عزلة النص في النقد البنيوي
الأسباب والنتائج

الدكتورة أنعام فائق محيي

الكتابة في قضايا النقد الأدبي الحديث المنشغل بطبيعة النص الإبداعي ليست أمراً يسيراً لمن يحمل على عاتقه مسؤولية الكتابة النقدية بلغة جادة، رصينة، تتفادى ـ قدر الامكان ـ التخبط والتعثر الذي وسم عدداً غير قليل من الكتابات النقدية تحت تأثير عوامل متعددة، يتصل بعضها بقصور ثقافة الناقد، وعدم إلمامه بتيارات النقد المعاصر، وما بينها من تقاطعات وتداخلات، وخلفياتها الفكرية والفلسفية، وما مرّت به من مراحل تطور تبنت خلالها مواقف معينة، وتخلّت عنها في مراحل أخرى، فضلاً عن سمة التناقض التي قد نراها في مؤلفات الناقد الواحد، وعدم استقرار المصطلح النقدي، أو تشتت دلالته فلا يبدو واضح المفهوم، كما أن مناهج النقد الحديث تربك الناقد وتحيّرهُ أحياناً بسبب إتساع أهدافها من الدراسة الأدبية إتساعاً يجعلها تتداخل فيما بينها فلا نعرف من أين تبدأ وإلى اين تنتهي.. وعليه، تحتم المنهجية العلمية عدم إطلاق الأحكام النقدية جُزافاً بل ربطها بسياقاتها المحددة، والابتعاد عن التعميم، فحين يتناول الباحث النقد البنيوي ينبغي تحديد المجال الذي سيتحرك فيه.

فعن أي وجه من وجوه هذا النقد يتحدث ؟

ربما يقال أن المجال منذ البداية محدد ما دام مقترناً بالنقد ، فهي بنيوية الأدب، لكن هذا تبسيط مفرط للقضية، لأن (النقد البنائي لا يمثل بذاته إتجاهاً علمياً تم تشكله وصيغ صياغة نهائية، ذلك أنه لكثرة وحيوية المشكلات المطروحة لا يتوفر لذلك الاتجاه الوحدة المطلوبة أو حتى الوضوح العلمي)[١]، فهي متعددة الاتجاهات، وإذا كانت البنيوية تهتم بدراسة الظواهر المختلفة في ذاتها، دون إرجاعها إلى سياقاتها الخارجية، فتدرس الأدب ظاهرة إبداعية مُستقلة عمّا يحيط بها من ظروف شتى تقف وراء إنتاجها، فهذا يسقط الحدود الفاصلة بين البنيوية ومناهج النقد الشكلية الأخرى لمشاطرتها البنيوية فكرة استقلال العمل الأدبي،

كونه إبداعاً متحققاً في ذاته، وضرورة التعامل معه من هذا المنطلق، مما يوهم بأن كل دراسة من هذا النوع هي بنيوية، فيذهب أحد النقاد إلى إقتراب البنيوية من النقد الأدبي حين يبتعد في بعض مناهجه (عن البحث في أسباب وجود الأثر الأدبي ودوافعه، أو عناصره الخارجية الاجتماعية أو النفسية وغيرها ... ليجعل اهتمامه المباشر منصبّاً في تحليل هذا الأثر في ذاته، معتبراً إياه نتيجته بل موجوداً قائماً بذاته) [٢] ، وبذلك يكون الباب مفتوحاً أمام المناهج الشكلية الأخرى لتندرج ضمن المعالجة البنيوية ما دامت تشاركها هذا الاقتراب، فيذهب بعضهم إلى اعتبار (كل تحليل للتجربة الأدبية من داخلها دونما نظر عميق وتأمل طويل في منابعها أو بواعثها، يكون تحليلاً بنيوياً ضمناً) [٣]، غير أن النظرة المتأملة والدراسة المستقصية لطبيعة هذه المناهج تبين خطوط التلاقي وخطوط الافتراق مع البنيوية، بما يحفظ لكل منهج خصوصيته في المعالجة، لكن البحث ـ هنا ـ غير معني بتناول هذه الخطوط المتلاقية والمتقاطعة، بل يسعى لتسليط الضوء على الأسباب التي وقفت وراء عزلة النص الأدبي عن محيطه الخارجي في النقد البنيوي، وما آلت إليه من نتائج، على أن إلقاء نظرة موجزة على تأريخ النقد تبين بدايات الطريق المؤدي إلى عزلة النص بمفهومه الخاص، ومن ثم عزلة الأدب بمفهومه العام عن مؤثراتهما الخارجية على أيدي مجموعة من النقاد والأدباء والفلاسفة، ثم تتطور المسألة تدريجياً وتتسع حتى تظهر مناهج نقدية تتبنى المفهوم الإنعزالي للأدب، إيماناً بأن المقومات الجمالية أو الأدبية كامنة في النص نفسه.

ومهما يكن من شيء، فأن هذه النظرة الموجزة تبين إتجاه النقد الأدبي منذ وقت مبكر إلى الاهتمام بما يحيط بالنص الأدبي أكثر من عنايته بالنص نفسه، فعلى اعتبار أن (أوضح أسباب وجود العمل الفني وجود صانعه، المؤلف لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الكاتب وحياته من أقدم مناهج الدراسة الأدبية وأقواها) [٤] .

فإذا كان النشاط النقدي في مختلف العصور يواجه ثلاثة أطراف أساسية هي المؤلف والنص والمتلقي، فالثقل الأعظم لهذا النشاط على مدى قرون ـ هو الطرف الأول ـ المؤلف ـ وكل ما يرتبط به ـ دون أن يلغي ذلك عناية النقد بالنص ذاته من حيث كونه عملاً إبداعياً يتخلق عبر اللغة، تولى علم البلاغة إستكناه أسراره الإبداعية فروعة الأعمال الأدبية شدت الناقد إلى مساحاتها اللغوية المتميزة ليقف على أسرارها، فواكب النشاط النقدي الأدب بنوعيه: ما يهتم بالمؤلف وظروف

الإنتاج الأدبي، وما يتجه إلى النص في أبعاده الجمالية الخاصة، أي "الاتجاه الخارجي لدراسة الأدب "في مقابل" دراسة الأدب من الداخل" [٥]، وثمة من يصطلح على الاتجاه الأول بـ "النظريات الخلقية" التي يرى أصحابها الأدب (جزءاً من الفعالية الإنسانية بعامة، ولا يهتمون إلاّ أقل اهتمام بكيفية عمل الأدب في حد ذاته) [٦] ، بينما عُرف الاتجاه الثاني ـ أكثر ما عُرف ـ بالنقد الشكلي [٧] أو " النظريات الشكلية " التي تنظر إلى الأدب (كأنه عالم له إجراءاته وأهدافه الخاصة به) [٨] فيكون (فعالية تحتوي ذاتها) [٩].

إنَّ تراث الفكر النقدي، سواء على الصعيد العربي أم الغربي، عرف الاتجاهين، فتلازما معاً في رصد الظاهرة الأدبية انطلاقاً من وجهة النظر النقدية التي يستند إليها كل منهما، مع وجود معالجات نقدية تمزج بين الاتجاهين، فبين ناقد يضع اليد على المكونات الخارجية للنص كالمؤلف وعوامل المجتمع والتاريخ، وآخر يبحث عن المكونات الداخلية للنص بعيداً عن سياقاته الخارجية ، شق النقد الأدبي طريقه دون أن يتجاهل ما بين الأثنين من صلات، ودون أن يتجاهل صلة الأدب بالمتلقي أو جمهوره، غير أن الغلبة كانت حتى نهاية القرن التاسع عشر للنقد المنشغل بما وراء الأدب، فـ (أوسع المناهج وأكثرها انتشاراً في دراسة الأدب تعنّي نفسها بإطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية) [١٠]، وهو إتساع يشمل الأدب بمختلف عصوره، ولعل من بين أهم أسباب هذه الغلبة والأسبقية التأريخية هي الصلة الحميمة بين الأدب والإنسان، وإمكانية الإجابة عن كثير من الأسئلة المتعلقة بصلة الأدب بما حوله، وإضاءة جوانب منه تطل على الواقع الخارجي، في الوقت الذي تعترض الناقد صعوبات متعددة ما أن يتساءل عن جوهر الأدب، ومقومات تفرده، وكيفية تشكله كياناً جمالياً يتمتع باستقلال خاص عميق الأثر في وجدان المتلقي، مما يتطلب ثقافة نقدية واسعة، ومهارات عالية، وتراكم خبرات متواصلة في ميدان الدراسة الشكلية التي لا يمكن أن تبدأ صحيحة إلاّ بارتكازها على الحس النقدي الرفيع فتضعه في مقدمة تلك المتطلبات ـ فلا غرابة ـ إذن من تأخر ظهور النظريات الشكلية في الأدب في صورها الناضجة. ففي (النقد القديم لا يجوز تماماً أن نتحدث عن نظريات شكلية في الأدب ـ كما نعرفها ـ بل نتحدث عن كتاب لهم اهتمامات شكلية، ولم تصبح وجهة النظر الشكلية جلية بشكل كافٍ وواعية لذاتها كنظرية في الأدب إلاّ مع ظهور علم الجمال لدى كانت وبومجارتن) [١١] .

ومع ذلك، لم يستطع علم الجمال آنذاك أن يؤثر تأثيراً بالغاً في مسار النقد، إذ لم نشهد ولادة تيار نقدي واضح ينشغل بالقضايا الجمالية للأدب، بل على العكس نهضت الدراسات النقدية المعنيّة بما حول الأدب لا بالأدب نفسه خلال القرن الثامن عشر، وأعطت ثمارها في القرن التالي الذي شهد ازدهار دراسة الأدب في ضوء ارتباطاته بالمؤلف والمجتمع والتاريخ بمناهج تسعى إلى تطعيم النقد بالروح العلمية السائدة للعصر خاصة في انكلترا وفرنسا حيث عدَّ النقاد الأدب مرآة عاكسة لما حوله، شديد الارتباط بمؤثرات نشأته، لا يتمتع بالاستقلال، وأبرز من تبنى هذا الاتجاه كولردج وتين ومدام دي ستايل وسانت بييف [١٢]. غير أن هاجس التغيير في منحى الدراسات النقدية يلوح في الأفق في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حين توجه عدّة انتقادات لانصراف النقد عن الأدب من حيث هو أدب، وانشغاله بالمنابع التي تقف وراء إنتاجه، فانتقد فلوبير منهج تين في دراسته لتأريخ الأدب الإنكليزي استناداً إلى ثلاثة معايير: الجنس والعصر والبيئة فرآها طريقة (تسقط الموهبة من اعتبارها ولا محالة، ويصبح أروع ما ينتجه الفنان لا معنى له إلاّ من حيث هو وثيقة تأريخية) [١٣] ، كما تذمر فلوبير سنة ١٨٦٩م من أزمة الوعي النقدي بطبيعة الأدب لتجاهله طابعه الفني، فقال أن النقاد كانوا (في زمن لاهارب نحويين، وفي أيام سانت بييف وتين مؤرخين، فمتى يصبحون فنانين حقاً وصدقاً؟!)[١٤]. ولم يلبث إن وجد مثل هذا التطلع صدىً عميقاً له مع مطلع القرن العشرين، إذ يأخذ الحال بالتغيير تحت وطأة عوامل متعددة أبرزها هيمنة المنهج العلمي في بحث الظواهر في مختلف ميادين المعرفة، وتصدر المنهج الوصفي بوسائله العلمية الموضوعية مباشرة المادة أو الموضوع قيد البحث، وتمتد هذه الهيمنة لتشمل الأدب بوصفه مادة لغوية ملموسة لها تشكيلها الخاص قابلة للبحث الوصفي، فيعلن الشاعر الناقد كونراد ايكن سنة ١٩١٩م بأنه (ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي، وانه نتاج طبيعي عضوي، ذو وظائف يمكن الكشف عنها، وأنه محط للتحليل)[١٥]، وسرعان ما تتعالى الأصوات المطالبة بضرورة تسخير أقلام النقاد في إضاءة خصوصية الأدب، واستجلاء أبعاده الجمالية، بدلاً من الانشغال ببواعثه الخارجية، فظهرت اتجاهات شكلية متعدد، توحدها النظرة المستقلة للأدب بوصفه كياناً جمالياً مكتفياً بذاته وحتمية تنظيره من هذا المنطلق، حتى يمكن القول أن القرن العشرين يمثل عصر غلبة النزعة الشكلية في النقد، التي تجسدت في عدة تيارات، أبرزها الجهود القيّمة للناقد

الإنكليزي أ.أ. رتشاردز متمثلة في مؤلفاته وفي مقدمتها كتابه (مبادىء النقد الأدبي) سنة ١٩٢٤ الذي يُعدُّ بداية النقد الأدبي الحديث [١٦]، وفيه بيّن إمكانية دراسة الفن على نحو ما تدرس الموضوعات الأخرى فـ (التجارب الجمالية ليست شيئاً جديداً، ولا مختلفة بأي عن سائر التجارب الإنسانية ، وأنه يمكن دراستها على طريقة مشابهة) [١٧] ، لذلك في هذا الكتاب يُعنى بالنص نفسه، وصلته بالجمهور، وقضايا التذوق فيحدد الأسئلة الجوهرية التي على النقد مسؤولية الإجابة عنها لا تعدو أن تكون مثل: (ما الذي يُضفي قيمة على تجربة قراءتنا لإحدى القصائد؟ وما الذي يجعلها أفضل من غيرها من التجارب؟ ولماذا نفضل لوحة فنية بالذات على غيرها؟...)[١٨].

مثل هذه الأسئلة ترتبط بحدود النص لا بخارجه حتى يقرر رتشاردز أن الإجابة عنها تضطر الناقد إلى (طرح أسئلة أخرى أولية عن ماهية اللوحة الفنية أو القطعة الموسيقية، وعن ماهية القيمة وإمكان المقارنة بين التجارب المختلفة)[١٩] دون أن يرى صعوبات شديدة في الإجابة عن تلك الأسئلة مع اعترافه بانطوائها على التعقيد إذ(لا تبدو مع تعقيدها على درجة بالغة من الصعوبة)[٢٠] .

ومهما يكن من شيء، فالأسئلة التي يطرحها هنا، لا يمكن الإجابة عنها إلاّ بالعودة إلى ماهية النص، أي أدبيته، فهي عودة إلى الشكل بالمقام الأول اعتماداً على أدوات التحليل الوصفي التي ترفد الناقد بالنتائج، فمنهجه وصفي يقوم على التحليل والتجريب بهدف (قراءة النص الأدبي ذاته عن قرب وإيصاله إلى الآخرين) [٢١] .

ولا يمكن إغفال أهمية كتابه (علم الشعر) سنة ١٩٢٣ من حيث تأثيره في(تنامي البحث عن ميزة الشعر الجوهرية) [٢٢] ، ثم يأتي كتابه (النقد التطبيقي) سنة ١٩٢٩ ثمرة دراساته في تحليل اللغة الشعرية فهو تجربة عملية في ميدان النقد، إذ عرض على الجمهور قصائد مجردة من ذكر أسماء مؤلفيها لإبعاد تحليلاتهم أو ردود فعلهم عن أية مؤثرات خارجية خاصة المؤلف، كي تبقى القصائد المؤثر الوحيد في توجيه التحليل والاستجابة لضمان نتائج نابعة من صميم النص لا متأثرة بما حوله، فمنهجه يقطع صلة القصيدة بالمؤلف ويضيء علاقتها بالجمهور[٢٣] .

أما في فرنسا فظهر منهج شرح النصوص، في الربع الأول من القرن العشرين الذي (يلح على قضايا الأسلوب والتركيب) [٢٤]، وأصبح سمة مميزة

للدراسات الأدبية في نطاق البحث الأكاديمي الفرنسي، وفي الوقت نفسه كان التحليل الشكلي في المانيا (يقوم على التوازي مع تاريخ الفنون الجميلة) [٢٥] ، مما يعمق الصلة بين الأدب والفنون الأخرى، ويكسب التحليل الشكلي أبعاداً أعمق وأشمل، ويثري الفكر بطبيعة الفن عامة، وطبيعة كل نوع منه خاصةً، ولذلك كانت له (أبعاد جمالية وفلسفية أعمق)[٢٦] قادت رجاله إلى المطالبة بتجديد مناهج النقد وتوجيهها للكشف عن المقومات الفنية، فدعا أحد منظري هذه الحركة عام ١٩١٧ إلى (إعادة النظر في الأفكار التقليدية عن تاريخ الفن، ونبذ طريقة دراسة أعلامه كافراد لتحل محلها دراسة التيارات والأساليب الفنية المحددة) [٢٧].

ولم تقتصر هذه النزعة الشكلية في النقد على أوروبا وحدها بل وجدت طريقها أيضاً إلى أمريكا في وقت متزامن، حيث كانت لأعمال رتشاردز آثار عميقة في حركة "النقد الجديد" في أمريكا، وأشهر من تأثر به ت. س. أليوت[٢٨] الذي كان له إسهام كبير في تطور النقد الشكلي، بإعلانه عن (المكانة الرفيعة للفن كفن، وليس تعبيراً عن أفكار اجتماعية، أو دينية، أو أخلاقية، أو سياسية، ودافع عن ضرورة دراسة النص نفسه دراسة متعمقة) [٢٩] مؤكداً استقلال القصيدة عن شاعرها وعصرها مع اعترافه بأنها تنمو نمواً عضوياً يرتبط بعصرها، لكنها (ليست وثيقة دالة عليه، ذلك أنها عمل فني له وجوده المتفرد الذي يذهب إلى حد الاستقلال عن شخصية الشاعر نفسه) [٣٠] .

وقد استمر النقد الجديد حتى نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، وشكّل اتجاهاً نقدياً مقابلاً للاتجاه الخارجي في دراسة الأدب في عزوفه عن الاستعانة بأية معطيات خارجية لفهم النص أو تحليله أو تقييمه (فالقصيدة تتكون من التقديم والتنظيم الدقيق لمجموعة خبرات معقدة بصيغة لفظية أكثر مما تتكون من سلسلة بيانات إشارية ممكنة التوثيق عن العالم الحقيقي الكامن خلفها... إذ تمنح القصيدة نفسها لقراءة تحليلية دقيقة... دون الاستناد على أية معلومات حياتية أو اجتماعية أو نفسية أو تأريخية خارجة عنها) [٣١] .

كما لا ينكر إسهام الشعر نفسه بأساليبه الحديثة في طرح بعض المشكلات المتعلقة بلغة الشعر[٣٢]، فشعر أليوت وباوند وأتباعهما بتقنيته المعقدة المتطورة (اقتضى أدق الاختبار ، وأتاح الفرصة لشحذ أدوات النقد) [٣٣] .

هذه الاتجاهات التي عرض لها البحث بإيجاز هي في حقيقتها عملت على عزلة النص، ودعمت بعضها بعضاً في ترسيخ الرؤية الانفصالية للأدب عن العالم الذي

يقع خلف أسواره مهما ارتبط به، والبنيوية تلتقي مع هذه الاتجاهات في منح الأدب هويته المستقلة عن مصادر نشأته، فتنتهي جميعها إلى التركيز على الشكل في ظل المنهج الوصفي (التزامني)، مع التنبيه إلى وجود كتابات بنيوية إهتمت بالمعنى سنتطرق إليها لاحقاً. لذلك تبدو المساحة التي تشغلها البنيوية على خارطة النقد الشكلي مفتوحة غير محددة، ومتداخلة مع تيارات نقدية أخرى حتى يتعذر مؤاخذة الناقد حين يصنف عدة تيارات ضمن البنيوية، أو على الأقل يلاحظ اشتراكها معها في جعل الشكل مركز الاهتمام الأول والأخير فتوصف بأنها ذات منحى بنيوي، وإلى هذا ذهب ترنس هوكز بقوله: (إن العناية بالشكل من أولى اهتمامات البنيوية الجوهرية، وأن أية مدرسة للنقد الأدبي تدعي التركيز العميق على الشكل ستحظى بالتالي باهتمامنا) [٣٤].

وترتبط البنيوية ارتباطاً وثيقاً بالشعرية Poetics "نظرية الأدب"(*)، بل أن البنيوية تحتويها، فكما أشار تودورف إلى (أن كل أنواع " البويطيقا " بنيوية بالضرورة، ما دام موضوعها ليس مجرد حاصل جمع الظواهر التجريبية، (أي الأعمال الأدبية)، وإنما هو البنية المجردة التي تنطوي عليها هذه الظواهر، أي الأدب نفسه من حيث هو نسق كلي يتجاوز النصوص المفردة ويستوعبها في آن)[٣٥].

إنَّ نقاط اللقاء المشتركة بين البنيوية والمناهج الشكلية الأخرى لا تسلب البنيوية استقلالها وخصوصيتها في ميدان الدراسة الأدبية، ولإلقاء الضوء على النص في عزلته على يد البنيويين ينبغي تحديد نقطة البداية التي ننطلق منها، أي نبدأ مع بدايات البنيوية الأدبية لمواكبة مسارها التاريخي في رؤيتها الانعزالية للأدب.

البنيوية بمفهومها العام وبمبادئها الأساسية نشأت في رحاب علم اللغة بفضل ما تضمنته محاضرات دي سوسير القيّمة من مفهوم بنيوي ناضج للغة يستند في جوهره إلى اعتبارها نظاماً كاملاً في كل لحظة، مكتفياً بذاته (لا يعرف إلاّ نسقه الخاص، ويخضع لقواعد تتحكم في هيكله وعلاقاته، وهذه هي بذور بنائية اللغة)[٣٦] التي قادته إلى تبني المنهج التزامني في دراسة اللغة، وهو منهج يكتسب شرعيته وحتميته بفضل نظام اللغة الكامل، المستقل، فاللغة مؤسسة تعمل بمعزل عن خطها التاريخي (مراحلها التطورية) مما يحتم دراستها تزامنياً، أي بصورة مستقلة في زمان ومكان محددين ما دام مُستعمل اللغة في مواجهة النظام اللغوي لا تطوراته، حتى تكتسب التزامنية أهمية بالغة في الفكر البنيوي فتشكل الأساس

المنهجي له، فيعرف النظر البنيوي بأنه (النظر في اللغة ـ الحية نظراً آنياً وشمولياً)[٣٧] بل أن التزامنية هي التي نفحت الروح في البنيوية وشكلت كيانها المستقل فكانت (بمثابة النطفة التي حملت الجنين البنيوي على حد ما مثّل العلم اللغوي الرحم الذي تخلقت فيه البنيوية نطفة فعلقة فمولوداً رأسياً) [٣٨]، وقد امتد إشعاع بنيوية سوسير إلى مختلف ميادين المعرفة، وأولها النقد الأدبي لصلته الوثيقة بعلم اللغة على أساس أن الأدب هو لغة في المقام الأول، ولأن المناخ النقدي آنذاك كان مهيئاً لاحتضان مفاهيم البنيوية بإلحاحه على دراسة الأدب نفسه بدلاً من الانشغال بقضايا يراها ليست من صميم الأدب، كالمؤلف والمجتمع ـ كما سبق القول ـ غير أن الحركة النقدية التي نبتت فيها بذور البنيوية الأدبية هي الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية، وتقصّد البحث عدم التطرق إليهما في سياق الاتجاهات النقدية الشكلية التي عرض لها، ليفرد لهما صفحات خاصة لكونهما الأرضية التي انطلقت منها بنيوية الأدب، ولأهميتها في تأسيس النقد البنيوي، فضلاً عن صلتها الوثيقة بمبادىء سوسير البنيوية، فوسط موجة إندفاع النقد نحو عالم النص الداخلي إحتلت الشكلية الروسية (١٩٣٠-١٩١٥) مكان الصدارة، فتصدرت التيارات الداعية إلى الاهتمام بأدبية الأدب(الأدبية، أو الشعرية)، بل أكثرها إندفاعاً وإخلاصاً لقضية الشكل، والمناداة باستقلال النظرة النقدية للأدب عن مؤثراته الخارجية، فكان منطلقها مواجهة(الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها ، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية) [٣٩] .

ومع أن الشكلية انتهت سنة ١٩٣٠ تحت ضغوط سياسية، لكن أفكارها أثمرت في حلقة براغ اللغوية التي تأسست عام ١٩٢٦، وضمت رومان ياكوبسن أبرز الشكليين الروس، الذي هاجر إلى براغ سنة ١٩٢٠ والتحق بهذه الحلقة، فطبق مبادىء الشكلية على الشعر [٤٠]، كما أن محاولات تطبيق بنيوية سوسير على الأدب بدأت مع حلقة براغ سنة ١٩٢٨، حين قدّم ياكوبسن وتيتانوف (برنامجاً بهذا الخصوص، وكانت تلك بداية البنيوية الأدبية) [٤١]، فجذورها ممتدة في الشكلية وحلقة براغ، ويبرز النقد الشكلي آنذاك بمختلف اتجاهاته التي عرضنا لها داعماً وممهداً لها في حصر الرؤية النقدية في اللغة الأدبية ذاتها، أما بنيوية سوسير فقد عززت فكرة استقلال اللغة الأدبية في ذاتها باعتبارها نظاماً لغوياً خاصاً وأمدت النقد بأدوات التحليل البنيوي لاسيما أن نشر محاضراته سنة

١٩١٦م تزامن مع مولد الشكلية، فامتدت الجسور بين النقد وعلم اللغة، فنشأت البنيوية الأدبية وليدة هذا الامتداد.

فكان من نتائج ذلك تأثر الشعرية "نظرية الأدب" بالمنهج البنيوي فاستثمرته لإلقاء الضوء على العناصر المتحكمة في نصوص الأدب، تلك التي تمنحها سمة الأدبية، فجاءت الشعرية الحديثة في غالبها بنيوية المنهج عُرفت بالشعرية البنيوية التي مثلت (الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية... فالمهم في البنيوية هو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص في ذاتها، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص)[٤٢]، فلا وجود لصفة الشعرية خارج بنية الخطاب اللغوية، فهي تبحث كما اصطلح عليها البنيويون عن (انساق، أو أعراف) تقف وراء صيرورة الخطاب الأدبي، وتنبع من داخله، لكنها ذهبت بعيداً في طموحاتها حين قصرت الأدبية على حدود النص اللغوية، فرأتها كامنة فيه، وبذلك وضعت حجر الأساس في مشروع عزلة النص عما حوله واعتباره منغلقاً على ذاته، وبما أن الشكلية الروسية (بمثابة السلف لهذه الحركة (البنيوية) على صعيد النقد الأدبي) [٤٣] ، فأن تتبع مسار عزلة النص في النقد البنيوي يبدأ من هنا، من الشكلية فـ (الاقتصار على الآثار الأدبية، دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل، لم يظهر في حركة واعية بمنهجها وبمقاصدها إلاّ مع الشكلانيين الروس... ليستمر مع البنيويين اللغويين في أنحاء متعددة من البلاد الغربية بعد ذلك[٤٤] .

فرصدت الشكلية مفهوم الشعرية من منظور انعزالي للخطاب الأدبي، إذ عرّفت لغته في ضوء غياب وظيفتها الخارجية لإنكفائها على ذاتها، وهذا الانكفاء هو سر شعريتها، فتجد (تبريرها وبالتالي كل قيمتها في ذاتها. إنها لذاتها غاية ذاتها، ولم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة، أو ذاتية الغاية) [٤٥]، مما يقطع الصلات بينها وبين منابع نشأتها إذ لا ترتبط مطلقاً بشيء يقع خارجها، لذا يقرر الشكلي اخنباوم سنة ١٩١٨ بأنه (ليس هناك من جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون بحد ذاتها إنعكاساً بسيطاً لمشاعر المؤلف الخاصة، وإنما هي دائماً تركيب ولعب) [٤٦] ، فالشعرية طبقاً للشكلية تتمثل من خلال التلاعب الذكي باللغة الذي يجعلها أكثر انتظاماً واشد إحساساً بالعلامة اللغوية نفسها صوتاً وتركيباً، فيرى ياكوبسن الشعرية تتحقق عندما (الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليس مجرد بديل

عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة)[٤٧] ، ويكاد يتفق أغلب الشكليين الروس على أن فكرة الشعرية أسيرة الشكل وحده، فلا وجود لها خارج حدوده فـ (الأدب يكتب أدبيته بشكله) [٤٨]، فهي متحققة من خلال لغة مكتفية بذاتها فيكون الخطاب الأدبي (زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر) [٤٩]، فلا يرتبط بغاية خارج ـ لغوية، انه خطاب معزول عن سياقاته الخارجية، لأن شعريته ـ كما نظَّرتها الشكلية ـ كامنة في بنية مادية مجردة من المحتوى أو المعنى، مقصورة على بعد شكلي صرف، ويبرز سؤال يطرحه تودورف: (هل تبقى اللغة التي ترفض المعنى مع ذلك لغة؟ ألا يعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائي خالص طمساً للسمة الأساسية فيها، باعتبارها صوتاً ومعنىً، حضوراً وغياباً في الوقت نفسه ؟!) [٥٠] .

فالشكلية اختزلت الشعرية في انتظام لغوي لعناصر النص يجذب الانتباه للكيفية التي يتشكل فيها لا إلى ما تحمله لغته من محتوى أو إنعكاسات لما يقع خارجه. ولذلك عارضت الماركسية لأنها تتبنى (مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي على مستوى الإنعكاس، ولأنها ترد الأثر إلى الفكرة فيه، تنقلها من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة)[٥١]، بينما الشكلية تفسر الفن بقوانين الفن وحده. لكن عزلها الأدب عن محيطه الخارجي، وتفريغه من محتواه لم يصمد لأن النظرية الشعرية التي صاغها رجالها لم تكن متماسكة ، وسرعان ما تنبه الشكليون إلى نقاط الضعف في نظريتهم فحاولوا تدارك النقص بإعادة النظر في مقولاتهم التي أكدت استقلال مقومات الشعرية عما حولها، فوجدوا المنهج التزامني (الوصفي) الذي ثبت أركانه دي سوسير في دراسة اللغة لا يستطيع الإجابة عن جميع المشكلات والتساؤلات المتعلقة بقضايا الشعرية. مما أضطرهم إلى العودة بشكل تدريجي وفي حدود معينة إلى المنهج التاريخي، ففتح ملفات النص تحت أضواء تزامنية كشف عن أواصر القربى بينه وبين الإرث الأدبي، فيشير ايخنباوم سنة ١٩٢٧ في مقالته (نظرية المنهج الشكلي) إلى عدم إمكانية استغناء الفن الأدبي العام عن التاريخ الأدبي فـ (توجهنا نحو مجال تاريخ الأدب لم يكن توسيعاً سهلاً لدراستنا، فقد تم نتيجة لتطور مفهومنا إزاء الشكل، ووجدنا بأننا لا نستطيع التعامل مع العمل الأدبي كنص منعزل، .. لا بد لنا من التعرف على

شكله استناداً إلى خلفية من الأعمال الأخرى بدلاً من رؤيته في حد ذاته) [٥٢]، وبعد عام من مقالة ايخنباوم أعرب ياكوبسن وتيتانوف عن أملهما في أن (تتاح إمكانية الكشف عن القوانين التزمنية والتزامنية في النصوص الأدبية) [٥٣] في إشارة صريحة إلى الاعتراف بوجود قوانين تأريخية متحكمة في الأدب إلى جانب القوانين التزامنية.

إن دراسات الشكليين للنصوص الأدبية هي التي دفعتهم إلى إعادة حساباتهم مع النص، وتصحيح المقولات المتطرفة في غلق النص على ذاته وحصر شعريته في مستواه اللفظي المحض، ففي (استدراكاتهم قد قطعوا أشواطاً طويلة في التراجع عن نقاء الشكل الأدبي واستقلاله ، ولعل شكلوفسكي ـ وهو أحد أبرز روادهم ـ كان يستعير هذا المعنى عندما راح يحاضر سنة ١٩٣٠ ، فلم يجد لمحاضرته عنواناً سوى أنها " تذكار غلطة علمية ") [٥٤]. ومثلما يعكس النص صلاته بأعمال أدبية سابقة ألمحت الشكلية إلى ارتباطه أيضاً بما هو غير أدبي، فكتب شلوفسكي سنة ١٩٢٦ معتبراً تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية خطأ لأن (التغييرات الفنية يمكن أن تحدث ـ بل هي تحدث بالفعل ـ على أساس عوامل غير جمالية، وذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى، أو عندما تظهر مقتضيات إجتماعية جديدة)[٥٥] .

فالشكلية استدركت مقولاتها فعدلت منها وشذبت بسبب الصعوبات التي اعترضتها حين قصرت مفهوم الشعرية على انتظام داخلي لعناصر النص اللغوية، فلم تتمكن من الدفاع حتى النهاية عن مفهومها في ظل تصور انعزالي للأدب، إذ وقعت في مأزق حين واجهت قضايا شعرية لا تفسر إلاّ بالعودة إلى المؤثرات الخارجية المحيطة بالأدب. فمن خلال التحليل الدقيق للمؤلفات بحد ذاتها توصل الشكليون لاحقاً إلى أن الخصوصية الأدبية (لا وجود لها إلاّ في إطار تاريخي وثقافي محدد... ومن ثم فأن التعريف بذاتية الغائية غير مبرر)[٥٦] حدث هذا التراجع حين واجهوا أعمالاً صنفت على أنها أدبية في وقت معين ثم أنتفت أدبيتها في وقت آخر أو على العكس، ففي دراسة تيتانوف "الواقعة الأدبية "سنة ١٩٢٤ أشار إلى مدى صعوبة تقديم تعريف صارم للأدب لأن (حدثاً ما لم يكن في زمانه واقعة أدبية بينما أصبح الآن كذلك)[٥٧] مما يعني (أن الواقعة الأدبية خليط غير متجانس، وبهذا المعنى فأن الأدب سلسلة تتطور عبر الإنقطاعات) [٥٨] ومن ثم إمكانية الحديث عن إسهام العوامل الخارجية بشكل أو بآخر في صياغة الأدبية،

فقصرها على بناء لغوي معزول أمر غير ممكن ترفضه النصوص التي ينتفي انتماءها إلى الأدب في مرحلة ما ويعود في مرحلة أخرى أو العكس، فتبدو الشعرية ذات حدود مرنة يمكن أن تتسع لتضم أعمالاً صنفت من قبل خارج حدودها، وكي يعيد الأدب تجديد نفسه يرى شلوفسكي عليه (أن يعيد رسم حدوده دورياً لكي يضم بين الحين والآخر عناصر ومواضيع ووسائل تعتبر حتى ذلك الوقت هامشية أو صغيرة مقارنة بالتيار الرئيس للأعمال الأدبية ، فالأنواع الأدبية الثانوية أو الحديثة كالصحافة والمسرحية الهزلية والقصة البوليسية تجد بعضاً من خصائصها قد أصبحت جزءاً من الآثار المعترف بها) [٥٩] .

إن كلام شلوفسكي ـ هنا ـ يتضمن قانون التطور الأدبي ـ من وجهة نظر الشكلية ـ محكوماًَ في حدود الأدب نفسه، فالأدب يتجدد ويتطور من داخله. فيخضع لقانون تطور مغلق، منعزل فينظم نفسه بنفسه، لكن من جهة أخرى يبين أن الشعرية لا تمتلك مفهوماً مطلقاً يتمتع بالثبات، بل تطرأ عليها تعديلات في سياق زمني معين فما كان يعد غير أدبي أو لا يعتد بأدبيته من نصوص أو وسائل يعاد النظر في تقييمه في مرحلة ما، ويصبح جزءاً من الآثار الأدبية القيّمة. فترتبط الأدبية بتطور التاريخ الأدبي المحكوم بالعصر، فيكون (ما يعرّف الأدب في أي عصر هو دوره البنيوي، كونه في تضاد مع ما ليس أدباً في ذلك العصر) [٦٠]. كما نحتاج إلى التاريخ ليفسر أسباب تغير وتبادل المواقع بين الأعمال الأدبية ، فما كان هامشياً قد يتقدم على غيره من الأعمال الرئيسة في فترة ما، والتاريخ هو الذي يفسر لماذا هذا الشكل الأدبي دون سواه تصدر أشكالاً أخرى في مرحلة ما، فإذا كانت جميع الأشكال الأدبية تتسم بالشعرية وتمثل قاسماً مشتركاً بينها، فما الذي يسمح بازدهار شكل أدبي معين وانحسار أو تلاشي أشكال أخرى ؟!.

وعليه، لا نبتعد عن الصواب في اعتبار الشكلية الروسية غير منكرة تماماً لأثر العوامل الخارجية في صياغة الأدبية، فإن كانت تنكرت لها ففي مرحلة مبكرة من نشأتها، ثم شيئاً فشيئاً أخرجت الخطاب الأدبي من عزلته في بعض جوانبه لا كلها حين لاحظت انفتاحه على التاريخ الأدبي من جهة، وتذبذب بعض نماذجه بين الأدبية وعدمها في سياقات تأريخية مختلفة من جهة أخرى، لذا فأن الشكليين الروس (لم يكونوا على هذا القدر من ضيق الأفق الذي تم تصويرهم به في رؤيتهم للنقد وللعمل الأدبي) [٦١] ، لكنهم ليس بمستوى حلقة براغ وريثة الشكلية، إذ كانت أكثر اعتدالاً في موقفها من عزلة النص فتجاوزت بعض

الأخطاء والهنات التي وقعت فيها الشكلية بحكم تجربتها النقدية، فحدث انفتاح الأدب على ما حوله، والاعتراف بالمؤثرات التي تقف وراء نشأته في إضفاء المسحة الأدبية، فأدرج المضمون الأيديولوجي والعاطفي ضمن المجالات المشروعة للتحليل النقدي (شرط أن يتم تناوله كعنصر في البنية الجمالية، وبهذا تم استبعاد بعض المبادىء الشكلية المتطرفة مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر) [٦٢]. وهذه من التوجهات القيّمة التي عملت أيضاً على إعادة تقييم بعض مبادىء دي سوسير البنيوية في ضوء ما واجهته الحلقة من مشكلات يصعب تجاوزها ما لم تأخذ بنظر الاعتبار مدى إمكانية هذه المبادىء في ملاءمة واحتواء خصوصية الأدب، فالمنهج التزامني وحده غير قادر على تغطية هذه الخصوصية بأبعادها المختلفة مما لا يسمح بعزلة النص، وتنظيره كياناً مكتفياً بذاته، فجاءت جهود حلقة براغ أكثر نضجاً وأقل صرامة تزامنية من الشكلية في جملة من القضايا، فالمفهوم الشكلي للتطور الأدبي (تم توسيعه وتعديله على يد البنيويين التشيك بحيث أصبح يشمل ليس التطور الداخلي للأشكال فحسب، وإنما تفاعل الأدب مع النظام الثقافي الأوسع) [٦٣] .

فإذا كانت الشكلية قد أشارت إلى وجود صلات وثيقة بين الأعمال الأدبية، ففتحت الباب أمام التاريخ الأدبي فأن حلقة براغ ذهبت أبعد من ذلك حين رأت (الأعمال الأدبية لا تدخل في حوار مع الأعمال الأدبية الأخرى وحسب، بل مع ما هو غير أدبي أيضاً، كالتاريخ، وربما مع نفسية المؤلف أيضاً، وقد كان هذا هو المسار الذي قطع موكاروفسكي شوطاً بعيداً في قسم كبير منه) [٦٤] إذ عارض الشكلية في اختزالها النص الأدبي إلى مواد بنائه، في الوقت الذي يراه موضوعاً جمالياً كائناً في وعي جماعة بأسرها [٦٥] ، مقرراً أن (الجمال لا يكون إلاّ من أجل الإنسان) [٦٦]. فلا قيمة للأدب بدونه، ولذلك أعاد صلة النص بالقارىء، بعدما عملت الشكلية على إلغائها، إذ لم تعزل المؤلفات عن ظروف إنتاجها فحسب، بل عزلتها عن متلقيها أيضاً، وأخذت على النقد في السابق اهتمامه بتحديد انطباعات القراء، لأنها ترى موضوع الدراسات الأدبية (هو المؤلفات ذاتها، وليس الانطباعات التي تتركها لدى قرائها... ولا يمكن لنظرية عن القراءة أن تدخل في عداد المذهب الشكلاني إلاّ بصورة غير مشروعة) [٦٧]، ومع موكارفسكي نلمس خطوة متقدمة نحو فك أسر النص من خلال صلته بالقارىء، وبالوعي الجماعي. فالنص يخرج من عزلته على يد القارىء بوصفه عنصراً فاعلاً في التلقي، يكسب

الأدبية طابعها الاجتماعي، فلا يدركها بنية خاوية منغلقة على ذاتها، بل بنية تكشف عن (انتماء القراءة لمجموعة الأعراف الاجتماعية التي يظهر فيها العمل) [٦٨] ، فلا وجود لعزلة مطلقة عند القراءة، إذ تنتفي البنية المستقلة من وعي القارىء أو المدرك للفن باعتباره (القاسم المشترك للتجارب الإدراكية الممكنة للعمل الأدبي في سياق محدد التي تتجذر في الشفرات الاجتماعية، أي مجموع القواعد المجردة التي تفرض بدورها قواعد إجبارية على مجال التأويلات الممكنة للرسالة الأدبية) [٦٩] .

وهي قضية في غاية الأهمية، لأن القارىء لا يمكن أن يهضم النص إلاّ في ظل معايير متعددة، منها الذوق والثقافة والمناخ الاجتماعي والنفسي وغيرها، فالأدبية لا توجد عارية مما حولها، فأن جردنا النص من إرتباطه بالمؤلف يستحيل تجريده من ارتباطه بالقارىء .

فضلاً عما تقدم، يكشف النظر المتأمل في مفهوم الشعرية كما صاغه الشكليون الروس عن مفهوم ينفي العزلة المطلقة للنص، فعزلته ليست تامة، إذ ميزوا الوظيفة الشعرية للغة بوصفها سمة مهيمنة على النص، حين تقصد عناصر اللغة وتراكيبها لذاتها من خلال قصدية الاختيار والتركيب، فغايتها هذه القصدية، ويعرّف ل. جاكوبنسكي عام ١٩١٦ لغة الشعر ـ تحديداً ـ في ضوء تقابلها مع لغة التخاطب اليومية ذات الغاية أو الوظيفة العملية التي يمتاز نسقها بأنه (ليس للتمثيلات الألسنية فيه: أصوات، عناصر صرفية، الخ، أي قيمة مستقلة، وهي ليست إلاّ وسيلة اتصال) [٧٠] على العكس من الشعر ففيه تتراجع (الغاية العملية إلى موقع خلفي ـ رغم أنها لا تزول تماماً ـ وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة) [٧١]، فللغاية العملية نصيب من النص، فهي وإن تراجعت فيه أمام هيمنة وتقدم الشعرية إلاّ أنها لا تزول تماماً، وبفضل وجودها يرتبط النص بالعالم الخارجي فتخرجه من عزلته، ويتضح هذا المفهوم بجلاء في مخطط ياكوبسن لوظائف اللغة [٧٢]، الذي صاغ من خلاله مفهوم الوظيفة الشعرية، محددا ست وظائف للغة تشمل: الافهامية، المرجعية، الانفعالية، الشعرية، الانتباهية، والميتالسانية، وبما أن اللغة فعل تواصلي فهي تقتضي عدة عناصر لتكون الرسالة فاعلة، وهذه العناصر هي: المرسل، والرسالة والمرسل إليه، والسياق أو المرجع ـ كما يفضل ياكوبسن تسميته ـ وهو ظروف قول الرسالة، وسنن مشتركة بين باث الرسالة ومستقبلها، أي لغة تمكن من فهم الرسالة، وأخيراً قناة اتصال تمر الرسالة

من خلالها، ويسأل ياكوبسن: (حسب أي معيار لساني نتعرف، تجريبياً، على الوظيفة الشعرية ؟ وعلى وجه الخصوص، ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كل أثر شعري ؟) [٧٣] فيقدم جواباً يقف فيه مفهوم الوظيفة الشعرية على أرضية بنيوية، إذ يتم التعرف عليها حين تشدد على الرسالة نفسها بوصفها بنية لفظية تتكفىء على ذاتها، غايتها لفت الانتباه إلى خصوصية بنائها، فتشير لغة الشعر إلى نفسها، فـ (استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة) [٧٤] ، فتتجلى في علاقات بنيوية مكثفة بين العناصر اللغوية تقوم على التشابه والتغاير، فبالمشابهة عن طريق الاشتقاق، والتقارب في المعنى كالترادف، وبالاختلاف عن طريق التضاد [٧٥]، فتحقق هذه العلاقات البنيوية للرسالة (في الشعر) سمة الإلحاح على الرسالة نفسها، وبذلك تهيمن الوظيفة الشعرية على بنيتها اللغوية، فمتى تحققت الهيمنة من خلال هذا الإلحاح تحققت صفة الشعرية، مع إفساح المجال ـ بمستويات معينة ـ لوظائف اللغة الأخرى لتشغل مكاناً ما في الرسالة، إذ يقول ياكوبسن: (لا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلاّ إلى تبسيط مفرط ومضلل، وليست الوظيفة الشعرية هي المحددة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة) [٧٦] .

وبذلك، لم يقر ياكوبسن بوجود وظيفة خالصة للرسالة اللغوية بما فيها النصوص الشعرية، فالرسائل جميعها لا تمتلك وظيفة واحدة بل عدة وظائف ، لكن ما يميز ويوجه كل رسالة هي وظيفتها المهيمنة عليها، والمؤثرة في بنيتها اللفظية، إذ (من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير، إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى وإنما يكمن في الاختلافات الهرمية بين هذه الوظائف، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بوظيفتها المهيمنة) [٧٧]، مما يوحي بانتفاء العزلة التامة للنص لعدم انغلاقه على ذاته انغلاقاً تاماً، لاشتماله على وظائف أخرى لا تسمح بعزلته مهما بدت باهتة الحضور قياساً لسطوع الوظيفة الشعرية بفضل هيمنتها، فغياب الغاية الخارجية للأخيرة يقابله حضور هذه الغاية في الوظائف المصاحبة لها، فكان من البديهي أن يدرج ياكوبسن السياق عنصراً مهماً ضمن عناصر سيرورة التواصل اللفظي، حيث يتكىء عليه كل من الباث والمستقبل للتمكن من فهم الرسالة لأنه (الرصيد

الحضاري للقول، وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه، ولا تكون الرسالة بذات وظيفة إلاّ إذا أسعفها السياق بأسباب ذلك ووسائله) (٧٨) .

وبقدر ما تبدو وظائف اللغة الثانوية (*)المصاحبة للوظيفة الشعرية المهيمنة متراجعة وغير بارزة بقدر ما تحتل أهمية فتكون في مقدمة العناصر التي تمنح الرسالة بعدها الإنساني والتواصلي وتحرر النص من عزلته وراء قضبان البنية المادية المجردة التي افترضها البنيويون وأسلافهم أصحاب الشكلية وحلقة براغ أنها جوهر الأدبية، كما تحتل الوظائف الثانوية للغة أهمية استثنائية إذ يمنحها ياكوبسن وجوداً فاعلاً في الأجناس الأدبية التي تشتمل عليها، لأنها هي التي تميز بين هذه الأجناس، وترسم الحدود الفاصلة بينها، فـ (خصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع، إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية ويتميز بوصفه التماسياً ووعظياً)(٧٩) . مما يمثل تراجعاً في موقف ياكوبسن من مفهوم الشعرية الذي سبق أن نظّره في إطار غياب الغاية الخارجية، واعتبار الإلحاح على الشكل هو الغاية الخالصة للأدب، فحضور الوظيفة المرجعية للغة في الشعر الملحمي، والانفعالية في الشعر الغنائي، والإفهامية في شعر المخاطب يعني وجود روابط متينة بين هذه الأجناس والعالم الذي يقع خارجها تحول دون عزلة النص، لأن هذه الوظائف اللغوية تمتلك غايات تتجاوز حدود النص فتقع خارجه، لذا يبدو ياكوبسن وقع في تناقض، بين قصر الشعرية على غاية ذاتية وبين إرتكاز أجناس الشعر على وظائف ليست ذاتية الغاية، وإن بدت الوظيفة الشعرية هي المهيمنة عليها. فكان روبرت شولز محقاً في إشارته إلى عدم وضوح ياكوبسن في هذا الجانب، فلاحظ أنه (لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري أبداً، بل أنه قال أنها ليست مهيمنة، وكان أن اصطبغت المقولة بالغموض) (٨٠).

ويكاد ياكوبسن ينفي التسلسل الهرمي لوظائف اللغة الأخرى من حيث درجة حضورها في أجناس الشعر رغم أنه قال بهرمية هذه الوظائف فيها ـ كما ورد في النص المقتبس ـ فعبارته تكشف عن قوة هذا الحضور. وسنضع خطاً تحتها لأهميتها، فقال أن الشعر الملحمي يفسح المجال بشكل قوي أمام الوظيفة

المرجعية، والغنائي شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، بينما الوظيفة الافهامية هي الطابع المميز لشعر المخاطب إذ قال يتسم بها، وعندئذٍ لا تشير النصوص المجسدة لهذه الأجناس إلى نفسها فحسب، أي لا تعمل لحسابها الخاص، بل تشير إلى المبدع في الشعر الغنائي، والغائب في الملحمة، والمخاطب في النوع الثالث، ولذلك، لم يكن مترجما كتابه (قضايا الشعرية) يقولان من فراغ حين لمسا تحرج ياكوبسن إزاء تحديد جامد للشعر، فوجدا تنظيره للشعرية غير قائم على عزل الشعر عما حوله، بل على العكس يشير إلى عدم وجود (أسوار صينية بين الشعر والحياة، وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر والمبدع، وبين الشعر وباقي الفنون، وبين الشعر والهموم الإنسانية . كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها) [٨١]، لكن الشيء اللافت للنظر أن ياكوبسن حرر النص من عزلته إلى حد ما لا شعريته، بمعنى أن النص منفتح نوعاً ما على العالم المحيط به، لكن شعريته هي المنغلقة، فوظائف اللغة الثانوية المصاحبة للوظيفة الشعرية بمثابة منافذ انفتاح للنص، لكنها لا تسهم في خلق شعريته، بل أنها تتعارض مع وجودها، وتتناسب معها تناسباً عكسياً، فكلما تقدمت وهيمنت الوظيفة الشعرية للغة " الذاتية الغاية " في مقابل تراجع وانحسار وظائف اللغة الأخرى " الخارجية الغاية " انبثقت الشعرية، فالنص منعزل في شعريته، ومنفتح فيما عدا ذلك، لكن العزلة هي الغالبة عليه لأن الوظيفة الشعرية هي المهيمنة، على أن هذه الغلبة لا يمكن الجزم بها فيما يتعلق بمفهومه للأجناس الشعرية، وعموماً فياكوبسن قال بعزلة خصائص الشعرية لا بعزلة النص، أي تحقق هذه الخصائص بمعزل عن صلة النص بما حوله، وهذا ما يفسر قوله (إن الاتجاه الجديد في مدرسة براغ يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب) [٨٢]، فجاءت شعريته تزامنية تتمتع بالاستقلال، إلاّ أنه فسح المجال للحديث عن شعرية تأريخية مشروطة بالعناصر المتزامنة المتعاقبة إذ (ينبغي أن تتصور بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة الأوصاف التزامنية المتعاقبة) [٨٣]، ولذا رفض في وقت مبكر فصل دي سوسير الحاسم بين التزامني والتاريخي، إذ يرى ثمة تعايشاً بينهما، والأطروحات التي ألغت هذا التعايش (المتناقضة مع بعضها البعض، قد ضحت بأحد بُعدي الزمان: الأولى بنكرانها التتابع في الزمان، والثانية بنكرانها العناصر الوقتية المتزامنة)[٨٤]، فناقش فصل دي سوسير بين هذين الاتجاهين مستعيناً بمثال للإدراك السينمائي فلو سُئل المشاهد عن حالة تزامنية لمشهد سينمائي كأن يُسأل

ماذا ترى في هذه اللحظة فسيقدم لا محالة (إجابة متزامنة، ولكنها ليست إجابة ساكنة، ذلك لأنه يرى في تلك اللحظة خيولاً جارية، أو بهلواناً يتشقلب، أو لصاً يُضرب بالرصاص ـ وبعبارة أخرى ـ فإن هذين التقابلين المؤثرين التزامنية / التاريخية، والساكن / والديناميكي لا يتطابقان مع الواقع، حيث أن التزامن يحوي عدة عناصر ديناميكية، ومن الضروري أن نأخذ هذا بنظر الاعتبار عندما نتخذ طريقة دراسة تزامنية) [٨٥]، مما ينمُّ عن فهم ياكوبسن العميق لجدلية العلاقة بين المنهجين، فالتزامنية تنطوي على جوانب تأريخية، فلا تتميز الظاهرة الأدبية باستقلال تام لأنها لا تمثل نظاماً تزامنياً مطلقاً، ويتضح هذا المفهوم بجلاء في بيان كتبه ياكوبسن وزملاؤه بنيويو براغ سنة ١٩٢٧ ورد فيه التأكيد على أن (الصفة الجوهرية للتغيرات ضمن الأدب وروابطها الوثيقة مع نظام القيم الأدبية تتضمن بالضرورة تنسيقاً بين التزامن والتأريخية في الأدب ـ إن عزل فكرة النظام عن فكرة تطوره فقدت أهميتها وذلك لأنه ليس ثمة نظام لا يتغير، وعلى عكس ذلك فأن التغيير يفترض جدلاً وجود النظام حتماً، وأن التطور يمتلك صفة النظامية)[٨٦] وهذا يتناسب مع التعديلات التي أجرتها الشكلية وحلقة براغ للمفاهيم التزامنية المتطرفة التي نظّرت الأدب في إطارها. إذ جرى الحديث ـ كما لاحظنا سابقاً ـ عن وجود عوامل تأريخية لها أثرها أحياناً في صياغة الأدبية لبعض الأعمال، كما امتازت شعرية موكاروفسكي (بأبعاد دياكرونية) [٨٧] .

وفي العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي تنشط البنيوية الأدبية، وتستقل منهجاً نقدياً تُدين بالفضل إلى الشكلية وحلقة براغ لكونهما الأرضية التي انطلقت منها، إذ لا يمكن غض النظر عن إسهام الشكلية وتأثيرها في البنيوية، فهي (بالتفاتها المكثف إلى اللغة الشعرية وتحليلها، وتركيزها على القيم التدرجية في بناء العمل الأدبي قد أعانت البنائيين على صياغة متنهم النقدي، وبلورة قواعده العلمية) [٨٨] .

أما حلقة براغ فقد برزت في فترة ما بين الحربين مركزاً أساسياً لتطور النظرية البنيوية[٨٩]، ومثّلت (إحدى المدارس اللسانية البنيوية الأولى) [٩٠] ، فكانت لها تأثيراتها في صياغة فكر أبرز البنيويين مثل ليفي شتراوس الذي كان تلميذاً لرومان ياكوبسن [٩١]، وبلغت عزلة النص أقصاها في أوج ازدهار البنيوية نتيجة التطرف في النظرة التزامنية للآدب التي غلبت على الكتابات النقدية لأشهر البنيويين الفرنسيين لاسيما رولان بارت الذي لم يعترف بأية صلة بين المؤلف

والنص في مقالة له بعنوان " موت المؤلف " نشرت عام ١٩٦٨م، داعياً إلى إزاحة المؤلف عن ساحة النص لأنه (مجرد أداة موهوبة للحظته التأريخية) [٩٢]، يتلاشى وجوده ما أن يخرج النص من بين يديه ويكون في متناول القارىء، وينسف بارت العلاقة بين المؤلف والنص نسفاً حين يشبهها بعلاقة ناسخ ومنسوخ، فـ (المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده، مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه، ولا وجود للمصدر "المؤلف " [٩٣] إلاّ من خلال النص، ولولا النص ما كان المصدر) [٩٤].

فالأدب ينبثق لحظة وصوله إلى القارىء، وهي لحظة موت المؤلف، وعندئذٍ تسقط سيرته الذاتية ومجتمعه وعصره من الحسابات النقدية، وتبقى المعادلة بين طرفين: النص والقارىء، فـ (للكتابة حياة خاصة بها مستقلة عن حياة مؤلفيها) [٩٥]، والمؤلف آلة إنتاج أدبي، كأية آلة أخرى، فلا يعرف شيئاً أسمه الشعور أو الفكر، إنه ناسخ لمنسوخ ليس غير، لذا يغلق بارت بوجهه منافذ النص المؤدية إليه، ويفتح أبواباً تفضي إلى القارىء، لأن (المؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلق العمل أو المالك للغة، أو مصدر الإنتاج، ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله، ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارىء) [٩٦] ، فالنص يولد من عزلته عن مصادر نشأته، مقابل انفتاحه على القارىء، فإذا سلمنا بموت المؤلف أيمكن أن نجرد القارىء من إحساسه بالمؤلف الذي أماته بارت؟! فمن النتائج المهمة التي توصل إليها أ.أ. رتشاردز في نقده التطبيقي سنة ١٩٢٩م حين قدّم لطلبته مجموعة قصائد دون ذكر مؤلفيها وعصرهم، إن استجاباتهم وتعليقاتهم جاءت وليدة الإحساس بالمؤلف، فكان الحكم النقدي يمر من خلال المؤلف لا من خلال النص، إذ حاولوا معرفة مؤلفي القصائد عن طريق الحدس ليدوّنوا في ضوء ذلك استجاباتهم، فهم (يعتمدون إطلاقاً على ما يوحي به إسم الأديب، وعلى إحساسهم بموضع ذلك الأسم في سجل الخالدين ويتخذونه عكازاً لأحكامهم، وقد كادوا في كل حالة أن يكونوا عاجزين عن الحدس بالمؤلف دون أن يعرّفوا بأسمه، وإذا احرزوا أخطأوا التخمين ثم مضوا في تقييم ذاتي مؤسس على ذلك التخمين الخاطىء) [٩٧].

ولم يخف رتشاردز اسم المؤلف وعصره إلاّ ليحرر القراء من الوقوع تحت تأثيرات خارجية في صياغة انطباعاتهم تجاه القصائد، فالمؤلف ميت أمام هؤلاء القراء من حيث المنهج الإجرائي، لكنهم سعوا إلى إحيائه من خلال الإحساس به

أو محاولة التعرف إليه فلم يتمكنوا من التعامل مع قصائد معزولة عن مصادر إنتاجها، فبينما غيّب رتشاردز المؤلف والعصر حاول القراء استحضارهما، فكيف سيكون الحال مع قصائد يعرف القراء مؤلفيها صراحةً، فضلاً عن معرفتهم بتفاصيل كثيرة!! .

لا شك أن الأدبية لا تنشأ من إقترانها بالمؤلف، فتلقي الأدب من حيث هو أدب يكون بمعزل عن دائرة المؤلف (فالذي يوقّع على شهادة ميلاد النص ليس هو صانعه، وإنما هو متقبله)[٩٨]، فيكون المؤلف ناسخاً للنص بالمعنى الذي قصده بارت، ويدعم بعض النقاد هذا الرأي بأدلة تؤكد تلقي الأدب بمعزل عن مؤلفه (وألا كيف نفهم رواج أدب لا يعرف واضعه، وهذه من الظواهر الشائعة في مواريث كل الحضارات، وما الأدب الشعبي إلاّ انموذج من ذلك، بل كيف نفهم المفارقات المذهبية عندما يتناول البعض أدباً ليدحض مضمونه من موقع مناهض بعد أن يكون قد أقرَّ بأنه أدب) [٩٩]. فنحن نتأثر بنصوص لا نعرف مؤلفيها لأن الصلة الشرعية بين الأدب والقارىء لا بين القارىء والأديب، وكان النقد العربي القديم مدركاً كل الإدراك لهذه الصلة، ففصل بين الشعر والشاعر، ونبه إلى حتمية النظر إلى الأدب بمعزل عن مؤلفه، وتقييمه بعيداً عنه.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، المؤلف لا يموت في النص، فحياته وعصره وموروثه تلقي بظلالها على نتاجاته، فالبحث عن نص بلا جذور كالبحث عن سمكة تحيا بلا ماء، ومهما حاول الناقد عزل النص سيفشل في النهاية، ومهما تجرد النص من انتماءاته سيبقى يوحي بانتمائه الإنساني، فالذي أنتجه إنسان لا آلة ناسخة فلا يمكن قصره على بنية لغوية خالصة، وإذا كُنا نتذوق ونتجاوب مع أعمال لا نعرف مؤلفيها، أو مجهولة النسب كالأدب الشعبي، فذلك لا يلغي منها دلالتها على المحيط الاجتماعي الذي كتبت فيه، فإذا كان الأدب الشعبي مجهول الهوية من حيث المؤلف فليس مجهول الهوية الاجتماعية والتأريخية لأنه يحمل بصمات الشعوب التي نسجته معبّراً عن معاناتها وطموحاتها في ظروف اجتماعية معينة مرتبطة بسياقاتها التأريخية، ولا تخلو الآداب الشعبية من عمقها الإنساني حين تتجاوز الخصوصية فتخاطب الإنسان بمعناه الشامل، وهذا ما يفسر لنا سر شغف الأوربيين بحكايات ألف ليلة وليلة العربية، فلا بُدَّ من امتلاكها البنى التي تجاوزت بها المحلية.

وزبدة القول أن موت المؤلف بناء على عدم إقتران الأدبية به بل بالنص نفسه حقيقة لا غبار عليها، بدليل انشدادنا إلى نصوص دون معرفة مؤلفيها، أما إنكار وجود المؤلف في النص فغير ممكن فلا وجود لنصوص ترقى إلى الأدبية معزولة عن الرحم الذي تخلقت فيه والجهل بالمؤلف يقابله إحساس بعالمه تثيره النصوص نفسها، فالنص الذي يحتمل العزلة غير موجود، لذا تعذر على بارت التعامل مع نص معزول. فبموت المؤلف عزل النص من جهة، لكنه من جهة أخرى ترك فراغاً حاول بارت أن يملأهُ بما عرف بـ "التناص"(*) وهو مصطلح يقر بامتداد الجسور بين الأعمال الأدبية نفسها، وامتدادها أيضاً بين هذه الأعمال والعالم المحيط بها، فيتمثل حين (يموتُ المؤلف، ويتحول التأريخ والموروث إلى نصوص متداخلة) (١٠٠).

فالتناص لدى بارت لا يقتصر على انفتاح النص على الأدب وحده، بل يعني أيضاً انفتاحه على نصوص الثقافة بامتداداتها المختلفة، وهذا هو المفهوم الذي تضمنه مصطلح "التناص" لدى مجموعة من البنيويين، وكانت جوليا كريستيفا أول من صاغه ومنحه هذا المفهوم، إذْ اتسعت بمدلوله فقصدت منه (أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكُتّاب أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناهما التقليدي، وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصي نفسه، حيث يغدو التناص بمثابة تحوّل لنسق أو أكثر من أنساق العلامة، إلى نسق أو أنساق أخرى، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحوّل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية) (١٠١).

ومهما يكن من شيء، يلتقي بارت مع الشكلية وحلقة براغ في اعتبار النصوص تولد من بعضها بعضاً، فالأدب يتناسل من داخله، والنص غير معزول عن السياق الأدبي، إذ ينهل مؤلفه من مخزون لغوي حَملهُ على مرّ السنين، وهذا (المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلاّ بمزجه وتوليفه، ولذا فالنص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص) (١٠٢).

إن انسياب التاريخ والثقافات الهائلة المتنوعة إلى النص في ضوء مبدأ "التناص" يلغي عزلة النص، وبدلاً من أن يدل "التناص" على العزلة كما أراد له بارت نجده يدل على صلة النص بالعالم الثقافي الذي ينشأ فيه، فبينما يقول الناقد

البنيوي بالعزلة يواجه استحالة تحققها في النص فيضطر إلى البحث عن مخرج لحل هذه المشكلة، لذا قال ياكوبسن بالوظيفة الشعرية المهيمنة ليفسح مجالاً لوظائف اللغة الأخرى التي يتضمنها النص والتي من خلالها يرتبط بما يقع خارجه، وبارت يقترح "التناص" بديلاً عن "موت المؤلف" دون أن ينجح في تجريده من التأريخ والإشارات الدالة على عوالم ثقافية شتى.

إن انغلاق النص على ذاته يبلغ أعلى درجاته عند بارت حين لا يعتد إلاّ بالأدب المكتفي بنفسه الذي تكون الكتابة فيه لازمة لا متعدية "بالمعنى النحوي"، فلا تتعدى حدود النص، ويطلق اسم "المؤلف" على من ينتج الكتابة اللازمة ، في مقابل "الكاتب" الذي ينتج الكتابة المتعدية، فـ (بينما يكتب الكاتب شيئاً ما، فالمهم عند المؤلف أنه يكتب وهذا كل شيء، إنه لا يسعى لأن يأخذنا إلى ما وراء كتابته، وإنما لجلب انتباهنا إلى الفعالية نفسها) [١٠٣] ، ويتطرف بارت في مفهومه للكتابة اللازمة بقيامها على شكلية محضة فـ (الصباغون يصبغون، إنهم يطلبون منا أن ننظر إلى استعمالهم للون والشكل والقماش، لا أن ننظر من خلال طلائهم إلى شيء خلفه... وهكذا، فالكتّاب يكتبون، إنهم يعرضون لنا الكتابة فناً لهم يعرضونها بلا واسطة، وإنما غاية بنفسها) [١٠٤] ، فالأدبية سمة في النص حين ينغلق على ذاته في بنية مستقلة، تستمد قيمتها من عزلتها التامة التي لا تسمح برؤية أي شيء خلفها، وهو مفهوم ياكوبسن نفسه للوظيفة الشعرية التي عرّفها على أساس الإلحاح على شكل الرسالة لحسابها الخاص، إلاّ أن بارت يستخدم مصطلحاً جديداً حين يصف الأدبية بالكتابة اللازمة، فهو (يحدد الأدب تحديداً نوعياً بوصفه استخداماً رمزياً لازماً " بالمعنى النحوي للغة " [١٠٥] .

بناء على ما سبق، الأدب بمفهوم البنيوية كيان مغلق على ذاته، يمتاز بأنانية الشكل التي تستحوذ على الانتباه، فيتألف من "دلالات بدون مدلولات"[١٠٦] لدى ياكوبسن، ويمثل كتابة لازمة عند بارت، وبصورة عامة تعرف البنيوية الأدب بوصفه بنية محايثة [*] ذات قوانين ذاتية توجهها وتتحكم فيها، فيجد المنهج التزامني طريقه إلى تناول النص كونه كياناً مستقلاً تقتضيه نظرة البنيوية الانعزالية للأدب التي تفرض دراسة لغة الأدب تزامنياً في إطار مفهوم الاستقلال الذاتي الذي تتمتع به الأدبية ما دامت رهينة نظام لغوي مغلق، في عزلة تأريخية تامة، فتقطع التزامنية ارتباط الأدب بعالمه الخارجي، فيقع على عاتقها كثير من مآخذ النقاد على البنيوية، فاعتبار الأدب كاملاً في كل لحظة يشترط دراسته على

وفق المنهج الذي يتناسب مع هذا المفهوم، وهو التزامني الذي طبقه دي سوسير على اللغة قبل أن يُطبق على لغة الأدب على يد البنيويين. فدرس دي سوسير بنية اللغة باحثاً عن القوانين العامة المتحكمة فيها، مما يحتم اعتماد التزامنية لأنها عندئذٍ تكون (ضرورة نظرية وتطبيقية، إذ لا يمكن تحقيق إعادة تركيب اللغة التي تتحكم بكلام من نمط معين إلاّ إذا كان النظام الذي يصفه المرء مقيداً تأريخياً، وفي الوقت نفسه واسعاً يستطيع أن يقبض على القدرة اللغوية المشتركة بأكملها) [١٠٧]، وهذا ممكن تطبيقه على اللغة، لغة التواصل لغياب الوعي التأريخي باللغة، فيخضع المتكلمون لنظام لغوي مستقل بذاته خلال التواصل اللغوي بينهم، فكما قال دي سوسير أن التعاقب الزمني لحقائق اللغة لا وجود له عند المتكلم [١٠٨]، إذ لا يستطيع أن يجمع في وقت واحد بين استخدامه للغة والتفكير بخطها التأريخي ، فنحن نتكلم دون أن نفكر بالتغييرات الطارئة على اللغة بمستوياتها النحوية والمعجمية والصوتية، فاللغة شيء وتطوراتها شيء آخر، فمستخدم اللغة (في حين تعامله مع اللغة بثاً أو تلقياً يتعاطاها كموجود آني متكامل في لحظة وجوده) [١٠٩] ، مما يفسر سر نجاح البنيوية في ميدان اللغة " الألسنية "، لأن اللغة مهيئة أصلاً وجاهزة للبحث التزامني، فيمكن دراستها في زمان ومكان محددين، فتشكل عناصرها نظاماً متزامناً مغلقاً، وفيه يتطابق الدال مع المدلول، فبينهما علاقة تزامن، (فالعلاقة الأساسية التي تدخل في نطاق اللغة عبارة عن تطابق بين الشارة.. والمعنى) [١١٠]، لكن الوضع يختلف تماماً حين يطبق المنهج التزامني على لغة الأدب، وبعبارة أخرى، تطبيق بنيوية اللغة على لغة الأدب يعني إلغاء خصوصية اللغة الأدبية واعتبارهما شيئاً واحداً، ولذلك وقعت الدراسات البنيوية للأدب في مأزق لعدم إمكانية تطبيق التزامنية على الأدب بالمستوى الذي طُبقت فيه على اللغة لاختلاف طبيعة كل منهما عن الأخرى، فتطابق الدال مع المدلول لا يتمثل بشكل واسع في لغة الأدب، وما يصنع أدبية هذه اللغة عدم التطابق لا التطابق. وهذه نقطة افتراق رئيسة بين اللغة ولغة الأدب، عدّها ياكوبسن حداً فاصلاً بينهما، معتبراً التطابق وظيفة تخديرية للغة، بينما (مهمة الشاعر تتطلب منه أن يرفض السماح لذلك المخدر بالعمل، وظيفة الشعر التنبيه إلى أن العلامة لا تتطابق مع ما تشير إليه)[١١١]، فالدوال تنزاح عن المدلولات المرتبطة بها في النظام اللغوي، وتكتسب مدلولات جديدة في اللغة الأدبية، وهذه قضية في غاية الأهمية لأن عدم التطابق يعني عدم تحقق التزامنية بصورة مطلقة في النص، فهو

كسر لعزلة النص، حيث تنطلق الدوال حرة غير مقيدة بالدلالة التزامنية، وعندئذٍ نكون بحاجة إلى المنهج التأريخي لأن للكلمات تأريخ يطل بصفحاته على النص، كما ترد في الأدب، كلمات مهجورة منحدرة من اللغة الأم التي يكتب بها الأدب، أو ربما من لغات أخرى، فمعجم الأدب هو ليس معجم اللغة، مما يبين لماذا لم تحظ المقاربة البنيوية المحضة في النظرية الأدبية بالنجاح الذي حظيت به في الألسنية. فنجاح تطبيق المبادىء البنيوية التزامنية في ميدان الألسنية يعود (إلى أن للغات بنية تزامنية فعلاً، والناس الذين يتكلمون لغة ما يتكلمون ضمن بنية ألسنية سائدة في حينه، ويمكن وصفها) [١١٢]، والخطأ الذي وقعت فيه البنيوية الأدبية أنها استعارت بنيوية دي سوسير واستثمرتها في تنظير لغة الأدب دون أن تلتفت للفروقات التي تفصل بين اللغة " موضوع الألسنية " ولغة الأدب، فانتهت إلى الفشل لاعتمادها على النموذج اللساني أو كما قال ليونارد جاكسون لـ (قيامها على تكييف استعاري لمبادىء سوسير، أي تلك الفكرة العامة التي ترى أن الأعراف الأدبية مكافىء للمبادىء البنيوية في اللغة، حيث ترى الأعمال الأدبية كمكافىء للكلمات، أو الجمل، أو غيرها من تعابير تلك اللغة) [١١٣].

وبذلك وقعت البنيوية بما وقعت فيه مناهج النقد التقليدية تلك التي هاجمها البنيويون وعدّوها متطفلة على الأدب لأنها من وجهة نظرهم تنظّر الأدب من زوايا تقع خارج حدوده، فبينما سعت البنيوية إلى تحرير الأدب من عوامل نشأته، وصياغة قوانينه من داخله شابهت تلك المناهج حين استعانت بالألسنية لفهم الأدبية، فعرفتها في ضوء حقل معرفي خارج عن الأدب، ويدافع بعض البنيويين عن هذا التوجه بقوله: (يُعدُّ الأدب استخداماً خاصاً للغة، ولا يمكن فهم بنيته إلاّ بالرجوع إلى بنى اللغة نفسها) [١١٤] وقد رأينا الفرق بين اللغة واللغة الأدبية في حدود ما يتصل بالبحث [*]. ولذلك لا تتطابق الألسنية مع النقد الأدبي لاختلاف موضوعيهما كما أشار باختين [١١٥] ، فالبنيوية التي عزلت النص عن محيطه الخارجي إيماناً بتحقق الأدبية في ذاته لم تنجح في الكشف عن نبضات الأدب فيه لاتكالها على الألسنية اتكالاً أعمى عدّه النقاد نقطة ضعف في البنيوية حيث (أن بنيويي الأدب كثيراً ما يقومون بتطبيق النموذج اللساني لبنية اللغة تطبيقاً مباشراً على النصوص الأدبية، أو يطورون نظرية أدب تحاكي، بشكل واضح تماماً، النظرية اللسانية للغة التي فسرها سوسير) [١١٦] ، والأمثلة على ذلك كثيرة، فعلى سبيل المثال لا الحصر، يقر البنيوي اللامع ليفي شتراوس بأن وصفه لبنية

الأساطير (مستمد من الوصف الخاص للبنية في اللغة) [١١٧]، مفترضاً أن نسق اللغة يمكن أن يمثل نموذجاً لكل الانساق كالأساطير والملبس والمساكن بوصفها لغات أيضاً [١١٨] .

إن البنيوية في سعيها إلى معرفة البنى الأدبية اعتمدت على المنهج التزامني بغض النظر عن اختلاف مفهوم هذه البنى من ناقد لآخر، إذ لا تتمتع بمفهوم محدد، فعلى الرغم من التعريفات الكثيرة للبنية لكنها (لا تساعد على إدراك فكرة البنية في البنيوية الأدبية)[١١٩]، فليس ثمة اتفاق حول ما تعنيه بنية الأدب[١٢٠]، غير أن عدم الاتفاق لا يمس السمة الجوهرية للبنية التي تتضمن مفهوم العزل لقيامها على الآنية ومناهضتها التأريخية، فتعرف البنية بوصفها (حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن ، أكثر من تشكلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة) [١٢١] ، فتمتاز بالانغلاق، فاختلاف النقاد في مفهوم البنية الأدبية لم يلغِ اتفاقهم على عزلتها باستقلالها الذاتي، سواء نظّروها في حدود الشكل المحض، أم في حدود المعنى، أم في كليهما، فهناك دوماً شيء عميق ثابت راسب في قاع النص بعيد عن التغييرات الخارجية يعرف بـ "البنية".

وبناء عليه فالدراسات البنيوية التي اختزلت البنية في الشكل جرّدت الأدب من مضمونه فتغاضت عن صلته الحميمة بالإنسان، فنظرته هيكلاً عظمياً، والدراسات التي قصرت البنية على المعنى عزلت الأدب أيضاً واقتلعته من جذوره الإنسانية، لأن (البنيوية في عزلها الأثر الأدبي عن التطورات الاجتماعية والتأريخية يؤدي إلى إنقطاع كلي بمضمون الأثر الذي يشكل علاقة معينة مع المجتمع والتأريخ) [١٢٢]، لاسيما أنها لا تعترف بالمضمون إلاّ إذا كان جزءاً من البنية، أي قاعدة ممتدة في الأدب، فالبنيوي يجمع الأفكار المتشابهة التي تتمحور حولها النصوص، حيث التركيز على النسق الكامن وراء النصوص الفردية لا النصوص نفسها، أي (على الأفكار الأدبية المرسخة أصلاً التي تخلق النسق الأدبي وتشكله) [١٢٣]، تلك التي تتصف بالتكرار من خلال حضورها المستمر في الخطاب الأدبي [*]، ففي دراسة ليفي شتراوس لبنية الأساطير ركز على التشابه بينها، وأهمل الفروقات التي تفصل أسطورة عن أخرى، معتبراً (كل الصور ليست سوى تنويعات على نفس الموضوع) [١٢٤] ، متجاهلاً السياقات التأريخية المحيطة بكل أسطورة على الرغم من أهميتها في وجود هذه الفروقات، فهو (لا يرفض النظر إلى الطريقة التي تعمل بها الأسطورة في أية خلفية اجتماعية ـ تأريخية

معينة وحسب، بل أيضاً لا يبدي أدنى اهتمام للأصل التأريخي للأسطورة) [١٢٥]، فلا ندري كيف يطابق بين أوديب سوفوكليس (قبل الميلاد) وأوديب فرويد في القرن العشرين [١٢٦] ، رغم وجود اختلاف بين النصين بحكم الاختلاف الزمني بكل معطياته الذي يترتب عليه اختلاف موقف كل منهما من هذه الأسطورة. فالنص معلق في الهواء، غير مرتبط بالمناخ الذي أنتجه، والاختلافات التي تؤشر تفرد أسطورة عن أخرى في معالجتها للموضوع غير ذات أهمية عند شتراوس، لأن ما يهمه (هو الموضوع، وأما تنويعاته فهي ليست سوى مصادفات تأريخية) [١٢٧]، وبذلك يسقط دور الإنسان ومساره التأريخي في صياغة الأسطورة وفي إجراء التغييرات على الموضوع نفسه باختزال شتراوس الأساطير إلى بنية محايثة، وإهمال التفاصيل الأخرى التي قد تغير الموضوع برمته، لذلك أدان سارتر المدخل البنيوي لأنه (يمسخ البشر في موضوعات ثابتة لا زمان لها، ولا ترتبط بغيرها من البشر أو الأشياء إلاّ بمجرد روابط شكلية موضوعية لا زمان لها) [١٢٨]، فالتوجه نحو النسق يزيح عن طريقه فاعلية الفرد، ويلغي دوره في تشكيله لأن المفهوم التزامني للبنية بوصفها نسقاً (له قوانينه الخاصة المحايثة)[١٢٩] يجعلها تقف ضد التأريخية ومن ثم يؤكد (إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية، على نحو يغدو معه بناء البنية " نظاماً آلياً " يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد) [١٣٠] ، فالبنيوية تبحث عن البنى الأدبية القابعة في كل نص أدبي، فتتجه من الخاص إلى العام، ومن الملموس إلى المجرد فـ (النص وسيلة لغاية)[١٣١] مما يؤدي إلى تجرّدها من الحكم على الأدب، فهي (لا تهدف إلى تبيان جودة التجربة الأدبية أو رداءتها) [١٣٢]، فيستوي الجيد والرديء، فلا شيء يبقى من معايير الجودة والرداءة في إطار توجهها نحو العام والمشترك مما لا صلة له بالذات الإنسانية، والجدير بالذكر أن تنكرها للتأريخ ضرورة منهجية ما دامت تبحث عما هو عام وثابت، عن هيكلية الأدب التي يقف عليها الخطاب الأدبي، فتسقط التأريخ من حساباتها، وكان ياكوبسن مدركاً لتجرد الشعرية[*] من الحكم والقيمة حين ميّز بينها وبين النقد الأدبي، فهي (مراقبة جمالية وصفية لنظم الخطاب الأدبي وبناه اللغوية.... والنقد الأدبي.... يقع مقابلاً للشعرية فهو الجانب المعياري والتقييمي لمقاربة النصوص الأدبية المحددة) [١٣٣]، وكذلك هو رأي جيرار جينيت من حيث انتفاء التقييم في ميدان الشعرية، ومن ثم إنتماء مسرحية أو رواية أو قصيدة إلى الأدب بغض النظر عن مستواها أو قيمتها [١٣٤] .

إن اهتمام البنيوي بالنسق يقوم على رفض التاريخ وترسيخ التزامنية لأنه يمثل مفاهيم ثابتة، أو يفترضها كذلك، مثلما يبحث اللغوي عن النسق الذي يقف وراء اللغة، فالبنيوية تنطوي على (تقاليد ثابتة) [١٣٥] ،وفي عزلها الأدب عن العالم المحيط به تسعى إلى إضاءة هذه الثوابت. فتهرب من مواجهة التغيرات حتى أنتهت ـ كما وصفها ـ د. جابر عصفور إلى (نزعة متعالية تلغي التأريخ، وتغترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام) [١٣٦]، مفعمة بروح علمية لا تتناسب وطبيعة الأدب، إذ حاولت تطويعه للمنهجية العلمية الصارمة أملاً في تأسيس علم أدب فأرادت (أن تقيم للدراسات الأدبية قاعدة علمية بقدر الإمكان) [١٣٧]، الأمر الذي قادها إلى إهمال جوانب الأدب التي يتعذر إخضاعها للمنهج العلمي المستمد من العلوم المنضبطة، فأهمل المعنى وإشعاعاته الممتدة خارج النص، لتعذر الإمساك به، فيصرح بارت بأنه (لا يمكن للنصوص الأدبية أن ترد إلى أنظمة مفهومية، إذ المفاهيم نفسها، في الكتابة المتخيلة، تفقد طابعها المفهومي) [١٣٨]، فجرى التأكيد على الشكل بوصفه مادة عينية قابلة للعد والحصر والفرز والتنظيم، وهي إذ تعزل النص وتغلقه على جانبه الشكلي تهيئه مادة صالحة للعلمية على النحو الذي تدرس به مواد العلوم التجريبية. فلأن (المساعي البنيوية علمية، فأنها لا تفسح المجال أمام العوامل الخارج لغوية)[١٣٩]، فهذه العوامل تحول بين البنيوية ومشروعها " الحالم " بتأسيس علم أدب، حتى يرى بارت أن قيام هذا العلم يتوقف على إقصاء المؤلف عن النص، (بما يتاح له " لعلم الأدب " [*] من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة، ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذي حدده لها ليفي شتراوس، أي بوصفها نمطاً من الخطاب استبعدت منه ذات القاص) [١٤٠].

ولا يختلف الأمر حين تدرس البنيوية المعنى على صعيد بنية النص الدلالية، لأنها تهتم بالمعاني التي تمتاز بالتكرار والترابط، فتنظمها في جداول رياضية للوصول إلى البنية الشاملة، فقد أكد ليفي شتراوس أنه (سيجعل من الحكايات الخرافية علماً، بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة)[١٤١]، لكن الهدف العلمي للبنيوية وصل إلى حد التطرف، حتى تحولت لغة النقد إلى لغة جداول من الأرقام والإحصائيات، وأشكال من المستقيمات والمنحنيات وغيرها، فلم يبقَ شيء من الأدب على طاولة النقد البنيوي إلاّ ما ناسب القوالب الرياضية، أو أختير بكيفية تتناسب وهذه القوالب، وعندئذٍ لن يبقى الأدب هو الأدب، بل موضوع آخر

ما دام يخضع لاختيار محكوم بمطابقته التناول العلمي، فلا يُنظر من حيث هو ـ كما تطلعت البنيوية ـ بل يُنظر من مصدر يقع خارجه، إذ لا يمكن (معالجة العمل الأدبي كتنظيم خالص للأشكال والعلامات إلاّ بواسطة منهج مستمد من مصدر غريب فعلاً، من التأريخ الطبيعي، من الألسنية...) (١٤٢) .

إن الأدب يمتلك روحاً بعيدة عن المخططات العلمية، ولا توجد أجناس أدبية تهضم لغة الرياضيات، ولم يكن على صواب من ظن وجود أجناس معينة من الأدب تتقبل المبدأ العلمي للبنيوية، وأخرى يتعذر فيها ذلك، إذ أشار أحد النقاد إلى اقتصار البنيويين على أنواع الأدب التي تلائم نزعتهم العلمية تلك (التي تخضع للعد والحصر في قوالب جاهزة وتخطيطات مسبقة مثل الشعر والأسطورة، ويتخطون في الغالب الأعمال الواقعية العامرة بالحياة، والمترعة بالمضامين الإنسانية العميقة، والتي لا يمكن إخضاعها للإحصاء الدقيق) (١٤٣) ، فهذه نظرة قاصرة، فلا الشعر ولا الأسطورة يمكن صبهما في قوالب جاهزة، والأدب بمجمله متمرد على القيود العلمية، وما نراه من إحصاء وتخطيط لا يمثل الأدب، بل يمثل عناصر معزولة عن سياقها الأدبي، وها هو ليفي شتراوس يتخلى فيما بعد عن طموحه العلمي في الكشف عن أبنية الأساطير، مقرراً أن موضوع العلوم الإنسانية هو الإنسان، و(ما يثير في الإنسان ، ويلفت الانتباه لا يخضع لقرار علمي، بل ينتج، وسيظل ينتج من خيار له ترتيبه الفلسفي في جوهر الأمر، ولذا فأن علينا أن ندرك أن فرضيات العلوم الإنسانية لا يمكن نقضها، لا الآن ولا في أي حين آخر) (١٤٤) .

ومهما يكن من شيء، فسواء تمسكت البنيوية بالنزعة العلمية أم لم تتمسك فان مفهومها للأدب سيقودها في النهاية إلى هذه النزعة بناءً على تجريدها الأدب من المؤلف والمجتمع والتأريخ، الذي يترتب عليه تغييب المعنى، وكل ذلك يؤول إلى تجريد الأدب من الإنسان والمحصلة النهائية تجريده من فكرة القيمة، وكان د. عز الدين إسماعيل بعيد النظر في إشارته إلى أن البنيوية باستبعادها الإنسان من مجال البحث قد تخلصت (على نحو ما هو الشأن في العلوم الطبيعية ـ من كل ما يتعلق بمبحث القيمة، وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية، مكتفية بمنهجها التحليلي الوصفي) (١٤٥) .

في ضوء ما سبق، يبرز المنهج التزامني والمسعى العلمي عاملين أساسيين فيما آل إليه الخطاب الأدبي من عزلة في النقد البنيوي، فضلاً عن نشأة هذا النقد

أساساً في مناخ نقدي سادته التيارات الملحة بإصرار على فكرة الأدب المكتفي بذاته، وتوجيه العناية بالنص نفسه لا بعوامل نشأته، غير أن البنيوية لم تنجح في تجاوز الروابط المتينة بين الأدب والإنسان، ففشلت في تقديم البديل المقنع، الذي تصورته كامناً في الأدب نفسه بوصفه نظاماً كاملاً، إذْ حقيقة الأمر لا يوجد نظام أدبي مغلق، لأنَّ الأدب نظام يقع داخل النظام الثقافي الأشمل، لذا تعرضت البنيوية إلى الانتقاد لاسيما في مراحلها الأولى حين تطرفت في نزعتها الشكلية، فكان الانتقاد في حقيقته هو (هجوم على ذلك النقد الذي يرفض الاعتراف بوجود عالم ثقافي خلف العمل الأدبي ونظام ثقافي خلف النظام الأدبي) [١٤٦] ، فأهتزت البنيوية من داخلها ـ إن لم تكن إنهارت ـ حيث انتقد البنيويون أنفسهم المنهجية التي أسسوا عليها تصوراتهم للأدب، فوصف ليفي شتراوس دراسته للأسطورة بأنها (ضربٌ من بناء أسطورة عن الأسطورة) [١٤٧]، أما رولان بارت فلم يلتزم بموقف محدد، فكانت مواقفه تتغير باستمرار، وما أن يصوغ رأياً يتخلى عنه[١٤٨]، حتى وصف كتاباته بأنها (تحليق لغوي) [١٤٩]، فلا غرابة من تراجعه لاحقاً عن فكرة "موت المؤلف"، وتأكيده الذاتية في الأدب بما أسماه بـ (العودة إلى المؤلف) [١٥٠]، كما حذر جيرار جينيت من (خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة ونهائية من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة) [١٥١]، وكان محقاً في تردده من صياغة مفهوم محدد للشعرية ورفضه إمكانية تحديد أطرها، وحصرها تزامنياً، لأنه يرى أن إعادة النظر في التحديدات والتقسيمات المتتالية للحقل الأدبي، طوال التأريخ تجعل السؤال عن مفهوم الشعرية مطروحاً دائماً، فهي إذن كما بيّن جينيت (علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينية)[١٥٢].

وقد جمع د. عبد السلام المسدي في الفصل الثاني من كتابه " قضية البنيوية " مجموعة من الكتابات المعترضة على المعالجة البنيوية للأدب، وكان أبرز اعتراض سجله النقاد والمفكرون تجريد البنيوية الأدب من شرايينه الممتدة في أعماق الوعي الإنساني الذي له تأريخه العريق في الفكر والشعور، مما لا يمكن قبول مفهوم البنية الأدبية بمعزل عن هذا الوعي، ولا تطورها، بينما يتجاهل البنيويون أن تطور البنى يحدث (تحت تأثير التحولات الاجتماعية الكبرى التي تخلق وظائف جديدة لعناصر هذا النسق أو ذاك، مما يفضي إلى بروز بنى جديدة)[١٥٣] .

إن عدم وجود مفهوم محدد للبنية الأدبية، وتغير مواقف البنيويين من حين لآخر، وتشتت البنيوية بين زوايا نظر مختلفة إلى الأدب أدت إلى انقسامها إلى اتجاهات متعددة، كل هذه العوامل مجتمعة، عملت على صعوبة تحديد مسار معين للبنيوية فهي (كثيرة الوجوه)[١٥٤]، وهناك من يعدُّ إتساع حدودها دليلاً على وجود (بنيويات ، وليس بنيوية واحدة) [١٥٥] .

لكن يمكن القول أننا أمام بنيوية واحدة فيما يتصل بالنقد الأدبي غير أنها متعددة الاتجاهات للأسباب التي أشرت إليها هنا كاختلاف مفهوم البنية وغيرها، فهذا التنوع والاختلاف يمثل (تعدد أصوات داخل البنيوية نفسها)[١٥٦]، غير أن أعلى هذه الأصوات وأبعدها مدى هو الصوت الداعي إلى العزلة المطلقة للأدب، والأكثر تمثيلاً للبنيوية بوصفها محاولة لفهم الوجود ليس من حيث علاقته بالإنسان، بل (في علاقته بنفسه) [١٥٧]، في مقابل ظهور أصوات أخرى ترفض فكرة البنية المستقلة، المكتفية بذاتها، إذ لا يمكن أن توجد خارج إطار الزمان والمكان، فالأدب لا ينشأ معزولاً عن محيطه، وأشهر من تبنى هذا المفهوم لوسيان غولدمان مؤسس البنيوية التكوينية أو التوليدية التي يكون الأدب بمنظورها نسيجاً اجتماعياً، فيراه غولدمان كغيره من البنيويين لا يعبّر عن فردية المبدع لكنه يختلف معهم حين يرى الأدب يتجاوز ذات المبدع ليعبّر عن الوعي الجماعي الذي تتجاوب معه هذه الذات وتنصهر فيه في بنية خيالية تتجلى فيها البنية الأكبر كما يسميها غولدمان ويقصد بها الوعي الاجتماعي، فـ (العلاقة بين الوعي الجمعي أو الاجتماعي والإبداعات الفردية العظيمة لا تتواجد في أصالة المحتوى الأدبي فقط، بل في الانسجام والتماثل بين الأبنية الأدبية والأبنية الذهنية العامة للجماعات الاجتماعية أو للطبقات التي يستطيع الوعي الجمعي التعبير عنها في أشكال خيالية متنوعة) [١٥٨] . لذا يرى ضرورة النظر إلى العمل الأدبي (من حيث هو بنية لها موقعها من السياق التاريخي)[١٥٩] .

وبذلك اتخذت البنيوية اتجاهين: بنيوية شكلية تنفي أدلجة الأدب، وتقول بعزلته، وأخرى تكوينية تعيد للأدب صلته بالإنسان بمفهومه الشامل لا الخاص، وبهذا التقسيم قال غولدمان [١٦٠]، لكن الاتجاه الأول هو الغالب بينما الثاني يبدو محدوداً.

وبسبب غلبة الاتجاه الأول لا نجد اهتماماً بارزاً بالبنيوية التكوينية في أهم مصادر البنيوية، التي هي في ـ حقيقتها ـ جدلية ماركسية، بل في كثير من الأحيان

لا نجد ذكراً لها، وكأنها تعدُّ خروجاً عن فلسفة البنيوية فلا تمثلها، حتى نفى ليفي شتراوس هذه الكتابات عن ساحة الفكر البنيوي، ووصفها بأنها (ليست أكثر من هذيان متماسك) [١٦١] ، كما يرفضها بقية البنيويين لأنها تخلط البنية بالتاريخ مما يمثل تحويراً لمفهوم البنية لديهم [١٦٢] .

ولكن.. هل كانت الكتابات البنيوية نفسها مخلصة لفكرة عزل الأدب عن الإنسان، ألم تتراجع الشكلية الروسية وحلقة براغ ثم ليفي شتراوس ورولان بارت عن مقولاتهم حول نقاء الأدب، نتيجة الاصطدام المستمر ببنية أدبية ترفض التقنين، متشربة بالوجود الإنساني، يصعب غلقها على ذاتها، أحرجت كل من وصفها في إطار انعزالي حيث تعذر على البنيويين مواجهة البنى الأدبية مجردة من الإشارات والإيحاءات التي تضع الأدب في قلب النشاطات الإنسانية لعدم تحقق عزلته أصلاً، فجاء منهجهم كما في أعمال بارت وتودوروف غير مخلص لمبدأ الانغلاق على النص الأدبي وحده، فـ (الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً في التجريد والبنائية، من هنا، فأن تعرف قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع) [١٦٣]، والأهم من ذلك أن البنيوية نفسها لا يمكن أن تبقى في حدود الأدب وحده ، لأن فلسفتها شمولية لا تنظر للعناصر من حيث هي بل من حيث علاقتها ببعضها البعض ، فيعتمد تحديد البنية (على رصد العلاقات المكونة لها)[١٦٤] ، وشعار البنيوي: (لا أؤمن بالأشياء بل بالعلاقات بين الأشياء) [١٦٥] يمنح الكل امتيازه وأهميته على الجزء، فحين درست البنيوية الشكلية الأدب نظاماً كاملاً في ذاته تناست إن هذا النظام يجب ربطه بالنظام الثقافي الأوسع ليس لأنه يحتوي الأدب فحسب، بل لأن البنيوية تسير في مستويات شمولية، فكما وصفها روبرت شولز (أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي، إنها تسير إليه مباشرة في مستويات مختلفة من البحث) [١٦٦] مضيفاً إنها تسعى (إلى اكتشاف العلاقة بين نظام الأدب والثقافة التي هي جزء منها) [١٦٧]، فهي في عزلها الظواهر أو الأنظمة تقطع الشوط الأول للكشف عن البنى المتحكمة فيها، ثم عليها أن تقطع أشواطاً أخرى لتكمل اتجاهها الشمولي فتبحث في علاقة الظواهر ببعضها البعض وإلاّ ستبقى ناقصة ومتعثرة فإن تمكنت من هدم الجدران التي شيدتها بين الأدب والعالم وتمسكت بنزعتها الشمولية عندئذٍ تستطيع رؤية العالم الثقافي الثر الذي من خيوطه ينسج الأدب نسيجه المتفرد، ومنه يستمد خصوبته باكتنازه الإشارات الدالة على هذا العالم حيث الإنسان فيه هو المحور، وعندئذٍ يمكن للبنيوية أن تخطو خطوتها الصحيحة فتزودنا بمعلومات قيّمة عن طبيعة البنى الأدبية والمسار الذي تقطعه عبر المجتمع والتاريخ، ولا يتأتى لها ذلك إلاّ

بتكاتف جهود نقدية متواصلة منظمة تتآزر جميعاً في تزويد بعضها بعضاً بالنتائج التي تتوصل إليها، فتمضي في مستويات شمولية متكاملة تغطي امتدادات البنية، فالحاجة ماسة إلى المنهج الذي يضيء الثوابت في الأدب، ويأخذ بنظر الاعتبار أن جملة من التغيرات الأدبية تحكمها ثوابت أيضاً يجب أن تعامل على أنها نمط من أنماط البنية، وكيفما كانت هذه الثوابت جميعها فأن ثبوتها لا شك أنه مرتبط بثوابت إبداعية وإنسانية معاً، لأن كل أدب كما قال بول بنيشو كان (دوماً الأثنين معاً، فناً وأيدولوجية، ومن العبث البحث عن جواهر صرفة)[١٦٨] والدراسات البنيوية في أخطائها واخفاقاتها برهنت على ذلك، وعلى إستحالة عزلة النص، وأثبتت أن (القواعد المتحكمة في عملية إبداع النص الأدبي، أو تلك التي تتجلى في طرائق البناء، هي قواعد تتطابق تطابقاً كلياً مع القواعد المتحكمة في بناء الحياة الاجتماعية وتطورها من حين لآخر، بل أن القواعد التي تتحكم في قراءة القارىء للنص وفهمه، وتحليله، هي قواعد وليدة الحياة الاجتماعية)[١٦٩] ، فكان للخطاب الأدبي كلمته في تصحيح الفكر البنيوي الذي صيغ حوله، فتعرض هذا الفكر إلى الانتقاد فالعزلة بعدما عمل هو على عزل الأدب.

المصادر

أولاً:الكتب

١-اتجاهات الشعرية الحديثة: يوسف إسكندر، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م، دار الشؤون الثقافية العامة.

٢-أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب : رومان ياكوبسن ، ترجمة : فالح صدام الأمارة ود,. عبد الجبار محمد علي ، بغداد، ط١ ، ١٩٩٠م ، دار الشؤون الثقافية .

٣-البنيوية:جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، بيروت، ط١، ١٩٧١، منشورات عويدات .

٤-البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، ط٧، ١٩٧٧م ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب .

٥-البنيوية والتفكيك: س. رافيندران ، ترجمة: خالدة محمد، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م، دار الشؤون الثقافية .

٦-البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، دار الشؤون الثقافية .

٧-بؤس البنيوية: ليونارد جاكسون، ترجمة: ثائر ديب، دمشق، ٢٠٠١م، منشورات وزارة الثقافة .

٨-تحليل النص الشعري: يوري ميخائيلوفيتش لوتمان، ترجمة : د. محمد فتوح أحمد، جدة، ط١، ١٩٩٩م ، النادي الأدبي الثقافي .
٩-التحليل النقدي والجمالي للأدب: د. عناد غزوان إسماعيل ، بغداد، ١٩٨٥م، دار آفاق عربية للصحافة والنشر .
١٠- حين ينكسر الغصن الذهبي/ بنيوية أم طبولوجيا: بيتر مونز، ترجمة: صبار سعدون السعدون، بغداد، ١٩٨٦م ، دار الشؤون الثقافية العامة .
١١- الخطيئة والتكفير/ من البنيوية إلى التشريحية: د. عبد الله محمد الغذامي ، جدة، ط١، ١٩٨٥م ، النادي الأدبي الثقافي .
١٢- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: وليبر سكوت، ترجمة: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، بغداد، ١٩٨١م ، دار الرشيد للنشر .
١٣- السيمياء والتأويل: روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي ، ط١، ١٩٩٤م.
١٤- الشعر والمناهج النقدية الحديثة / بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثالث عشر لسنة ١٩٩٧م ، إعداد: علي الطائي ، بغداد ، ط١، ١٩٩٨م ، دار الشؤون الثقافية العامة .
١٥- عصر البنيوية: أديث كيرزويل ، ترجمة : د. جابر عصفور ، بغداد، ١٩٨٥م ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر .
١٦- علم اللغة العام : فرديناند دي سوسور ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ، بغداد، ١٩٨٥م ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر .
١٧- فائدة الشعر وفائدة النقد : ت. س . اليوت ، ترجمة : د. يونس نور عوض ، بيروت، ط١، ١٩٨٢م ، دار القلم .
١٨- في أصول الخطاب النقدي الجديد / مجموعة نصوص نقدية ، ترجمة : أحمد المديني، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م ، دار الشؤون الثقافية العامة .
١٩- قضايا الشعرية : رومان ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٨م ، دار توبقال للنشر .
٢٠- قضية البنيوية : عبد السلام المسدي ، تونس ، ط١، ١٩٩١م، دار أمية .
٢١- ما هو النقد : بول هير نادي ، ترجمة : سلافة حجاوي ، بغداد ، ط١، ١٩٨٩م، دار الشؤون الثقافية العامة .

٢٢- مبادىء النقد الأدبي : إ.أ. رتشاردز ، ترجمة : د. مصطفى بدوي ، القاهرة ، ١٩٦٣م، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .
٢٣- مدخل لجامع النص : جيرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، بغداد ، مشروع النشر المشترك ، (د.ت) .
٢٤- مفاهيم نقدية : رينيه ويلك ، ترجمة د. محمد عصفور ، الكويت ، ١٩٨٧.
٢٥- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم راي ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، بغداد، ط١، ١٩٨٧م ، دار المأمون للترجمة والنشر .
٢٦- مقالة في النقد : غراهام هو ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، دمشق ، ١٩٧٣م، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، مطبعة جامعة دمشق .
٢٧- مقالات ضد البنيوية : جون هال ، وليام بويلوور ، وليامز شوبان ، ترجمة : إبراهيم خليل ، ط١ ـ ١٩٨٦ ، عمان .
٢٨- نظرية الأدب : أوستن وارن ورينيه ويلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، دمشق ، ١٩٧٢م ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .
٢٩- نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، دار الشؤون الثقافية العامة .
٣٠- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلي هايمن ، ترجمة : د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم ، بيروت، ١٩٦٠م ، دار الثقافة .
٣١- نقد النقد : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : سامي سويدان ، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، دار الشؤون الثقافية العامة .

ثانياً: البحوث

١-مناهج النقد ألأدبي بين المعيارية والوصفية: د. عز الدين إسماعيل، مجلة فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١م ، القاهرة .
٢-من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد ، مجلة فصول ، مج٥ ، ع١، ١٩٨٤م ، القاهرة .
٣-موقف من البنيوية: شكري عياد ، مجلة فصول ، مج١، ع٢، ١٩٨١م، القاهرة .

٤-النقد الأدبي وعلم الاجتماع: محمد حافظ دياب، مجلة فصول، مج٤، ع١، ١٩٨٣م ، القاهرة .

الهوامش

(١) تحليل النص الشعري : ٤٥.
(٢) التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٨٦.
(٣) م.ن : ٨٦.
(٤) نظرية الأدب : ٩٣.
(٥) نظرية الأدب : ٩٣ ، ينظر عنوان كل من الجزء الثالث ، ص ٨٧ ، والجزء الرابع ، ص ١٧٧.
(٦) مقالة في النقد : ١٤ ، وينظر : ص ١٦.
(٧) ينظر : م.ن : ١٥، وخمسة مداخل للنقد الأدبي : ١٩٣ ، وفي هامش الصفحة إشارة إلى تسميات أخرى للاتجاه الشكلي منها : الجمالي ، النصي ، الانطولوجي وغيره .
(٨) مقالة في النقد : ١٦.
(٩) م.ن : ١٤.
١٠() نظرية الأدب : ٨٩ ، وينظر : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل (بحث) :٨٩ ، والشعر والمناهج النقدية الحديثة : ٧٨ .
١١() مقالة في النقد : ١٧.
(١٢) للإطلاع على هذه المناهج ينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ١/٢٤-٢٧.
(١٣) م.ن : ١/٢٧.
(١٤) م.ن : ١/٢٧.
١٥() النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ٢/١٦٧.
١٦() ينظر : م.ن : ٢/١١٧.
١٧() م.ن : ١/٢٩ ، وينظر : مبادىء النقد الأدبي : ٥٣ .
١٨() مبادىء النقد الأدبي : ٤٢.
١٩() م.ن : ٤٢.
(٢٠) م.ن : ٤١.
(٢١) مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية (بحث) : ١٨.
(٢٢) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي : ١٩٤.
(٢٣) ينظر تلخيص رتشاردز تجربته التطبيقية في مبادىء النقد الأدبي : ٣٩.
(٢٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٥١.
(٢٥) نظرية الأدب : ١٨.
(٢٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٥١.
(٢٧) م.ن : ٥١.
(٢٨) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ١/١٧٣، وفائدة الشعر وفائدة النقد: ١٢٠.

(٢٩) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي : ١٩٤.
(٣٠) فائدة الشعر وفائدة النقد : ٢٠.
(٣١) البنيوية وعلم الإشارة : ١٤٢.
(٣٢) ينظر: بؤس البنيوية : ١٠٤ ، واتجاهات الشعرية الحديثة : ٨.
(٣٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي : ١٩٤.
(٣٤) البنيوية وعلم الإشارة : ٥٥.
(❁) نظرية الأدب، الشعرية، علم الأدب ، الأدبية كلها مصطلحات دالة على المفهوم نفسه ، لكن من النقاد من يفضّل مصطلح "نظرية الأدب"على "الشعرية" لأنَّ (كلمة Poetry "الشعر" في الإنكليزية ما تزال محصورة بالمنظوم من الكلام ... ولذا فأنَّ كلمة البويطيقيا تستبعد النظر في أشكال أدبية كالرواية أو المقالة ، ولربما أوحت بشيء من الالتزام إذا فُهمت على أنها مجموعة من المبادئ التي لا بد أن يلتزم بها الشعراء) بالمفهوم الكلاسيكي ، ينظر مفاهيم نقدية : ٢٣ ، على أن مصطلح الشعرية تم توسيعه ليشمل الأدب كله ، بمعنى دراسة قوانين الأدب المتحكمة فيه ، ينظر عصر البنيوية : ٢٨٣.
(٣٥) عصر البنيوية : ٢٨٣.
(٣٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٣٥.
(٣٧) علم اللغة العام : ٩.
(٣٨) قضية البنيوية : ١١.
(٣٩) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٦٠.
(٤٠) ينظر نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٠٦.
(٤١) بؤس البنيوية : ٤٤ ، وينظر : ٩٦.
(٤٢) عصر البنيوية : ٢٨٣.
(٤٣) بؤس البنيوية : ١٠٤.
(٤٤) من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل (بحث) : ١١٢.
(٤٥) نقد النقد : ٢٤.
(٤٦) م.ن : ٢٧.
(٤٧) قضايا الشعرية : ١٩.
(٤٨) البنيوية وعلم الإشارة : ٦١.
(٤٩) نقد النقد : ٢٦.
(٥٠) نقد النقد : ٢٦ .
(٥١) من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل (بحث) : ١١٣.
(٥٢) ما هو النقد : ٨٥-٨٦.
(٥٣) بؤس البنيوية : ٢٦.

(٥٤) تحليل النص الشعري : ١٠.
٥٥() نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٠٤.
٥٦() نقد النقد : ٣٦.
٥٧() م.ن : ٣٦.
٥٨() م.ن : ٣٦.
٥٩() البنيوية وعلم الإشارة : ٦٦-٦٧.
٦٠() م.ن : ٦٧.
٦١() ما هو النقد : ٨٥.
٦٢() نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٢٤.
٦٣() ما هو النقد : ٨٤.
٦٤() بؤس البنيوية : ١٠٥ .
٦٥() ينظر: اتجاهات الشعرية الحديثة : ٦٥.
٦٦() مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية (بحث) : ٢١.
(٦٧) نقد النقد : ٣٤.
(٦٨) اتجاهات الشعرية الحديثة : ٧١.
(٦٩) م.ن : ٦٤.
(٧٠) نقد النقد : ٢٤.
(٧١) م.ن : ٢٤.
(٧٢) للإطلاع على تفاصيل المخطط ينظر : قضايا الشعرية : ٢٧-٣٣.
(٧٣) قضايا الشعرية : ٣٣.
(٧٤) م.ن : ٣١.
(٧٥) ينظر: قضايا الشعرية : ٣٣-٣٦ ، وموقف من البنيوية (بحث) : ١٩٨، ١٩٩.
(٧٦) قضايا الشعرية : ٣١.
٧٧() قضايا الشعرية : ٢٨.
٧٨() الخطيئة والتكفير : ٨.
(*) ثانوية عندما لا تكون مهيمنة كوجودها في الأدب حيث الوظيفة الشعرية هي المهيمنة ، بينما تصبح كل وظيفة لغوية أخرى متقدمة على غيرها عندما تكون هي المهيمنة على الرسالة .
٧٩() قضايا الشعرية : ٣٣.
٨٠() السيمياء والتأويل : ٨٦.
(٨١) قضايا الشعرية : ٨.
(٨٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٢٣.

(٨٣) قضايا الشعرية : ٢٦.
(٨٤) أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب : ٦٦.
(٨٥) أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب : ٦٤.
(٨٦) م. ن : ٦٩-٧٠.
(٨٧) اتجاهات الشعرية الحديثة : ٦١.
(٨٨) تحليل النص الشعري : ١١.
(٨٩) ينظر : بؤس البنيوية : ٩٧ .
(٩٠) في أصول الخطاب النقدي الجديد : ١١.
(٩١) ينظر: بؤس البنيوية : ٩٨، ١١٤، ١١٥.
(٩٢) عصر البنيوية : ١٨٣.
(٩٣) من إضافة الباحثة للتوضيح .
(٩٤) الخطيئة والتكفير : ٧٢.
(٩٥) عصر البنيوية : ١٨٢.
(٩٦) الخطيئة والتكفير : ٧١.
(٩٧) النقد ألأدبي ومدارسه الحديثة : ١٣٦/٢.
(٩٨) قضية البنيوية : ٦٣.
(٩٩) م.ن : ٦٣-٦٤.
(*) يميل د. عبد الله الغذامي إلى وضع مصطلحات غير متداولة مقابل المصطلحات الأجنبية ، فيذكر "النصوصية " ترجمة لـ " Textuality " قاصداً به " التناص " . ينظر الخطيئة والتكفير : ٧١، بدليل ترجمته في موضع آخر المصطلح الأجنبي الدال على التناص "intertextuality" بـ " النصوصية " ينظر م.ن : ٧٢، كما أن مفهوم التناص الذي يصطلح عليه بـ " تداخل النصوص " يؤكد تطابقه مع مفهوم النصوصية كما عرّفه لدى بارت وجينيت وجوليا كريستفا ، ينظر م.ن : ١٣ ، ٣٢٠-٣٢١، لذا آثرنا مصطلح التناص على النصوصية لأنه هو المقصود .
(١٠٠) الخطيئة والتكفير : ٧٣ .
(١٠١) عصر البنيوية : ٢٧٧.
١٠٢() م.ن : ٧٢.
١٠٣() البنيوية وعلم الإشارة : ١٠٣-١٠٤.
١٠٤() م.ن : ١٠٤.
١٠٥() عصر البنيوية : ١٩١.
١٠٦() البنيوية وعلم الإشارة : ١٠٤.

(*) بنية محايثة: أي تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها، والنظرة المحايثة مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفي ذاته وتفسيره في ضوء ذلك، ينظر: عصر البنيوية : ٢٧٦.

١٠٧() المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : ١٢٧.

١٠٨() ينظر: علم اللغة العام : ١٠٠ .

١٠٩() قضية البنيوية : ١٢.

١١٠() البنيوية : ٦٤.

(١١١) البنيوية وعلم الإشارة : ٦٥.

(١١٢) بؤس البنيوية : ١٠٨.

(١١٣) بؤس البنيوية : ١٠٩.

(١١٤) البنيوية والتفكيك : ٣٣.

(*) لأن الفروقات بينهما كثيرة .

(١١٥) اتجاهات الشعرية الحديثة : ٤٨.

(١١٦) البنيوية والتفكيك : ٣٠.

(١١٧) حين ينكسر الغصن الذهبي : ٢٧.

(١١٨) ينظر: م.ن : ٢٧-٢٨.

(١١٩) البنيوية والتفكيك : ١٩.

(١٢٠) ينظر: م.ن : ١٧.

(١٢١) عصر البنيوية : ٢٨٩ ، وينظر: البنيوية : ٨.

(١٢٢) قضية البنيوية : ١٤٨.

(١٢٣) البنيوية والتفكيك : ٥٤.

(*) لتوضيح هذا المفهوم ينظر ـ على سبيل المثال ـ تطبيقه على قصيدة ييتس في المصدر السابق: ٥٣-٥٤.

(١٢٤) حين ينكسر الغصن الذهبي : ٤٤.

(١٢٥) حين ينكسر الغصن الذهبي : ٤٢.

(١٢٦) م.ن : ٤٣.

(١٢٧) م.ن : ٤٥.

(١٢٨) عصر البنيوية : ٣٦.

(١٢٩) م.ن : ٢٨٩.

(١٣٠) م.ن : ٢٩٠ ، وينظر: تعريف النسق في ص ٢٩١.

(١٣١) البنيوية والتفكيك : ٣٨.

(١٣٢) التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٨٩، وينظر : قضية البنيوية : ١٥٣، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٣٣.
(*) سبقت الإشارة إلى أن كل أنواع الشعرية بنيوية .
(١٣٣) اتجاهات الشعرية الحديثة : ٤٦.
(١٣٤) ينظر: مدخل لجامع النص : ٩.
(١٣٥) عصر البنيوية : ١٩١.
(١٣٦) م.ن : ٧.
١٣٧() البنيوية في الأدب : ٢٠، وينظر : البنيوية والتفكيك : ٢٨.
١٣٨() من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل (بحث) : ١١٣.
١٣٩() البنيوية والتفكيك : ٤٥.
(*) من إضافة الباحثة للتوضيح .
١٤٠() مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية (بحث) : ٢٢.
١٤١() عصر البنيوية : ٣١.
١٤٢() نقد النقد : ١٣٢.
(١٤٣) قضية البنيوية : ١٧١.
(١٤٤) بؤس البنيوية : ١٣٢.
(١٤٥) مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية (بحث) : ٢٢.
(١٤٦) البنيوية في الأدب : ٢١.
(١٤٧) بؤس البنيوية : ١٣١.
(١٤٨) ينظر: نقد النقد : ٦٨.
(١٤٩) م.ن : ٦٨.
(١٥٠) عصر البنيوية : ١٨٣.
(١٥١) البنيوية في الأدب : ٢١.
(١٥٢) مدخل لجامع النص : ١٠.
(١٥٣) قضية البنيوية : ١٧٠.
(١٥٤) موقف من البنيوية (بحث) : ١٩٨.
(١٥٥) اتجاهات الشعرية الحديثة : ٣٧.
(١٥٦) م.ن : ٣٧.
(١٥٧) مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية (بحث) : ٢٢.
(١٥٨) النقد ألأدبي وعلم الاجتماع (بحث) : ٧١ .
(١٥٩) مقالات ضد البنيوية : ٢٥.
(١٦٠) ينظر: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل (بحث) : ١١١.

١٦١() النقد الأدبي وعلم الاجتماع (بحث) : ٧٠.
١٦٢() ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٩٤.
١٦٣() النقد الأدبي وعلم الاجتماع (بحث) : ٧٠.
١٦٤() نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٣٨.
١٦٥() التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٨٦، وينظر المصدر السابق : ٥٣، ١٩٥-١٩٦.
١٦٦() البنيوية في الأدب : ٢١.
١٦٧() م.ن : ٢١، وينظر: التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٨٦، حيث الإشارة إلى أن الأدب موضوع لدراسة بنيوية من الداخل ومن الخارج لارتباطه بمدى الثقافة الأوسع .
١٦٨() نقد النقد: ١١٩.
(١٦٩) مقالات ضد البنيوية: ١٦.