السنة الثانية (مج 1 ) **مقياس " النقد العربي المعاصر "**

إعداد د. امحمّد يقوته نور

لسانيات تطبيقية

السداسي الرابع

**1 ـ المنهج النقدي و نظرية الأدب**

يطمح " النقد " أن يكون علما ، لكنّ هذا الطموح يصطدم دوما بهذه الطبيعة الخاصة لموضوعه . و قد حقّق العلم تقدّما عظيما في السنوات الأخيرة ، و استطاع العلماء السيطرة على موضوعاتهم . و مضت المناهج العلمية تبتكر الأدوات و الوسائل اللازمة لبحوثها في مجالات مستقلة من موضوعاتها ، فيما بقي " النقد " أسير موضوعاته و تابعا لها ، لا يخطو خطوة إلى الأمام إلاّ و يجد موضوعاته قد خطت أشواطا .

والنقد منذ وجد كان تابعا للأدب و ملحقا به ، يشتقّ من الأدب نفسه ، مشرّعا لوجوده و مرتكزا يقوم عليه . و " العمل الأدبي " وحده هو المحرك لأقلام النقاد ، و من داخل المادة لاأدبية تستنبط الأصول و المبادئ النقدية ، و تفرض نفسها على الدارسين . و لا يملك الباحث – في هذا الميدان – إلاّ أن يكيّف أدواته و منهجه مع موضوع بحثه . و هذه الموضوعات كثيرة و متنوعة ، كما أنّ مستوياتها متعدّدة . و قد بلغت الحركة الأدبية – في عصرنا الحالي – مدى من التنوع في الفنون ، و التعدد في المذاهب ، و الوفرة في الأساليب ، ما لم تبلغه في مجمل التجربة الأدبية عبر تاريخها الطويل كله .

و لم يكن بوسع " النقد " أن يقف جامدا في مواجهة " الحركة الأدبية المعاصرة " بكلّ ما يكتنفها من تعدّد و تنوّع في مناحي الإبداع ، بل عمد " النقد " إلى البحث عن حلول فنية و معايير ذات نبرات ملائمة لإيقاع المتغيرات الأدبية. هكذا مضى " النّقد " يدعم وسائله ، و يطوّر أدواته و مناهجه ليجاري هذا التطوّر الذي حدث في حقل الأدب . و مع كلّ عمل أدبيّ عظيم أو حركة إبداعيّة رائدة كانت همم النّقّاد تواكبها بالجديد المبتكر من النّقد الذي يرشدها و يؤازرها لتثبت وجودها و تستمرّ في الإبداع و العطاء .

فكان من الطبيعيّ أن يعرف عصرنا الحالي عددا من االنظريات الأدبية و مناهج النقد المختلفة التي جاءت موازية للتنوع الكميّ و الكيفيّ في الحركة الأدبية ذاتها ، فمن نظرية المحاكاة عند الكلاسيكيين إلى نظرية التعبير عند الرومانسيين ، إلى نظرية الانعكاس عند الواقعيين ، نظرية التعبير عند الرومانسيين ، إلى نظرية الانعكاس عند الواقعيين ، إلى نظرية الفنّ للفنّ عند البرناسيين ، إلى نظرية الخلق اللغوي عند الشكليين . وفي مجال النقد التطبيقي و الدراسة الأدبية ، توالت المناهج و تنوعت : فمن المنهج التاريخي إلى المنهج النفسي ، إلى المنهج الاجتماعي ، إلى المقاربات البنيوية المختلفة . ولا يكاد عقد من الزمن يمرّ دون ظهور اتجاهات جديدة في فهم الأدب و دراسته ، تبعا لما يستجدّ في حقل الأدب و إبداعات الإنسان .

و من الواضح أنّ النقد - نظرية و منهجا – لم يستطع أن يبلغ هذه الدرجة من النضج و التنوع إلاّ بعد استفادته من ضروب المعرفة و تقنيات البحوث العلمية التي توفّرت عليها الإنسانية في هذا العصر .

ومنذ مطلع عصرنا الحالي ، عاش النقد و لا يزال يعيش في نطاق الفكر الفلسفيّ ، و اقتحم ميدان الدراسات الأدبيّة ـ في هذا العصر ـ عدد غير قليل من الباحثين الذين ينتسبون إلى العالم الفلسفي ، و يستندون ـ في فهمهم و معالجتهم للأعمال الأدبيّة ـ إلى نظرة فلسفيّة . وقد تمثّلت النّزعات الفلسفية ـ في النقد المعاصر ـ متردّدة بين شتّى التّيّارات الفكريّة التي عرفها عصرنا ، كما أنتج هذا التّزاوج بين الفلسفة و الأدب ما يسمّى بالإستتيقا ( علم الجمال الأدبي ) .

 كما استفاد النقد في الوقت نفسه من مقررات العلوم الطبيعية و النفسية و الاجتماعية ؛ فظهر ما يسمّى " علم النّفس الأدبيّ " و " علم الاجتماع الأدبي " و غيرهما من فروع علم الأدب .

 و مع إقرارنا أنّ النّقد استغلّ الإمكانات التي أتاحتها التّيّارات الفكريّة و مقرّرات العلوم المختلفة لدعم وسائله و تطوير أدواته ، فأصبح أكثر عمقا و خصبا و ضبطا لمادّته ؛ غير أن ذلك لا يحول دون الاعتراف بأنّ الالتزامات الفلسفيّة و الفكريّة قد تحكّمت في النّظرات النّقديّة ، و لم تكن خالصة لوجه النّقد . و يعزو بعض النّقّاد ما يؤخذ على الحركة النّقديّة المعاصرة من اضطراب و فوضى إلى تعدّد الفلسفات في الفنّ و إلى اللّبس و الغموض و الفوضى الظّاهريّة التي تتّسم بها هذه الفلسفات ، و إلى الخلط بين مقرّرات العلم و مناهجه و بين النّقد و أدوات البحث الأدبيّ .

 و مهما يكن من أمر هذه الأحكام الجائرة التي شوّهت حركة النّقد المعاصر ، و أربكتها ، فإن الشيء المهم الحاصل هو استثمار هذه الحركة لمنجزات العقل البشري في ميادين المعرفة المختلفة ، ممّا أسهم في تداول مجموعة من النّظريّات و المناهج النّقديّة الجديدة . و يمكن القول أن إن جميع هذه النظريّات و المناهج كانت متوقّفة حسب زاوية فهمها الخاصّ و ميدانها الذي تعمل فيه . و لقد قدّمت تلك النّظريّات و المناهج رؤى ثاقبة و دراسات نقديّة تميّزت بدقّتها و تماسكها في فهم أعمال أدبيّة ، و تفسير أنواع مختلفة من الفنون . فكانت حركة النقد المعاصرـ في حقيقتها ـ استجابة طبيعيّة لحاجات جديدة : فنّيّة و نفسيّة و اجتماعيّة و فكريّة في مرحلة معيّنة من الثّقافة المعاصرة . و فتحت للنّقد آفاقا لم تكن مستكشفة من قبل ، حيث حشدت كثيرا من معارف العصر الحالي ، و أدخت إلى ميدانه فعاليّات لم تكن مألوفة ، حتّى أصبح النّقد ـ في النهاية ـ حقلا متميّزا من حقول المعرفة تنمو ـ في تربته ـ المعارف الإنسانيّة المختلفة جنبا إلى جنب مع علوم اللّغة و البلاغة و العروض و علوم التّركيب و الأسلوب و الدّلالة و غيرها من العناصر غير المتجانسة في الغالب ؛ ليصبح النّقد ـ لذلك ـ " فعالية بينية و سطّية " بين العديد من المقابلات التّي يرتكز عليها في قراءة المستويات المختلفة للأعمال الأدبيّة . و تبرز صعوبة الممارسة النّقدية المعاصرة و تخبّطها، حين لا يستطيع النّاقد التّوفيق بين هذه المتقابلات غير المتجانسة في قراءة أعمال أدبيّة حقّقت قدرا كبيرا من تميّزها و تجانسها و وحدتها .

 و ليس هناك قاعدة يمكن أن يعتمد عليها النّاقد للتّوفيق بين هذه المتقابلات و لا شيء يحول بين الباحث في هذا الميدان المعقّد المتنوّع و بين أن يسلك أيّ طريق يتيح له بلوغ غايته في الفهم و التّفسير و القدرة على الاستنتاج . من هنا تعدّدت مناهج البحث و طرائق القراءة ، و تنوّعت مناحيها تبعا لتنوّع الفنون و الموضوعات من جهة ، و تبعا لاختلاف مناحي النّقّاد و كفاءاتهم في توظيف ثقافاتهم و فلسفتهم الجماليّة في معالجة الأعمال الأدبيّة من جهة أخرى .

و تختلف طبائع الباحثين تبعا لاختلاف الفلسفات الجماليّة التي يرتكزون عليها في فهم الأعمال الأدبية ؛ فهناك من يرى أنّ :

ـ الأدب محاكاة فنّيّة لفظيّة .

ـ أو هو مرآة لأشياء أو لعقل الأديب و عالمه الشّعوري .

ـ أو هو انعكاس للبيئة و الوسط أو المجتمع .

ـ أو هو صورة لخيال الأديب .

ـ أو هو فنّ لغوي أو لغة الخيال ، أو كيان لغوي أو جسدي لغوي أو مجموعة من التّراكيب اللّغويّة المتناسقة .

# 2 ـ النقد النفسيّ

يرى سيغموند فرويد أنّ الشخصية تتألف من ثلاث قوى : الأنا و الأنا الأعلى و الهو ، ووظيفة " الأنا الأعلى " – على الدوام – الضغط أو الكبت ، و " الهو " وظيفته – على الدوام – النزوع إلى المحرّم ، و " الأنا " حائر بين الأنا الأعلى و الهو ، يعاني التوترات من جرّاء ضغطهما . والقوى الثلاث تعمل في مستويات ثلاثة : الشعور، و اللاشعور، وما تحت الشعور .

وفكرة " اللاوعي ( اللاشعور ) تقوم على مقولة أنّ المرء يبني واقعه في علاقة أساسيةمع رغباته المكبوتة و مخاوفه . و لهذا ، فإنّ كلّ تعبير ( سلوكا أو لغة أو خيالا) هو مجموعة علاقات معقّدة تتوسّط و تتدخّل في كلّ ما يعتقد المرء أنه يفعله أو يقوله أو يحلم به . و اللأوعي يضرب جذوره في البنى العاطفية و الجسدية للحياة الجنسية التي يفترض إشباعها أو كبتها .

ولقد برز التحليل النفسي في النقد والأدب مع " فرويد " في مطلع القرن العشرين حيث استند في تجلية نظريته في اللاشعور و في الشخصية على دراسة شخصية الأديب و الإبداع الأدبي ، و العناية بالقارىء و القراءة و الرمز و بأبطال الروائع القصصية والمسرحية و بأغراضها ،

وكان لعناية " فرويد " بالأدب والفن – على أضواء التحليل النفسي " – القيمة الكبرى في إكساب التعامل مع الأدب عمقا لم يكن له من قبل . و من أهمّ المكاسب التي حققها التحليل النفسي في التعامل مع الظاهرة الأدبية ، ذلك الجديد الذي جاء به سواء في فهم الصور الشعرية و التركيبية أو في سبر أغوار شخصيات أبطال الآثار المسرحية و القصصية. فالصورة الأدبية ، كانت ـ في ما سبق فرويد من نقد كلاسيكي ـ تعد ضربا من ضروب الزينة الإسلامية ، و تفسّر بولوع الأدباء بتصريح الكلام بالأصباغ المجازيّة ، و لذلك كانت عناية النّاقد بها، لا تتجاوز الحكم على ما فيها من براعة الاختراع أو جمود التقليد . أما مع فرويد و بعده ، فقد حملت هذه الصور دلالات بلغت من العمق شأوا بعيدا ، عندما عدّت رموزا تفصح عن خبايا نفسية مضمرة تحيل على اللاّشعور وعلى ما في الشخصية المبدعة أو القارئة من عقد و مركّبات يتمايز بها الأفراد في القوّة أو الضّعف . أمّا أبطال الآثار المسرحية و الروائية ،فقد كان النّقّاد ـ قبل فرويدـ ينظرون إليهم من خلال أحكام أخلاقية شتى . و عندما تناولهم التحليل النفسي بالدرس أرجع سلوكهم إلى ما هو أبعد من الخير و الشر من نزعات النّفس ، و رئيت لهم قدرة على التحرك و التحول لم تأخذ ـ من قبل ـ حظّها من العناية . و من الأدلّة على ذلك أن الذين ترجموا لشكسبير ذكروا أنّه إنما كتب رائعته الخالدة " هملت " بعد وفاة والده ؛ فليس من قبيل الصدفة أن يعالج شكسبير علاقة الابن بأبيه في هذه المسرحية بالذات . و ليس من قبيل الصدفة أيضا أن يعالج في مسرحيّته " مكبت " مسألة فقدان الابن ؛ فقد ألّفها بعيد وفاة ابنه ، و كان هذا الابن يسمّى " هملت " و هكذا ، فإن التّحليل النفسي يكسب تعاملنا مع الأدب تجديدا مثريا للفهم و التأويل .

 و إلى جانب هذه المكاسب المعرفيّة ، حقّق التّحليل النّفسي في التعامل مع الأدب مكسبا منهجيّا غاية في الأهمية و النّجاعة على يد الناقد الفرنسي "شارل مورون " (1899 ـ 1966 ) عندما أنشأ في منتصف القرن العشرين منهجيّة " النّقد النفسي " و كانت غايته من ذلك أن يطوّر من وعي الناس بالآثار الأدبيّة و بنشآتها . و انطلق مورون من عوامل ثلاث تتدخّل في الإبداع الأدبي و تؤثّر فيه ، و هذه العوامل هي : الوسط الاجتماعي و تاريخه ، و شخصيّة الأديب و تاريخها ، و اللغة و تاريخها ، ثم وقف عند العامل الثّاني فجعله موضوعا للنقد النفساني . وقد أكّد مورون على أن النقد النفسي نقد جزئي لا يطمح إلى أن يحلّ محلّ النّقد الكلاسيكي ، و إنّما يسعى إلى اثرائه بالندماج فيه .

 و يقوم منهج مورون على رصد الصّور المجازيّة المتكرّرة في العمل الأدبي ، و التي تكون الشبكة الدلالية التي تحيل على شعور الأديب ، أي على الباطن الذي انطلق منه العمل الأدبي . و هذا الاستنتاج لم يحصل بواسطة التأويل ، و إنما حصل بواسطة تركيب الصور على بعضها البعض ، فهو ـ إذا ـ نتيجة علمية موضوعيّة .

 و في نقدنا العربيّ المعاصر ، برز نقّاد أخذوا بنتائج التّحليل النفسي العلاجي في دراسة العمل الأدبيّ ، أمثال محمد النّويهيّ في كتابة شخصيّة " بشّار " (1951 ) و "نفسية أبي نواس " (1953) حيث حاول المزج بين نظرته داخل النص الإبداعي من مكونات ( طبيعية الموضوع ، و نزعة الخيال ، و إيحائية الصور... ) و نظرته خارج النص إلى ما يتعلق بالشعور و العاطفة و النفس ، و وظيفة التصوير في علاقتها بنفسية صاحب النص ثم نجد عباس محمود العقاد في كتابه " ابن الرومي حياته و شعره " يهتم بالفحص الباطني لشخصية الأديب و عقده النفسية ، كما يهتم بالعبارات و دلالات الألفاظ داخل نصه ، يقول العقادي "إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة " ووجدنا في المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء " ، فهو يحتكم إلى النص الشعري لابن الرّومي ، ومنه ينطلق عائدا إلى الشخصية المدروسة .

 و مجمل القول : إذا كانت سائر القراءات المتعارفة تهتم بالتركيب أو الأسلوب أو البلاغة أو المعنى ، فإن القراءة النفسية ( النقد النفسي ) تهتم بالعلاقات التي تنسج في الآثار الأدبية شبكة موضوعية و متماسكة من الدلالات ، وتصل من ورائها إلى الكشف عن نفسية الأديب التي انطلق منها العمل الأدبي .

 و قد أكد شارل مورون على أن النقد النفسي يعرف حدوده فلا يتجاوزها إلى ميادين أخرى ، إنه نقد جزئي لا يطمح إلى أن يحل محل النقد الكلاسيكي، و إنما يسعى إلى إثرائه بالاندماج فيه .

 3 ـ النقد الاجتماعي

 الأدب مؤسسة اجتماعية ، أداته اللغة ، و هي خلق المجتمع ، و الأدب يمثّل " الحياة " ، و الحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة . و لقد ظهر الأدب ـ على الدّوام ـ في صلة متينة مع مؤسسات اجتماعية معينة . كما أن الأدب وظيفة اجتماعية أو " فائدة " لا يمكن أن تكون فردية فقط . و من هنا ، فإن الكثرة الغالبة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبيّة هي مسائل اجتماعية بشكل ضمني أو كلي : مسائل الأعراف و التقاليد ، و قواعد الأدب و أنواعه ، و رموزه و أساطيره .

 كما أن انتماء الكاتب الاجتماعي و اتّجاهه و ايديولوجيّته ، لا يمكن أن تدرس فقط من كتاباته ، بل ـ في الأغلب أيضا ـ من الوثائق غير الأدبية المتعلّقة بسيرته فالكاتب مواطن ، و له رأي في المسائل ذات الأهمية الاجتماعية و السياسية ، كما أن له دورا في قضايا عصره .

 و قد يكون النقد الاجتماعي ـ في أفضل حالاته ـ حين يعرض المرامي الاجتماعية لتلك التفسيرات التي تقوم على استبصارات فرويد في ما يتعلّق بربط الرموز الواردة في العمل الأدبي بلا شعور الأديب .

 و يعد معظم النقاد المعاصرين" جورج "لوكاتش" أشهر" النقاد الماركسيين و أكثرهم أهمية . فقد اهتم بالتمييز بين " الواقعية الاشتراكية و الواقعية النقدية " و هو يرى أن "الواقعية الاشتراكية قادرة على أن تتصور ـ من الداخل ـ البشر الذين يكرسون طاقتهم لبناء مستقبل مختلف" ، كما يأخذ على الواقعية النقدية عدم تعرضها لتصوير المشكلات الطبقية من الداخل ، فيصفها بالعجز عن سبر غور المجتمع بطرق تنأى عن " الفوتوغرافية " للكشف عن نتائجه النفسية و الخلقية ، مع فشلها في امتلاك المنظور المستقبلي أو " الوعي الصحيح " للذات الإنسانية و المجتمع و هو في هذا التقسيم ، يركّز بصفة خاصّة ـ على طبيعة الإنسان الاجتماعية و دوره في التاريخ .

 وعلى أساس دراسة الآثار الأدبية في المجتمع ، تساءل أعلام الحركة الفرنسية المحدثة عن وظيفة الظاهرة الأدبية . و على اعتبار الأدب ظاهرة ماديّة ملموسة ، ألحّ باحثون فرنسيّون كثيرون ، منهم " روبير إسكاربيت و فرانس فرنيي و ريني باليبار و كلود دوشي " على أن خصوصية الأدب لا تلتمس في جوهره ، و إنّما في عدّه ظاهرة تعابير من قبيل " حضور الأدب في الواقع ، و أثر الآثار الأدبية في الحياة الاجتماعية و وظيفة الأدب في الواقع " . و هي مسائل بدأت تزاحم شرح النّصوص ، و بدأت تفتح آفاقا جديدة في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة ، لأن السؤال فيها واقع على ظروف الإنتاج و فنّياته و على السّوق و مكوّناتها ، و على الجمهور القارئ و ظروف التّقبّل و وسائطه ، و على قنوات الاتصال في الأدب و غاياته ، و على استعمالاته و علاقته بالمؤسسات الفكرية .

 و في أواسط القرن العشرين ، ترافق ازدهار النقد الاجتماعي في الغرب مع التطورات الاجتماعية و السياسية في العالم العربي ، و التي تمثلت في حركات التحرر من الاستدمار و بناء القطارات العربية وفق التوجه الاشتراكي في العالم أنذاك .

 و قد أصدر محمود أمين العالم و عبد العظيم أنيس كتابهما " في الثقافة المصرية " ( 1955 ) الذي كان له دور فاعل في إرساء أسس النّقد الاجتماعي / الماركسي في العالم العربي ؛ و قد برّرا توجّهات كتابهما بالقول : " إن المفكر و الفنان أو الأديب عندما يعبر إنما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع و من علاقاته المتفاعلة ، أراد هذا المجتمع و من علاقاته المتفاعلة ، أراد هذا أم لم يرد ، قصد هذا أم لم يقصد . و إنّ هذه العناصر و العلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الأخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي ، المعرقل لعملياتنا الإنتاجية الإبداعية ."

 و في المغرب العربي ، تبنى محمد مصايف مفهوم " الأدب الملتزم " على أنّه الأدب الذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعي و أدبيّ أفضل لمسايرة الثورة الاشتراكية و الخلاص الوحيد للأمة من الجهل و المرض و التخلف ، مع الحفاظ على أصالة الكاتب و حرّيته ( الالتزام و ليس الإلزام ) . فليس المطلوب من الأديب اعتناق قضية و التعبير عنها كيفما اتّفق ؛ " إذ ينتظر منه أن يوفّر لآثاره الأدبية إجادة فنّية تجذب العقول و تملك العواطف لأجل الاندماج كليّة مع القضيّة المعالجة ."

 و لقد تناول الرّوائيّون الجزائريّون أمثال الطّاهر و طّار و مرزاق بقطاش و عمّار بلحسن أفراد الطّبقات المغمورة و نماذج لرواياتهم . و تعدّ شخصيّة " العامل " الشّخصيّة التي تتصدّر هذه النّماذج لأجل الإشارة الخفيّة إلى المذهب الاشتراكي الذي نادى أنصاره بمراعاة الطّبقة " البروليتارية " ( العمالية ) ، و التّركيز على مشاكلها بصفة خاصّة ، ما دام العمّال سيظفرون بالنّصر في النّهاية ، عندما يصبح العالم طبقة واحدة تشمل الضّروات الحيويّة و الكماليّات الإنسانيّة في ظلّ الاشتراكية ، و المساواة كما يعتقدون .

  **4- النقد البنيوي**

 مصطلح "البنيوية":

 ليست البنيوية نظرية في الحياة، وإنما هي نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي، وهي تندرج – وفقا لذلك- ضمن فلسفة "الظاهراتية" التي تحكم المنطق العلمي في العصر الحديث، والتي تتميز -تحديدا- بحذفها الجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء، وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك، أي الجوانب الظاهرة في لحظة معينة.

 وقد استندت البنيوية إلى فلسفة الظاهرية لكونها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي في صرامته ودقة نتائجه. كما اتخذت البنيوية من منجزات علم اللغة الحديث منبعا نظريا لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها في مجال النقد الأدبي، مثل : اللغة – الكلام – الدال – المدلول – الدليل أوالمرجع – البنية...

مفهوم "البنية":

 وفي مقدمة هذه المصطلحات المصطلح الأساس في هذا المنهج كله، وهو مصطلح "البنية" الذي عرفه "جان بياجيه" بقوله: إن البنية تنشأ من خلال ( وحدات) تتقمص أساسيات ثلاثا هي: الشمولية، والتحول، والتحكم الذاتي.

 فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة...لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة. وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير ثابتة، وإنما هي دائمة (التحول)، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب. والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجمل. وهذا (التحول) يحدث نتيجة (التحكم الذاتي) من داخل البنية... والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها. ففي قوله تعالى: "طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ" [سورة الصافات: 65].

 نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي ننفعل بهذه الآية الكريمة. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقي عن طريق طاقتها التخييلية الذي هو ( التحكم الذاتي) في لغة "بياجيه"، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها.

 وتتميز (الوحدة) في طاقتها الذاتية وقدرتها على التوليد، بناء على علاقاتها مع سواها من الوحدات في سياقها الخاص، ثم في سياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه.

 وقد نستطيع تطبيق هذا المفهوم على وحدة ( المقدمة الطللية) في بنية القصيدة الجاهلية، والتي شاع استخدامها عند شعراء العصر الجاهلي، مع تشابه شديد فيما بينهم في الموصوفات وبلاغيات الوصف. وبالبحث الدقيق، سنجد حتما بعض (جمل) لشاعر أو شعراء مثلت أساسا للالتزام وحدة (المقدمة الطللية) في القصيدة الجاهلية، ثم صار ورودها في القصائد مجرد تنويعات لهذه الجمل... فهذه إحدى السبل لدراسة سياق المقدمة الطللية الجاهلية دراسة بنيوية.

 إذا، منطلق التحليل البنيوي هو البنية وحدها. فللوصول إلى دلالة عمل أدبي ينبغي تقصي البنيات فيه. فالعمل الأدبي –رواية كان أو مسرحية أو قصيدا- تكون بنيته الكلية مركبة إلى أبعد حد، ومؤلفة هي نفسها على الأرجح من مئات البنيات الموحدة: إن إحصاء توزيع الصائتات والصامتات بنية، وكذلك إحصاء كثرة الأسماء والنعوت والأفعال، أو حتى إحصاء الروابط كحروف العطف مثلا، فهو هنا بنية أخرى، وتصنيفية الجمل بنية أيضا.

إن كل العناصر الكثيرة التكرار في رواية ما تؤلف بنيات... إن العلاقات بين الشخصيات وتعاقب الأحداث التي تؤلف الحبكة بنيات أيضا. كذلك التنظيم العام الذي يطلق عليه عادة تركيب العمل الأدبي. وهكذا، فإن التحليل البنيوي للعمل الأدبي ينبغي أن يكون – قبل كل شيء- جردا موضوعيا شاملا للبنى المتضمنة فيه.

 ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة داخل العمل الأدبي، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها، وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية والأدبية بوجه خاص.

 مفهوم " موت المؤلف":

 ولقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" كناية عن هذا التوجه النقدي الجديد في تناول الأعمال الأدبية، ولكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، فقد ركزوا على النص في ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أياّ كان هذا المؤلف، والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به. فمن أجل أن يولد القارئ لابد أن يموت المؤلف.

 وقد وجهت إلى البنيوية نقود كثيرة منها أنها تستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات بيانية وجداول متشابكة لتوصيف عناصر العمل الأدبي توصيفا شكلانيا بحتا، من دون الاعتراف بأن مظاهر البنية المدروسة في النص، ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالسياقات النفسية والاجتماعية والثقافية الخارجية.

\*\*\*\*\*