ص نفسها.
(2) نفسه، ص نفسها.
(3) نفسه، ص 28.

المرحلة الثانية من التعامل مع النص أي مرحلة إعادة إنتاج البنية فلابد من الارتباط فيها بالمرجع الثقافي التاريخي المعرفي «من حقنا أن نفيد من المناهج والنظريات العالمية فى مجال الدراسة النقدية، ولكنه ليس من المفيد لنا فى حقل الإنتاج المعرفي، أن يبقي استخدامنا لها استخداما فى حدود المحاكاة والتطبيق»[1].

وتتناول العيد مصطلح «التوليدية» وتعتبره أهم مظهر من مظاهر البنيوية التكوينية، وتعني التوليدية لديها دراسة البنية اللغوية للنص الأدبي، التي سوف تحيل إلى مرجع أو بنية ثقافية معينة عن طريق رؤية العالم التي تربط بين الكاتب ومجموعة بشرية ما، وهذه الرؤية سوف تحيل هذه التراتبية إلى بنية كلية إنسانية، ولهذا ربما يجب على الناقد أن يراعي ذلك وأن يأخذ هذه التراتبية فى الاعتبار، وأن يلتزم فيها المنطقية والسببية إن أمكن ذلك، دون أن تكون قيداً على الخصوصيات الفردية لكل كاتب، والخصوصية النوعية لبعض النصوص.

وهذا المنحى من التفكير يتجلى عند العيد فى أكثر من موضع وخاصة فى قولها «لئن كان معنى الرواية الخاص يرتبط بالحكاية التي تحكيها الرواية، فإن الحكاية لا تكتسب طابع الحقيقي، إلا بروائيتها أي بالفني فيها. لذا يبدو لي الحقيقي بنسيجه الروائي أثرا لمرجع تحيل عليه الرواية، وترتقي به فى الوقت نفسه إلى ما هو أبعد من هذا المرجع إلى ما هو إنساني عام»[2]، وهذه النظرية المركبة التي تدعو اليها العيد لا شك تخدم المنهج التكويني لأنه ثنائي الأقطاب الكبرى، أي أنه يتكون من عمليتين كبيرتين:

1- عملية الدراسة الشكلية للبنية الداخلية وفيها ينظر إلى الأنساق

(1) نفسه، ص 29.
(2) نفسه، ص 30.

والقوانين التي تحكم العالم الخاص بالنص، وعلاقته بالعوالم النوعية فى النصوص المماثلة.

2-عملية الدراسة التراوحية والتزاوجية، أي ربط البنى الداخلية بالمرجع الخارجيي عن طريق رؤية العالم، ولذلك «يجدر بنا أن نرى إلى علاقة النقد بالأعمال الأدبية كعلاقة مركبة مفصلها المرجعية الاجتماعية»[1]، فمن غير اللائق بنا كأمة سائرة فى طريق التحديث وهو ما يحتاج إلى أدب قيادي، ملتح لثقافة تخدم أسس التحديث، من غير إسفاف ولا دعاية، أن يبقى أدبنا مساءلاً من طرف النقاد فقط من الناحية الشكلية، دون المضمون بل من الضرورى أن نسعى قدر الإمكان إلى تجنب الأحادية، ونسعى إلى معالجة النصوص الأدبية من كافة جوانبها حتى نكتشف الطاقات الكامنة، والفرادة التي قد تكون مختبئة وراء هذه الأشكال الأدبية، من هذا المنطلق يبدو لي طبيعياً بل وضرورياً أن لا يبقى سؤالنا النقدي مطروحاً على مستوى أدائه النقدى متعاملاً مع النص فى حدود وظائفه البنائية، لأن في ذلك تجريداً للنشاط النقدي من فاعليته فى الثقافة والحياة، ولأن فى ذلك أيضاً تهميشاً للأدب وإفراغاً له من معناه»[2].

3- عند صالح سليمان عبد العظيم:

يتبنى صالح سليمان عبد العظيم البنيوية التكوينية باحتفاء بالغ أعلن عنه فى مقدمة كتابه سوسيولوجيا الرواية السياسية، وهي دراسة للعلاقة المحتملة بين التغيرات السياسية وجنس الرواية عند يوسف القعيد «وقد استعانت الدراسة فى بلورة هذه الرؤية للتعامل مع النصوص الأدبية بمنهج البنيوية التكوينية Génétique Structuralisme للوسيان جولدمان Lucian Goldman حيث يمدنا هذا المنهج بإمكانية المزاوجة التحليلية بين العوالم

(1) نفسه، ص 33.
(2) نفسه، ص نفسها.

الثلاثة، أي العمل الأدبي، الكاتب المبدع، والسياق الاجتماعي الذي يشملهما معا»[1] فهو يبرر اختياره البنيوية التكوينية بأنها ليست أحادية الجانب ففي إطارها يمكن أن يعنى الناقد بالعمل الأدبي كمنطلق للتناول الجمالي دون أن يكون ذلك حاجزاً عن تناول ما قد تحيل إليه الدراسة الجمالية من القضايا السياسية والاجتماعية. وهو لا يكاد يخفي علينا أنه يأخذ على الدراسات السابقة أنها كانت تهتم بأحد الجوانب دون الآخر، بينما يعلن أن دراسته تجمع هذه العوالم إلى بعضها: من العمل الأدبي، والأديب، ثم السياق الاجتماعي، وإن كان التركيز على العمل الأدبي بوصفه نقطة الارتكاز والانطلاق أكثر.

وقد سعى صالح سليمان عبد العظيم إلى تقديم المنهج التكويني نظرياً عن طريق التركيز على إبراز مرحلتين فى دراسته وإن كانتا معكوستين عما عليه الأصل الجولدماني، حيث اعتبر عبد العظيم أن الدراسة التحليلية «تقابل مرحلة التفسير لدى حولدمان (فى دراسته) وهنا يتم التركيز على القراءة الداخلية للنص بمعزل عن التأثيرات الخارجية قدر الإمكان»[2]، والأمر على عكس ذلك حيث تقابل مرحلة الفهم لدى جولدمان الدراسة المحاثية للنص للتعرف على المناحي الجمالية، ثم إن العظيم، قرر أن يعزل الدراسة الجمالية عن السياق الاجتماعي الذي يحتويها قدر الامكان، بينما كان جولدمان يعزل مرحلة الفهم من دراسته تماماً عن السياق، وهي مقسمة إلى نصفين يتراوح بينهما الناقد، نصف للمعالجة الجمالية ونصف لما يحيل إليه النص، وهذه المرحلة الثانية يعتبرها العظيم درساً إجتماعياً على مستوى البنية الخارجية، بينما يبقى التفسير الحقيقي عند جولدمان ما هو إلا ربط الأبنية الداخلية

(1) صالح سليمان عبد العظيم سوسيولوجيا الرواية السياسية يوسف القعيد نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 13.
(2) نفسه، ص 24.

للنص بالسياق الاجتماعي عن طريق رؤية العالم، وهو ما يحفظ للنظرية توازنها، بين اهتمامها بالجانب الأدبي في الممارسة النقدية الآجتماعية، وبين الإهمال الذي لقيه ذلك الجانب من المدرسة الأيديولوجية وينبغي أن نلاحظ هنا أن هذا الخروج على الإصطلاح الجولدماني لم يمس الناحية المضمونية لمصطلحي الفهم والتفسير، وإنما كان خروجاً شكلياً تمثل في قلب وإبدال التسمية فقط لا الإجراءات التطبيقية.

وربما كان هذا الابتعاد النسبي على الفهم الجولدماني نتيجة اعتماد العظيم على الدراسات المترجمة لأن معظم الدراسات التي يحيل إليها مترجمة سواء كانت مقالات في مجلات أو كتب تعريفية عربية.

وقد حاول عبد العظيم أن يطعم النظرية الجولدمانية ببعض الترسبات البيوغرافية في ثقافته، إذ اعتبر الاهتمام بسيرة الكاتب ضرورية لفهم العمل الأدبي، متهماً جولدمان بإهمال أشياء قد تفيد في فهم العمل الأدبي مثل سيرة الكاتب، ولكن القول إن جولدمان لم يهتم بسيرة الكاتب يحتاج إلى إعادة نظر إذ أن اهتمامه بالعمل الأدبي كبنيوي من الناحية الجمالية، واهتمامه بالسياق الاجتماعي كباحث اجتماعي يحتمان عليه أن يتناول الوسيط أو المحرك الأساسي للربط بين الجانبيين وهو رؤية العالم لدى الأديب.

إن الإهتمام بسيرة الأديب قبل الدخول إلى معالجة النص الأدبي معالجة جمالية، إكراه للقراءة على الاهتمام بقضايا معينة تكون من إهتمام الناقد بأشياء من نوايا الكاتب، وفي المقابل فإن الإهتمام بسيرته بعد القراءة إكراه للنص ليقبل أشياء خارجة عنه بينما التأثيرات الاجتماعية في النص الأدبي موجودة حتماً لأنه بالدرجة الأولى أنتج من ثقافة يمليها المجتمع بدرجة أو بأخرى على الأديب، والأديب مهما بلغ من الانعزالية ينتج لأجل مجتمع ما.

المبحث الثاني

علاقة الإبداع بالواقع الاجتماعي

يقصد من إيجاد هذا المبحث أن ندرس وجهة نظر هذه المجموعة من النقاد العرب في العلاقة بين الإبداع والواقع الاجتماعي، تلك العلاقة التي أخذت على مر الزمن شكلين هما العلاقة التبسيطية والعلاقة الجدلية، إذ أن العمل الأدبي يتعلق بثلاثة محاور أساسية اجتماعية وهي تاريخ المجتمع، ورؤية الأشخاص للعالم ومنهم الأديب، ثم بعد ذلك علاقة الأحداث بالعمل الأدبي هل تظهر على مستوى السطح أم أنها تغذي العمل دون أن تشكل أشياء بادية على مستوى تضاريس النص؟ أما الجانب الجمالي الذي يحوى هذه المحاور الثلاثة، فلا شك في حضوره نصياً ولكن القضية هنا هل يولي الناقد أي ناقد اهتماماً بالنواحي الجمالية فقط فتكون المعالجة شكلية أم أن العلاقة في المعالجة تراوحية فتكون المعالجة توفيقية جدلية، أما إن كانت تعنى بالنواحي الاجتماعية فقط فهي أيديولوجية استنطاقية.

والسؤال الجوهري الذي ينبغي أن أطرحه هنا هو كيف يمكن إقامة علاقة بين المؤسسة الاجتماعية المادية، والتعبيرات الخيالية غير المادية؟

لقد كانت العلاقة متمثلة في المحاكاة والانعكاس قبل جولدمان الذي أراد لها أن تكون أكثر منطقية باستحداث منطق التناظر بين البنيات الجمالية والبنيات الاجتماعية، وذلك ما يهمنا هنا البحث فيه من تراوح إجابات هذه المجموعة بين أن تكون العلاقة تبسيطة انعكاسية وآلية، وبين أن تكون جلدية أو قائمة على التناظر بين البنيات التي تفسر رؤية العالم.

فكيف يرى هؤلاء تلك العلاقة؟ وما مظاهرها في التنظير النقدي لديهم؟

1- عند كمال أبو ديب:

يكاد الهدف الأول عند كمال أبو ديب من دراسة الشعر الجاهلي أن يكون إلقاء الضوء على العلاقة بين الرؤى الجمالية والفردية، وبين التراث والموهبة، وهذا ما يسمى برؤية العالم وبالجدلية بين قيادة الأديب للمجتمع وتوجيه المجتمع للأديب، ولكن السؤال المطروح هو أننا إذا عرفنا الرؤى الفردية عن طريق الوثائق كما في المعلقات، فكيف نعرف الرؤى الجماعية، وما مصدر المعرفة هذه، في الوقت الذي يفترض فيه نوع من التضاد النسبي بين الرؤية الكامنة في الأديب من جهة، ورؤية جماعته من جهة أخرى، وهو افتراض تقدمي من ناحية وأسلوبي من ناحية أخرى، بينما يكون الافتراض الثاني بوجود انسجام على مستوى الرؤى الأدبية والاجتماعية تعليمي دعائي مباشر وتبسيطي.

وليس من البساطة أن يتحدث الناقد عن الطريقة التوليدية التي يتبعها من أجل الربط بين البنيات الأدبية والبنيات الاجتماعية والذي يعتمد التناظر كأحسن طريقة لذلك الربط هنا، وقد جعل أبو ديب مدخله إلى ذلك طرح سؤالين يبرزان تصوره للموضوع المتراوح بين شقين:

أن يعتبر النص بنية دلالية فحسب، أو ا عتباره جسداً لغوياً و«لم لا نقرأ النص بوصفه جسداً لغوياً أي دالاً ينقل أولاً معنى ما ثم يتحول المعنى الجديد إلى دال جديد يؤدي معنى المعنى»[1] وفي إطار تعميق إجابة الجزء المتعلق بهذا التساؤل الأخير يرى أنه يمكن للقراءة أن تنتقل من مستوى البعد المعجمي النصي إلى مستوى البعد الإرشادي استناداً إلى مجموعة من المكونات اللغوية الداخلية والسياقية الخارجية»[2]، وهذا الانتقال من الداخل إلى الخارج ومن اللغوي إلى السياقي اعتراف ضمني أن هناك علاقة ما بين

(1) الرؤى، مرجع سابق، ص 336.
(2) نفسه، ص نفسها.

البنى اللغوية والبنى الاجتماعية، وهو محاولة كذلك لرأب الصدع بينهما، وتقريب الشقة انطلاقاً من أن النص يطرح مشكلة القراءة باعتباره مجموعة من الدوال ليست هدفاً في ذاتها، باعتبار السياق الرؤيوى للثقافة المنتجة للنص وللشاعر إن صح التعبير، وهو ما يطرح إشكالية الاتصال والاتفاق مع الثقافة المهيمنة أو الانفصال والاختلاف معها، وهذا الطرح للعلاقة بين بنية النص الأدبي وبنية المجتمع عن طريق السياق اللغوي والاجتماعي والتراوح بينهما بالتناظر، يتماشى مع النظرة التكوينية إلى الأعمال الأدبية، ومن خلال العمل النقدي لدى كمال أبو ديب نجد نوعين من العلاقة بين الأديب ومجتمعه:

1- فهناك الانصواء تحت الرؤية السائدة كما في القصيدة الجاهلية عامة.

2- وهناك رؤيا الثقافة المضادة كما تتبلور في نص الصعلكة، ومن الواضح هنا أن المجموعة التي من خلالها يتعامل مع الرؤية هي «القبيلة» رغم التغير الذي ألحقه بذلك المفهوم مفهوم آخر هو مفهوم الصعلكة حيث أصبحت المجموعة ذات طابع نفعي بعد أن كانت ذات طابع عرقي قد يحمل أكثر من مجموعة.

2- عند يمنى العيد:

تؤكد يمنى العيد أن للنص الأدبي علاقة ما بالواقع، ولكن العلاقة هنا تتجلى في أن في النص علامات Signes مختلفة يرجع كل منها إلى المرجع أو الأصل الذي ينتمي إليه، ومن بين هذه العلاقات علاقات اجتماعية وسياسية وسيكولوجية، «وهو إذ يحمل هذه الدلالات يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة ولكن ليس للنص حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات، أو حين يحيلنا إلى مراجعه العدة أن يسقط كأدبي فتغيب هويته فيما هو سواه»[1] هذه

(1) في معرفة النص، مرجع سابق، ص 57.

إشارة إلى أن هناك معالجات للنص الأدبي تنحو نحو المضمون، ولا تعير البنية الداخلية أي اهتمام وهو ما ترفضه العيد وقد حاول بعض النقاد اختزال العمل الأدبي إلى مرجع واحد من مراجعه أو حتى إلى مجموعة مراجع إذ أن من يعتبر قراءته للنص قراءة غير قابلة للشك والتغير، وأنها الواقعية وحدها، إنما يضيق واسعاً، فكل قراءة محكومة بالنص أولاً وهذه حقيقة ولكنها تتلقى تأثيرات من القارئ تلعب دورها في الاختلاف من قارئ لآخر حسب وجهة نظره ومستواه العلمي ومدى تمسكه بأحد المناهج أو إحدى طرق القراءة الأدبية المتبعة.

ومن بين هذه المجموعة من النقاد تأخذ العيد على عاتقها تحديد معنى الواقع مختزلة في الموجود ثم تقسم الموجودات إلى قسمين:

1- **الموجودات الطبيعية:** كتل تشغل حيزاً من الفضاء أو قوة مدركة بالتجربة كالجاذبية الأرضية.

2- **الموجودات الاجتماعية:** وهذه المجموعات بقسميها لها أسماء، وهذه الأسماء تتحول إلى علامات والعلامات كما رأينا سابقاً تحيل كل منها إلى حقل دلالي تستمد منه مشروعيتها، ويستمد منها الحياة، والسؤال الذي يحير العيد هنا هو هل يمكننا أن نرى إلى العلاقة بين الأدب والواقع على جسر اللغة؟

وقد توصلت العيد إلى الإجابة على هذا التساؤل واعتبرت اللغة «محمولاً ثقافياً وجسراً لهذه العلاقة بين المرجعي والجمالي»[1]، وقد انعكس اعتبارها ذلك على الدراسات التي قامت بها لاحقاً حيث لم تعد تقنع بأحد الجانبين مدروساً دون الآخر.

(1) في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص 9.

المبحث الثالث

السوسيو - بنائية بين الانفتاح والانغلاق

1- عند كمال أبو ديب:

تنفتح المناهج النقدية على بعضها عند جل النقاد العرب بحيث لا نجد منهم تقريباً من التزم بمنهج واحد، وطبقه حرفياً في دراساته النقدية، بل على العكس من ذلك فكثيراً ما يفضل النقاد العرب التوفيق المنهجي والتلفيق النظري، والجمع بين المبادئ التي تكون متباعدة ولا نقول متناقضة في غالب الأحيان.

أما عند المجموعة التي تعنينا هنا بصورة خاصة، فإن كمال أبو ديب رغم أن المنهج البنيوي التكويني منهج يجمع ما قد يرضي كبرياء وطموح الناقد الموفق، إذ يجمع الناحية الجمالية الأدبية البنيوية الداخلية إلى الناحية الاجتماعية الخارجية، فإنه جاء بمجموعة من النظريات والمناهج التي طورت في أزمنة مختلفة من النقد العربي، وجمع بعضها إلى بعض مما عنده من النقد العربي القديم، وبخاصة نقد الجرجاني، وبهذه الخلطة المنهجية دخل كما أبو ديب إلى ميدان دراسته، وسواء أكان هذا الجمع للمناهج من باب عرض العضلات، والاستعراض، أو من باب عدم الثقة في أحد هذه المناهج للتوصل إلى نتائج ملموسة، أو كان طبيعة عربية تفرضها الموسوعية وعدم التخصص، بالإضافة إلى الإحساس بالتفوق الغربي بسبب تطبيق هذه المناهج.

وسواء أكان هذا أو ذلك فإن الجمع بين المناهج يعتبر نوعاً من الإقرار المنهجي بأن السوسيوبنائية قابلة للإنفتاح على المناهج النقدية الأخرى حسب نظر أبي ديب.

ورغم قيام البنيوية التكوينية أساساً بالتطبيق على الرواية كشكل أدبي أكثر ارتباطاً بالمجتمع وأكثر اتساعاً يشمل بعض النواحي التيّ لا يسعها الشعر، رغم كل ذلك فإن البنيوية التكوينية فى المحيط العربي أكثر تطبيقاً على الشعر منه على الرواية، بسبب اهتمام العربي بالشعر ديوان حياته، ولتطلع النقاد العرب إلى التغيير فيما يأخذونه عن الغرب ولو كان ذلك التغيير شكلياً من التطبيق على الرواية إلى التطبيق على الشعر.

2- عند يمني العيد:

ونجد المناهج النقدية عند يمنى العيد تتناغم فى دراستها وأهم ما تحافظ عليه هو عدم التعارض أما ما دون ذلك من الإهتمام بالسياق المعرفي للمناهج والسياق المعرفي الذي يطبق فيه أو عليه. مما يعنى أن السوسيوبنائية عند يمنى العيد تكاد تكون منفتحة على باقي المناهج.

وفى مجالنا ترى يمنى العيد أن السوسيوبنائية وجدت أساساً من الانفتاح المنهجى ما بين البنيوية كمنهج وعلم الاجتماع، وباستفادتها من مختلف «الإنجازات القائمة فى ميدان الممارسة النقدية الحديثة من المفاهيم ومن علم الألسنية، ومن علم المعاني، ومن علم الدلالات ومن علم سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا القراءة»[1] وهذا الانفتاح للسوسيوبنائية على النظريات الأخرى كان فى الأول بحسب ميل الرواد إلى هذه النظرية أو تلك، فمع جولدمان كانت السوسيوبنائية أميل إلى السوسيولوجيا ولكنها مع باختين كانت أكثر ميلاً إلى واقعية البنية الفنية أى «نحو بنية فنية واقعية» عند يمنى العيد.

(1) فى معرفة النص، مرجع سابق، ص 76.

المبحث الرابع

فحص تطبيق البنيوية التكوينية من خلال النصوص النقدية

1- عند كمال أبو ديب:

لا يحب الناقد بطبعه كثرة التطبيق، فهذا كما أبو ديب فى كتابه الرؤى المقنعة يعتقد أن متابعة الدراسة التحليلية للنصوص سوف يجعل كتابه أقرب إلى الموسوعة، واعتبر ذلك كافياً لتسويغ الدخول إلى مرحلة التفسير، دون البدء بمرحلة الفهم، ولعل الموسوعية تكون أكثر جلاء فى اعتماد الناقد نفسه على أكثر من منهج فى معالجة نص واحد دون استكمال المبادئ العامة فى كل منهج على حدة.

أما الاشكال التوضيحية والرسم البيانى فتنبئ عن نوع من التصور لفهم المنهج والرسم فى العلاقة بين الأدب والمجتمع والأديب، وهذا الثالوث إن أريد له رسم بيانى فسيكون التصور الدائري أحسن تصوير يتم به الرسم، إذ أن المجتمع يربي ويعلم الأديب، ثم ينتج هذا الأخير رسالة لها كيان مستقل (حوله أبو ديب واختزله عند امرئ القيس، وعنترة إلى المرأة) والأديب بدوره بعد اكتمال نموه وبلوغ مرحلة التأثير، يرسل هذه الرسالة إلى المتلقين من مجتمعه مع إضافات فيؤثر فيهم وتنغلق الدائرة.

رسم دائري يوضح العلاقة بين أركان العمل الأدبي

أما رسم كمال أبو ديب فهو مثلث، يعتبر فيه العلاقة مرة عن طريق الإرسال من الشاعر إلى المرأة ومنها إلى القبيلة، دون أن يكون بين القبيلة والشاعر أي علاقة، ولكن من أملى على الشاعر الرغبة فى المرأة والمواصفات المحمودة نسبياً فى المرأة، بل ومن أملى عليه أن المرأة قد تميل إلى الشعر والشاعر، وفى مرة من الرسم التوضيحى المثلث، اعتبر العكس، دون إعطاء أي أهمية للرسالة ولا لنوعيتها، ولا لها ككيان مستقل، لا يتطابق بالضرورة مع ما أملاه المجتمع على الأديب، وليس هو ما يتلقاه سواد المجتمع، وذلك باعتبار أن ما يريده المجتمع من تربية الأديب لن يصل إلى درجة 100٪، وفي المقابل فإن مراد الأديب من رسالته لن يفهم كذلك إلا حسب ثقافة المتلقين، وفي إطار ما يرغبه كل واحد منهم حال الاستقبال.

وفى إطار التطبيق للناحية النظرية على ما يسمى التوليدية للبنى، أو التناظر بين البنى اللغوية والبنى الاجتماعية، أكد كمال أبو ديب فى تطبيقه على الشعر الجاهلى أن هناك مكوناً جوهرياً يصدر عنه كل نص هو الانتقال من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية، وهذا الإنتقال يؤكد تماسك الرؤيا التى يحملها النص بين الفردي والجماعي، وذلك بسبب توحد المصير الذي يجمعهما فكلاهما ينتهي بالموت، وكلاهما عاجز عجزاً كاملاً فى وجه هذا الموت.

إن ما أسماه كما أبو ديب كوننة التجربة، واعتبره مكوناً بنيوياً للتجربة الإنسانية عبر الثقافات المختلفة، والثقافة الجاهلية إن صح التعبير من هذه الثقافات، ولكن كوننة التجربة ليست هي رؤية العالم.

2 - عند يمني العيد (في تطبيقها علي ارابيسك):

لابد من ملاحظة مبدئية أن التنافر بين المنطلق البنيوي لتقنيات السرد الروائى، والمنطلق المادى النقدي الذي هو الأساس فى توجه الناقدة العيد، ومحاولة الجمع بين المبدأين هو ما أنتج لنا المنهج التكويني أصلاً وتفرعاته فيما بعد.

إن المعرفة النقدية التي يكتسبها الناقد كسلاح ضد عنت النص الأدبي، لا يطبق بشكل آلي عند التطبيق كما تقول العيد، فالتطبيق الآلى يعني عندها عدم التجاوز، وتحاول العيد أن تفيد فقط من المناهج دون أن يكون التطبيق آلياً، وإنما تترك هذه المناهج أو القوانين أو القواعد تلوح من بعيد دون أن تكون بارزة فى تضاعيف النص النقدي.

ويذكرني ذلك بمقدمة كتاب «محمد مندور وتنظير النقد العربى» لمحمد برادة الذي لا يعتبر «منهاجويا» كما الحال عند بعض زملائه المغاربة الذين يحاولون التطبيق المنهجي بأكبر قدر ممكن من الحرفية، بينما نجده هو مرنا خلال تطبيقه للمنهج الذي ارتضاه للتطبيق.

والعنوان دائماً هو المفتاح المرشد إلى باب منه يمكن الدخول إلى عالم النص الذي يختبئ وراء العنوان، وهو نوع من العبور من الشكل إلى المضمون، الذى يعتبر مبدأ أساسياً من مبادئ البنيوية التكوينية، وتتجلى الخلفية التكوينية كذلك فى تقسيمها للمروي إلى قسمين:

1- المستوى التخيلي الفني الإيهامي.

2- المستوى المرجعي الوقائعي التاريخي.

وهكذا نلاحظ أن العيد قد جعلت مستويي الشرح والتفسير فى المنهج التكويني أساسها الذي تنطلق منه فى هذا التقسيم رغم الإجمال الحاصل فى تقسيمها، ويذكرنى هذاالتقسيم بتقسيم براده للمستويين فى مقدمة كتابه المذكور أعلاه، ويتجلى التشابه بينهما فى الثنائية عبر المستويين: الفهم والتفسير، إذ يلخص براده خلفية مشروعة فى سؤالين استوحاهما من مرحلتى الفهم والتفسير كما يلى:

1- كيف نفهم كتابات مندور.

2- ما هى الشروح التى يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية.

وفى منحى آخر من التطبيق وبعد ثلاثة فصول حافلة بالتنظير والبحث والمقارنة فى كتابها «فى معرفة النص» تتصدى العيد لنص شعري لدراسته من خلال العنوان التالى:

الموقع الفكرى وأثره فى توليد النص دراسة قصيدة «تحت جدارية فائق حسن لسعدى يوسف».

إن من يرى العنوان الذي أطلقته العيد يعتقد أنها سوف تركز على الجانب المضموني، أو تعطيه أكثر من حقه خلافاً لما كانت تنظر له فى بداية كتابها وإن كان الأمر يبدو عكس ذلك عند التعامل مع المعالجة النصية.

لقد كانت الناقدة مرنة فى تعاملها مع ركائز المنهج التكويني فلم تلتزم بخطاطة محددة حرفياً وإنما التزمت فقط بالعموم من مبادئه، أي مرحلة الفهم (الشرح والتحليل البنيوي الفني) ومرحلة التفسير أي (إدراج البنى المكتشفة عبر التناظر فى البنى التي تناسبها فى الواقع).

ومن الملاحظ أن مرحلة الفهم طاغية على المعالجة بشكل واضح ولا مبرر فى ذلك، بل إن الاهتمام بالخصوصية الأدبية شئ جميل فى إطار المنهج التكويني، ولكن هذا الاهتمام يبقى بدون جدوى ما لم يشفع بتفسير له من خلال رؤية العالم، وعبر التناظر والبنية الدالة.

إن المنهج الذي ذكرته العيد شئ بعيد عن أذهان النقاد العرب بسبب الميل إلى المرونة، واعتبار الدقة نوعاً من الصلف المنهجي الذي يتنافى مع الأدب، والنقد العربي مع ذلك متفاوت فهناك من النقاد المغاربة من يدعي

التمسك بالمنهج والتمنهج والمنهاجوية، ويحاول ذلك، ولكن الغالب منهم ليس مرناً فى تطبيق المنهج التكويني فى ركائزه فحسب بل وصلت بهم المرونة إلى جعل هذا المنهج ينفتح على كل ما تسعف به الذاكرة من النظريات والمناهج التي يعالج بها النص الأدبي. ثم إن العيد وهي فى ظل المنهج التكوينى من خلال مرحلتي الفهم والتفسير لا تلتزم بهاتين التمسيتين، وإنما تأتى بتسميات من لدنها، فهل تكون هذه التحويرات في التسمية وطرق التطبيق محاولة من العيد لتبيئ المنهج التكويني؟

وتعترف العيد أن أي مفهوم تأخذه من الثقافة الغربية يكون قابلاً للتخصيص فى «تطابق موضوعها الذي تعمل عليه»[1] وإن كنت أفهم أن تسميتها للمحاور بأسمائها التى عرفت بها فى إطار المنهج التوليدي أهون من تطبيقها، إذ أن التمسية شئ لا يحمل شحنة حضارية إيديولوجية بالقدر الذي يحمله نسق المنهج ومحاوره الأساسية.

لقد كانت العيد تعتبر – وإن كان فى غير هذا الكتاب – أن الموضوع الذي يطبق عليه المنهج هو الذي يحكم التطبيق فينقص أو يزيد ليأخذ ما يناسبه من المبادئ والركائز فهل يكون هذا التقليص ناتجاً عن استعمال العيد للمنهج التكويني، لتحليل الشعر كشكل يحمل فى طياته موضوعات خاصة هي من ديوان العرب؟

3- عند صالح سليمان عبد العظيم «التحليل البنيوي التكويني لرواية «يحدث في مصر الآن»»

من الناحية الشكلية هنالك توازن عام إذ أن الكتاب مقسم إلى ناحيتين نظرية لعرض منهجية جولدمان، والقسم الثاني للتطبيق انطلاقاً من مبادئ

(1) فى معرفة النص، مرجع سابق، ص 92 - 93.

المنهج البنيوي التكويني «وفقاً لمنهجية جولدمان، السابق الإشارة إليها فى الباب الأول»[1] ويدخل عبد العظيم إلى دراسته بنوع من تسويغ اختيار عمل واحد من أعمال يوسف القعيد، وكذلك بافتراض مسبق أن أعمال يوسف القعيد رغم أنه يمكن دراسة عمل واحد منها، فإنها تشكل وحدة متكاملة فى توجهها العام.

وأول ما يحاول عبد العظيم دراسته هو البنية الدالة التي اعتبرها تلخص الصراع بين كبار الملاك والموظفين وبين الأجراء والفلاحين، إن التعدد الذي نراه فى عناصر المحاور المتقابلة لا يعني تعدداً أو تشتتاً فى الرؤى إذ أن البنية الدالة فى رواية «يحدث فى مصر الآن» لا تشكل تصورات فردية تعكس بنى فردية متناثرة، بقدر ما تصب فى توجه عام يعكس بنية شاملة متماسكة»[2]، هذا التماسك وهذه الشمولية فى البنية يدعمها منتجوا الأيديولوجيا السائدة عن وعي مرة وعن غير وعي مرات أخرى.

أما فيما يخص الوعي الفعلي والوعي الممكن، فإن الشخوص فى الرواية انقسموا بين راض عن الوضع القائم محاولاً التعامل معه والسير فى اتجاهين حتى لا يسبح ضد التيار، وقسم ثان حاول الوقوف ضد الاستغلال والظلم ورأى ضرورة المواجهة مع قتلة الدبيش، بينما يرى البعض الآخر المهادنة والإيمان بالقضاء والقدر والاتكال على الله، وقد يرى البعض أن تخصيص حيز لدراسة وعي الأديب إجراء خارج عن حيثيات البنيوية التكوينية، ولكن الأمر خلاف ذلك لأن دراسة الوعي الفعلي والممكن عند الشخوص لا تكفي إلا إذا علمنا وجهة نظر الأديب وموقفه من وعي الشخوص هل هو مع الوعي السائد أو ضده.

(1) سوسيولوجيا الرواية السياسية، مرجع سابق، ص 77.
(2) نفسه، ص 143.
(3) نفسه، ص 175.

ومرة أخرى يشاء القدر أن نجد ناقداً آخر فى المشرق كان مرشحاً - وربما ما زال - لأن يكن أكثر الذين شملتهم الدراسة وعيا بأدوات المنهج التكويني نظرياً وتطبيقياً، يعتبر رؤية العالم رؤية للواقع كما وجدنا ذلك لدى ناقد آخر فى المغرب هو حميد لحمدانى الذي أعطى عنواناً لكتابه هو الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية. أما عبد العظيم فإنه خصص لهذا التدخل فصلاً فى كتابه عن «سوسيولوجيا الرواية السياسية» حيث أفرد فصلاً ليبحث فيه رؤية يوسف القعيد للواقع، ومهما يكن من أمر فإن بحثه فى رؤية العالم كان موفقاً إلى حد بعيد، حيث استعان بالنص وتحليله وكذا بالمقابلة الشخصية بالإضافة إلى المقولات الشائعة عن المجموعة التى رأى الناقد أنهاالمجموعة التي ينتمي إليها وهي جيل السبعينيات من الأدباء، الذين اعتبر رؤيتهم للعالم أو الواقع بتعبيره هو ماضوية؛ إذ أن «معظم أعمال السبعينيات قد كتبت برؤية الستينيات للعالم، حيث اتسمت هذه الرؤية بالماضوية فحملت قيم الستينيات ومشروعها التنموي القومي المثقل»[1].

(1) نفسه، ص 198.

المبحث الخامس

دراسة تطبيقية لمحتوي الشكل في الرواية العربيّة

عند سيد البحراوي

أولاً: المدخل النظري:

نشير فى البدء إلى أن جهود سيد البحراوى النقدية كثيرة وخصبة فمنها دراسته لأزمة المنهج فى النقد العربى، والتى أرجعها إلى التلفيق والترقيع اللذين يتبعهما أغلب النقاد العرب لأسباب معروضة فى ثنايا هذا البحث.

أما هنا فسنحاول التعرف على الخطوط العريضة لنظرية محتوى الشكل وتطبيقاتها على النصوص المصرية الأولى، إن طرح أزمة المنهج لم يكن كافياً ولذلك كان لابد أن يقترح حلا لها، ومن هنا كان محتوى الشكل «يقدم حلاً مقترحاً لأزمة المنهج فى النقد العربي الحديث، لأنه كموضوع لدراسة الأدب، يتضمن نسقاً من المقولات النظرية والأدوات الإجرائية القادرة على دراسة هذا الموضوع»[1].

وأهم ما يؤرق البحراوي هو استيراد الأشكال الجاهزة، وإنما لابد من الانسجام بين ما نستورد وما كان لدينا، هذا الانسجام هو الذي يضمن أن يكون ما نستورده عنصر ثراء وإضافة وليس عنصر تحطيم أو تشويه»[2] ويعتبر مصطلح محتوى الشكل قريباً من مخلفات البحث فى الشكل والمضمون التي عرفت قديماً ولكن من أعطاه هذا الاهتمام والتنمية كان سيد البحراوي، ومحاولاً تطبيقه على نصوص عربية فى الرواية.

(1) سيد البحراوى، محتوى الشكل فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 9.

(2) المرجع السابق، ص 10.

لقد كان محتوى الشكل يرادف عند بعض النقاد أيديولوجية الشكل، أي المعنى الذي يصادف المحل للنص، وتقدم المصطلح خطوة وإذا به يعني الإضافات الطارئة على الحكاية مثل السرد والألعاب اللغوية والأدبية، والإنتقال من زمن القص إلى زمن الحدث كل ذلك بات يسمى محتوى الشكل فى مرحلة معينة، وتتفق هذه الاستخدامات – رغم بعض الاختلافات – «على معنى عام واحد: هو ما يحمله الشكل ذاته من دلالة اجتماعية في الأساس، سواء كان هذا الشكل يتسع ليشمل النوع أو يضعف ليقترب من الأسلوب أو التقنية»[1].

وهذا التراوح بين أن يشمل محتوى الشكل فى إطاره النوع الأدبي بأكمله أو يقتصر على الأسلوب، ينبغي أن لا يفهم بوصفه قصوراً فى المشمولات إذ يتعلق محتوى الشكل بكل الفاعليات فى العملية الإبداعية، ويأخذها فى الاعتبار بشكلها الثالوثي التقليدي المعروف:

1- المبدع: لأن رؤيته من المكونات الأساسية لنظرية محتوى الشكل.

2- المجتمع: لأنه الذي يقدم المواد الخام التي منها ينتج العمل الفني وهذه المواد الخام وإن اختلف الناس حولها تبعاً لاختلافهم القديم حول أيهما أهم المادة أم الروح، الشكل أم المضمون؟

فإن ذلك لا ينفى كونها ذات تأثير فى تكوين الأعمال الفنية على مر العصور، والناس فى ذلك منقسمون «ففى الوقت الذى نرى فيه بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ينفون أي معنى عن التقنية والمادة الخام، نجد آخرين يعطون للمادة الخام الأولوية مدلولاً ثابتاً وقيمة مطلقة»[2] والمجتمع

(1) المرجع السابق، ص 21 - 22.

(2) سيد البحراوى: محتوى الشكل فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 22.

في هذه الحالة يمدنا بالرسالة كمفهوم والتي كان ينبغي أن تكون محل المجتمع في هذا الثالوث، إلا أن المجتمع يبقى أعم من كل ذلك فهو الذي يمدنا بشكل الشكل أي الرسالة.

3- المتلقي: الذي يتقبل هذا المحتوى، انطلاقاً من مستواه الاجتماعي، الطبقي الفئوي، ومن هنا فإننا نستطيع أن نرادف أحياناً بين محتوى شكل المبدع أو الجماعة، ومثلهما الجمالي الأعلى على نحو مجازي،[1]، إن هذا الثالوث الذي بين أيدينا، يتعلق تعلقاً وثيقاً بمحتوى الشكل ولكن عنصره الثاني أي المجتمع يتبادل التأثير والتأثر مع محتوى الشكل، فبكل تغير يطرأ على المجتمع يمكن أن يؤثر على محتوى الشكل القائم، والبحراوي يسوق مثالاً على ذلك بعمود الشعر العربي أو بالشعر العمودي العربي ذي القافية الموحدة، وهو يرى أن هذه الظاهرة طغت على تاريخ الشعر العربي منذ قيامه وحتى بدايات القرن العشرين، وبسبب ذلك فإن ظروف المجتمع العربي وأنماط حياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية لم تشهد تغيراً جذرياً إلا مع بداية النهضة الحديثة، ولذلك فقد بدأت بعض المحاولات لتجريب أشكال جديدة من أشكال المحتوى، ولكن هذه المحاولات كانت تحمل في طياتها بعض التناقض لأن الشكل الذي نقل إلى الساحة العربية وهو الشعر المرسل مثلاً لم يكن هو ما يناسب المرحلة العربية التي أشبه ما تكون بالإنتقالية، فليس حذف التماثل من أواخر الأبيات هو الذي نتحول من خلاله إلى الشعر المرسل، بل إن هنالك القافية كمعيق لهذا الانتقال.

هذا التناقض الداخلي في القصيدة العربية كان يعكس تشتت الذهن العربي بين الإبداع، والإتباع ووضعية النقاد العرب «وكأن شكلهم العميق ظل

(1) المرجع السابق، ص 24.

محافظاً - دون أن يدري - على القافية، أما شكلهم المنفصل تحت الضغوط الخارجية فقد فرض غياب الرؤى، وفي هذا إشارة واضحة إلى بقاء البنية الاجتماعية القديمة مع التقليد لشكل المجتمع الأوربي»[1]، وهذا التناقض بين الشكل ومحتواه هو مشكلة المجتمع العربي بصورة عامة والنقد العربي بوجه خاص.

وكمثال على خصوبة التأويل في محتوى الشكل وأهمية تناوله يطرح مثالاً على ذلك بتمثال نهضة مصر للفنان محمود مختار وفي التمثال نجد الفلاحة المصريةواقفة بشموخ وإلى جانبها تمثال أبي الهول، وفوق رأسه وضعت الفلاحة يدها، هذه العلاقة بين التمثال وبين الفلاحة التي تحتل النسبة الكبرى من التمثال وإلى جانبها تمثال أبي الهول، أثارت وتثير الكثير من الاستفسار حول المقصود منها وفي ذلك جملة تفسيرات:

1- أن الفلاحة تستنهض أبا الهول من جلسته كي ينهض معها ويساعدها، وكأن الحاضر يستنهض الماضي ليقف معه ضد تحديات العصر.

2- أما التفسير الثاني: فهو أن الفلاحة تستند بيدها على رأس أبي الهول وكأن الحاضر يعتمد على الماضي في نهضته.

3- التفسير الثالث: أن طبيعة انحناءة راحة اليد تعطي إحساساً بأنها أقرب إلى مجرد التعامل مع الماضي بنوع من الحنان.

وعلى العموم فإن المحتوى الصراعي الخصب بين الماضي والحاضر بادية في التمثال، مهما كانت التفسيرات «بحيث يمكن القول إنه حتى المادة الخام تحمل المحتوى الصراعي نفسه، الحاضر قائم بنفسه ومنه صنع التمثال ولكن هذا الحاضر متواصل - رمزياً - مع الماضي»[2].

(1) نفسه، ص 29.
(2) نس المرجع السابق، ص 32.

ورغم أن البحراوي عاب على النقاد العرب التوفيق واعتبره أكبر عائق في سبيل تقدم نقدنا العربي لكونه يستورد الأشكال ذات الخصوصية الحضارية لمجتمعات أخرى، فإننا نجده عند الحديث عن تجربة سيد درويش في مزج الشعر بالموسيقى يمتدح هذه التركيبية، لأنها لجأت إلى الغناء الشعبي بدل الموسيقى التركية والشعر الكلاسيكي والرومانسي ،ومن ثم فإن محتوى الشكل المركب في عمل سيد درويش استطاع لفضل وعيه بمحتوى شكل (القيم الجمالية) لشعبه أن يجعل من التركيب ميزة كبيرة تثري العمل وتكثف الدلالات والتوترات الفنية ليحقق للمتلقي قدراً أعلى من المتعة والمعرفة،[1].

ومن خلال البحث في قيام الرواية العربية نجد أهمية محتوى الشكل إذ أن هنالك إحدى طريقتين لمعرفة أول رواية عربية:

1- البحث عن عناصر الشكل: هنالك بعض النقاد حاولوا الدعوة إلى قيام الشكل الروائي الأوربي للتعبير من خلاله عن الهموم العربية بغض النظر عن التناسب بين الشكل ومحتواه، ويرى هؤلاء أن رواية زينب هي أول رواية عربية.

2- البحث عن المجتمع العربي في النص: ويتناول هذا الفريق الأعمال التي عبرت عن المجتمع العربي من خلال أشكال أدبية قد لا تكون متماشية مع الشكل الروائي الأوربي، وإن كانت لا تخلو من بعض الخصائص الروائية بصورة عامة، ويعتبر هؤلاء «حديث عيسى بن هشام» أول نص روائي عربي لقد استطاع المويلحي وهو الذي عاش مأساة الرفض المنبهر، أن ينتج عملاً أدبياً يتجاوز فيها قلقه ويرد على غواية الثقافة

(1) سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 32.

الغربية بشكل أدبي ينتمي إلى تاريخ ثقافي وأدب خاص به، حيث لا يكون بين الموضوع والتكتيك اغتراب ويكون بين المرسل وآفاق المستقبل (بكسر الباء) تقارب ولقاء،[1].

وكما سلفنا فإن البحراوي يعتبر سر تأخر النقد العربي عن النقد الأوربي هو هذه التبعية الذهنية التي تجعل الناقد مكتوف الأيدي في انتظار ما يجد من تفصيلات تشبه المواصفات المتلاحقة الأجيال في الملابس والكماليات التي نستوردها من الغرب، فلا تتركنا نفكر في صناعة أي شيء حتى الأفكار ننتظرها مستوردة، بل لعلنا نوغل فنقول إن هذه البنية الذهنية التابعة هي بنية لا تدرك احتياجاتها بعمق، بقد ما تستسلم لآخر يقدر لها هذه الاحتياجات، ويفرضها عليها،[2]. إن التبعية الذهنية – الناتجة عن التبعية بصورة عامة – هي التي جعلت نقادنا لا يهتمون بإيجاد أشكال تناسب مرحلتنا وتطورنا الذاتي فالتطور الاجتماعي على مر التاريخ هو وحده الكفيل بإنتاج المضامين التي تتماشى مع مراحله المتخلفة، وبدورها فإن المضامين هي وحدها التي تتحكم في الأشكال المناسبة لها.

هذا الفهم الذي يقول بأن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب وأن محتوى شكل جماعة ما لابد أن يتحقق في إنتاجها الفني كي يستحق أن يطلق عليه حقاً إنتاجها هي الكامل والأصيل،[3] هو ما ينميه البحراوي في محتوى الشكل.

وعلى العموم فإن النقد العربي وخاصة في تجلياته الأولى بعد النهضة كان يتسم بالانبهار، والإحساس بعدم التكافؤ مع النقاد في الغرب، أما نموذج

(1) نفس المرجع السابق، ص 49.
(2) المرجع السابق، ص 53.
(3) المرجع السابق، ص 54.

الناقد كما يريده البحراوي فهو الناقد الواعي وغير المستسلم والذى «يمتلك منهجاً ويسعى دائماً إلى تطويره، وإغنائه وهذا النموذج النقدىّ الذى نأمل أن يسود حياتنا كطريق وحيد لمستقبل أفضل على كافة المستويات»[1].

ومهما قيل عن الانبهار وضرورة الالتزام بمناهج جديدة أو حتى تكوينها فإن البحراوى نفسه يعمل فى إطار جملة منالموقلات النقدية الغربية فعلى سبيل المثال، يعتبر البحراوى الطريق الأفضل لقيام رواية عربية تتميز بالخصوصيات العربية هو اللجوء إلى الأدب الشعبى بدل الأشكال الغربية وهى مقولة لباختين، وحتى نظرية محتوى الشكل نفسها ذات أصول سميوطيقية وكما سنرى فى الجزء التطبيقى من هذا المبحث فإن البحراوى يركز بشكل خاص على المفتاح عنصر أساسى من مقولات اجريماس. (الكلمة المفتاح).

ثانياً، الاجراءات التطبيقية لمحتوي الشكل علي:

1- حديث عيسي بن هشام لمحمد المويلحي:

يمثل الصراع فى تحليل البحراوى فى لحديث عيسى بن هشام مركزاً مهما، ولأن العنوان دائماً هو الذي يختصر العمل في كلمات فإن البحراوي قد دخل منه كبوابة للعمل.

والحق أن العنوان مكون من شقين: «حديث عيسى بن هشام»، وقد كتبت بخط كبير، وبعدها «أو فترة من الزمن»، هذه الازدواجية في العنوان بين خصائص المقامة كجنس أدبي عربي قديم يدل عليه ويقدمه الجزء الأول من العنوان، وبين الخصائص الروائية كما يقدمها العنوان الثاني، إذ ليست الرواية إلا مجموعة من الأحداث تدور فى زمن معين، وتؤدي (أو) وظيفة البدل أو

(1) النقد الاجتماعى، مرجع سابق، ص 10.

التساوي بين الشقين. غير أن التساوي ليس مطلقاً كما قلنا بسبب الحجم الأكبر الذي شغله الشق الأول فى الطباعة»[1].

ثم إن غلاف الكتاب يسعف البحراوي بمظهر من مظاهر الصراع بين الحق والمزاح «ففي الوقت الذي عرفت فيه المقامة بأنها فن زخرفة وفكاهة يجعلها المويلحي فناً إصلاحياً، وهذا إدراك جديد للمقامة يبدو أنه بدأ ينتشر»[2]، وفي قصة الحكيم الفرنسي داخل حديث عيسى بن هشام يستخرج البحراوى مظهراً أخر من الصراع وهو هذه المفارقة الغريبة بين سعى المويلحي إلى أن يجد شكلاً شرقياً، به ومن خلاله يمكن أن يقدم نقداً اجتماعياً، بينما لم يجد إلا حكيماً فرنسياً من الغرب كان «يطلب الحكمة من الماضى المشرقي فلم يجدها إلا في المستقبل الغربي»[3]، وهذا الصراع بين الشرق والغرب، بين القديم والحديث، بل بين الرواية والمقام هو مفتاح حديث عيسى بن هشام، ويمكن أن نضيف إليه من الناحية الداخلية الصراع بين الطبعة والصنعة أي المطبوع والمصنوع، فهناك صراع مرير بين انسياب اللغة لتعبر بنفسها أو إكراه الكاتب لها لتأخذ مجرى آخر من التعبير.

وبرغم أن البحراوي قد تحفظ فى الجزء النظرى على رؤية العالم، فإنه ينطلق منها فى دراسته الاجتماعية للمويلحي، والتي استخلص منها أنه كان ذا رؤية معينة تتناسب مع رؤية فئته (المثقفين) بل إن المويلحي كان أكثر اجتماعية من ذلك عندما اعتبره البحراوي مدافعاً عن طبقته مراعياً لاهتماماتها البرجوازية، وذلك ما أسقطه في هذا الفخ، «فلو أنه راعى المثل

(1) محتوى الشكل فى الرواية العربية، مرجع سابق، ص 62.
(2) نفسه، ص 63.
(3) نفسه، ص 77.

الجمالية لشعبه – وليس لفئته المحدودة – وأن يبحث عن الأشكال الروائية الملائمة لهذا الشعب، لكي يحقق لطبقته حق التأثير الفعلي والسّيادة الفعلية على هذا الشعب»[1]، ثم إن البحراوي كناقد عربي يستسهل أن تتطور نماذج الأدب الشعبي إلى نوع روائي محلي أصيل بسبب أن هذه المقولة قد قيلت من طرف باختين أو غيره، ولكنه لا يتصور أن تتطور المقامة إلى أدب روائي كما حاول المويلحي وهو يبرر ذلك بأن المقامة «خصائص فنية وكزمن انقضى لا يمكن آن تتطور كي تصبح الرواية ذات الخصائص الفنية والإنسانية المختلفة»[2].

2- رواية زينب لمحمد حسين هيكل:

ومرة أخرى في تحليل لرواية زينب لمحمد حسين هيكل يطالعنا البحراوي بالصراع كأساس للتحليل، والصراع هنا أيضاً بين خصائص الرواية والكتابة الإنتروبولوجية وإن كانت الخصائص الروائية هنا هي الأرجح على العكس من وضعية حديث عيسى بن هشام.

فمن خلال العنوان ذي الثنائية المسيطرة كما في الحديث نجد أن العنوان الرئيسي هو «زينب»، وهو عنوان أقرب إلى الرواية من أي جنس أدبي أخر أما العنوان الفرعي فهو «مناظر وأخلاق ريفية»، ولا يحيل إلى المقامة ولا إلى أي جنس أدبي آخر بقدر ما يحيل إلى نوع من البحث أو المقال الاجتماعي أو الانتروبولوجي أو التأملي[3].

ومن مظاهر الصراع التي يعتمد عليها البحراوي عند تحليله لرواية زينب، الصراع بين المستويات اللغوية الفصحى والعامية ويعزو المؤلف هذا الصراع إلى صراع آخر ربما كان قائماً في الواقع.

(1) نفسه، ص 107.
(2) نفسه، ص 108.
(3) نفسه، ص 117.

ولعل المظهر الأبرز في الرواية للصراع هو ذلك الدائر بين السرد والوصف، فبسبب التأثيرات الرومانسية والطبيعية على الكاتب نجده يكثر من التأمل ووصف مظاهر الحياة وحركة الكون، مما ينسيه في كثير من الأحيان لما كان بصدده من السرد الذي يحرص على أن يكون علياً، ولو كان هذا التأمل موزعاً على شخوص الرواية بصورة متساوية لم يكن شيئاً فجاً ولكنه مخصص لشخصية حامد – البطل، وليس من تعليل لذلك سوى أنه المتعلم وحده ومن يحق له التأمل.

هذا الصراع بين أن يصنف النص سردياً أو وصفياً كان محسوماً لكثرة تغلب الوصف على السرد إذن «في الكتاب، حيث يتداخل السرد مع الوصف وإن كانت الغلبة للوصف»[1].

والبحراوي خلال تناوله للأبطال في زينب، ورغم كونه يأخذ على النقاد العرب استيراد المناهج النقدية الغربية فإنه لم يستطع عندما خرج أبطال رواية زينب عن المألوف من التصنيفات أن يجد لهؤلاء الشخوص ما يمكن أن يقال عنهم من الوصف في إطار حركتهم داخل الرواية، فعندما لم يكن الشخوص في رواية زينب من الأبطال المعروفين لم يجد لنفسه مصطلحات أصلية، فهل يعيب البحراوي الاستفادة من النظرية، ثم لا يكون في استطاعته أن يصف شخوص رواية خرجوا عن المألوف من المصطلح؟

والفرق شاسع بين الارتباط بالنظرية وبين الارتباط بالمصطلح لأن هذا الأخير يحمل شحنة أيديولوجية بالضرورة، ولا يمكن التغيير فيه لإصطلاح النقاد عليه بينما في إطار النظرية، وبسبب اتساعها يمكن التعديل فيها والأخذ منها بما يناسب وضعية ما.

(1) نفسه، ص 140.

وفى إطار بحثه عن رؤية هيكل للعالم وجد أن البطل حامد يتداخل مع الرواي فى كثير من الرؤى وخاصة رؤيته حول علاقة الرجل بالمرأة، وهذا التشابه يتحول داخل النص بصورة فعلية إلى صراع، هذا التشابه بين البطل والرواى جعل الكثير من النقاد يعتبرون رواية زينب ترجمة لسيرة ذاتية ومما يؤكد ذلك «درجة التشابه القوية بين البطل وبين المؤلف وخاصة فى أصوله الاجتماعية وانتماءاته الثقافية ونمط تفكيره.

ومرة أخرى يرجع البحراوى مشكلة رواية زينب وأنها لم تنجح فى محيطها العربي إلى كونها محاولة لفرض نموذج وافد وترسيخه فى الذهن العربي دون محاولة الاستفادة مما هو مفيد فيه فحسب، وقد يكون هيكل قرأ بعض الروايات الفرنسية وليس فى ذلك أي عيب ولكن محاولة استيراد شكل الرواية الغربية وأفكارها كذلك يعتبر تقليداً و «التقليد لا ينتج فناً بل صورة مشوهة. وإنتاج نوع أدبي جديد لا يتم بنقله عن الآخرين، وإنما بوعي عميق بإمكانيات الأنماط الأدبية الممكنة في الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جمالياً فى هذه اللحظة»[1].

(1) نفسه، ص 148.

الخاتمة

يراد لهذه الخاتمة أن تخرج من العمل بجملة من الملاحظات والاستنتاجات حول الموضوع، ولذلك فمن الجدير بالملاحظة أن ميدان نقد النقد مجال ليس كثير الارتياد على المستوى العربي، وخاصة عندما يكون محاولة للاستنطاق النصي، إذ أن النقد العربي عليه جملة ملاحظات فى نقص التطبيق فكيف بمساءلة التطبيق نفسه من خلال النص، ومن هذا المنطلق كان الفصل الأول: البنيوية التكوينية: محاولة لقراءة فى أسس المنهج التكويني من خلال رائدي هذه المدرسة جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان، وكان فى اعتبارنا أن المدارس النقدية عموماً ترتبط بخيط جامع عن طريق قيام كل نظرية على مجموعة من الأسس كانت تقوم عليها سابقتها، فهي لا تنفيها بقدر ما تهيمن عليها، ولذلك جاء عرضنا للمدارس السابقة على التهجين الحاصل للبنيوية والمنهج الاجتماعي حتى توصلنا إلى المنهج التكويني وكذا بعد عرضنا لمبادئ المنهج عند رائديه كان لابد من معرفة ما استخدم منها في بناء النظريات النقدية اللاحقة عليها وقد وجدنا أن ما بني عليه من نظريات جولدمان ولوكاتش كان أكثر مما أهمل خاصة عند بييرزيما فى نظرية علم اجتماع النص.

أما الفصل الثاني فقد كان الهدف من البحث فيه بنظرة تاريخية حول استقبال النظرية التكوينية فى المشرق العربي، هو معرفة مدى كون هذا الاستقبال تطوراً صحياً أو قفزاً بين المناهج، والفكرة التي خرجنا بها في ذلك هى أن تطور النقد العربي من الرؤية التاريخية إلى الإهتمام بالمضامين والانعكاس الآلي، كل ذلك كان منطقياً فى النهاية أن يصب فى الاتجاه التكويني كجامع بين الاهتمام الجمالي والمضموني.

وهذا الجمع يغيرى الناقد العربى كثيراً بسبب اهتمامه بالموسوعة، ولظنه أنه كلما كانت المناهج أكثر كانت النتائج أضمن وكانت المراقبة في الالتزام بمنهج معين أقل.

وفى المقارنة بين المشرق والمغرب العربيين من ناحية التعامل مع المنهج وجدنا أن الالتزام الحرفي بالمنهج (المنهاجوية) حاوله بعض المغاربة بينما لا نجد له أي أثر في المشرق، ومن الملاحظ أيضاً أن الاستعانة بالجهاز النظري للمنهج الاجتماعي أو التكويني لا يستلزم بالضرورة اتخاذ أساسه الفلسفي عقدية في المغرب بينما نجد ذلك فى المشرق شائعاً.

وأخيراً فى الفصل الثالث: والذى خصصناه لمساءلة النواحى التطبيقية فى النقد العربى الحديث وخاصة فى استكشاف مظاهر التهجين وأسبابه عند مجموعة من النقاد.

وكانت النتيجة فى هذا القسم من المساءلة أن التهجين المنهجي ظاهرة شائعة فى النقد العربي لأسباب موضوعية تمكن ملاحظتها فى ثنايا الفصل الثالث من هذا البحث أما الشطر الثاني من مساءلة التطبيق فقد توجه إلى نظرية سيد البحراوي محتوى الشكل فى الرواية العربية، بسبب أنها تستعين فى بعض أدواتها بمناحي من اجتماعية الأدب وفي الوقت ذاته تحاول ألا تكون نقلاً لما يدور فى الغرب وفرضه على المجتمع العربي، وقد وجدت دراسة البحراوى من الناحية النظرية منسجمة مع مشروعها العربي الطموح ولكنها على المستوى التطبيقي وككافة الدراسات العربية تستند على جملة من المقولات فى النقد الغربي الحديث.

لقد كانت البنيوية التكوينية بالفعل مصدر احتفاء من قبل الكثير من النقاد العرب الذين يريدون إعطاء نفس جديد للنقد الاجتماعي، وكذا من

الذين لا يرضون عن المعالجة الشكلية وحدها ولا المضمونية وحدها، فكان ذلك مساعداً بطريقة أو بأخرى للمنهج التكويني على الانتشار فى الساحة العربية، ولكن مشكلة الناقد العربي ليست فى كونه يعجز عن تطبيق المناهج النقدية، بل فى محاولته جمع هذه المناهج إلى بعضها فى ذات التطبيق، مما ينشأ عنه عدم الإحاطة بأحدها في جميع حيثياته وبذلك نظلمه عندما لا تكون النتائج مرضية، أو مرضية ولكنها من الممكن أن تكون أحسن عند تطبيق المنهج فى تكامله.

وهذه التوفيقية أصبحت سمة غالبة على النقد العربي الحديث بسبب الإحساس بالغبن فى إطار إنتاج المنهج وتطبيقه، ولذلك نجد الناقد العربي يجمع هذه المناهج إلى بعضها عند التطبيق تعويضاً عن النقص الحاصل فى الإنتاج النظري لها.

وكما هي الحال مع كل المناهج فقد وقع النقد العربى عند تعامله مع البنيوية التكوينية فى الاختزال والانتقائية، سواء فى ذلك النقاد الذين حاولوا التعريف النظري بالمنهج أو أولئك الذين تصدوا للعمل التطبيقي على الأعمال الأدبية.

لقد اكتفى أغلب المعرفين بالنظرية التكوينية بانتقاء ما يرونه مناسباً من الجهاز المفاهيمي ومن المبادئ الكبرى فى المنهج التكويني لمواقفهم، أو للمرحلة التي يعشونها من التاريخ العربي، وبالتالي كان الوقوع فى ترويج المنهج بمفاهيم أقرب إلى الشعارات منها إلى المبادئ النظرية للمنهج سمة غالبة فى التعريف به.

أما الذين تصدوا للتطبيق على الأعمال الإبداعية، فكانوا أكثر انتقائية بسبب اعتمادهم على ما ينقله أو يترجمه نقاد من بني جلدتهم بطريقة اختزالية وانتقائية.

على أنه ووضعا للحق فى نصابه هنالك بعض النقاد قد وعوا بشكل عام أهمية المنهج التكويني فى معالجة العلاقة الإشكالية الخصبة بين النواحي الجمالية من الأعمال الإبداعية والنواحي الاجتماعية، ومن ثم حاولوا بشتى قدراتهم الاستفادة من ذلك في التطبيق، مما نتج عنه تراكم مهم في هذا المجال من خلاله وبناء عليه يمكن للأجيال النقدية الصاعدة أن تضعه فى سياقه للاستفادة منه.

وعلى العموم فإن عزم الباحث على مواصلة الارتباط بموضوعه فى الدراسات والبحوث المستقبلية تعوضه عن النقص الذى تمكن ملاحظته فى هذا العمل.

قائمة المراجع والمصادر

أولاً: المراجع العربية:

1- **إدريس بلمليح:** الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدرا البيضاء، ط 1، 1981.

2- **إدوارد موريسير:** الفكر الفرنيس، ترجمة عادل العوا، منشورات اعويدات، ط 2، 1989.

3- **أديث كريزويل:** عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993.

4- **أندريه ريشار:** النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات اعويدات، بيروت، ط 2، 1989.

5- **أنريك أندرسون امبرت:** مناهج النقد الأدبي، ترجمة طاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.

6- **بابكر علي ديومة:** فى النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1993.

7- **برونل وآخرون:** النقد الأدبي، ترجمة هدى وصفي، دار الفكر، ط 1، 1990.

8- **البريس:** الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشى، منشورات اعويدات، بيروت، ط 3، 1983.

9- **بول شاوول:** علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1979.

10- بييرزيما: النقد الاجتماعى، ترجمة عايدة لطفى، دار الفكر، القاهرة، ط 1، 1991 .

11- تري ايجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1997 .

12- تودوروف : نقد النقد، ترجمة سامى سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986 .

13- جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999 .

14- جازايف تاييه : النقد الأدبى فى القرن العشرين، ترجمة منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، حلب – سورية، ط 1، 1997 .

15- جان دوفينيو : سوسيولوجيا الفن، ترجمة هدى بركات، منشورات اعويدات، بيروت، ط 1، 1981 .

16- جان لوي كابانس : النقد الأدبى والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، سورية، ط 1، 1981 .

17- جمال شحيد : فى البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، بيروت، ط 1، 1982 .

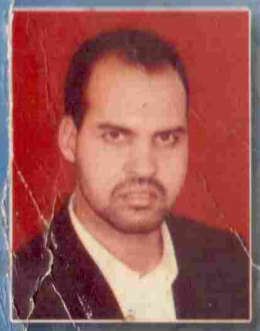
18- جون استروك : البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور ، عامل المعرفة 206، فبراير، الكويت، 1996 .

19- حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 3، 1986 .

البنيوية التكوينية
و النقد العربي الحديث

د. أحمد سالم ولد اباه

المكتبة المصر



د/ أحمد سالم ولد اباه

- من مواليد 1 / مايو / 1976 م / المذرذرة ، موريتانيا
- باكالوريا الآداب 1995م
- الإجازة (المتريز) في الآداب / جامعة نواكشوط 1998م
- دبلوم الدراسات العليا DEA / معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، 2000
- الماجستير D.T.S /معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة 2002
- ينجز حاليا رسالة دكتوراه الدولة حول : السيميولوجيا في الشعر العربي القديم . تحت الطبع - 2005م
- يعمل أستاذا للمنهجية والنقد الأدبي جامعة نواكشوط2002/2005
- أستاذ اللأدب الحديث بالمدرسة العليا للتعليم 2003/2005
- شارك في عدة مؤتمرات دولية وإقليمية منها:

- مؤتمر النقد الأدبي على مشارف القرن ، جامعة عين شمس القاهرة 2000م
- مؤتمر التراث الحضاري العربي الدورة 17 / نواكشوط 2002