جامعـــــــــــــة بسكـــــــــــرة

كليـــــــــة الآداب واللغـــــــات

قسـم الآداب واللغة العربية

محاضـرات في مقيـاس النقد الأدبـي المعاصـر

لطلبــة السنــة الأولى مــاستر

شعبــة: الأدب الحديث والمعاصـر

المحاضــرة الثانيــة بعنــوان: البنيوية: مفهومها وروافدها

إعداد الأستاذ الدكتور: بشير تاوريريت

السنة الجامعية: 2020-2021

1- في ماهية البنيوية:

لا يتأتى فهم البنيوية إلا بتحديد مفهوم البنية (Structure) وضبطه ضبطا دقيقا، والبنية مشتقة من الفعل اللاتيني (Stuere)، أي بنى، وهو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في اللغة العربية فبنية الشيء، تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت، ولا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات. وإذا ما تساءلنا عن ماهية البنيوية، فإن شولز (Robert Scoles) يجيبنا عن ذلك بتعبير مختصر مفاده أن «البنيوية في معناها الواسع هي طريقة بحث في الواقع، وليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها»[1]، والبنيوية في معناها الأخص هي: «محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى»[2]، وعلى جانب آخر من السعي في الإطار نفسه، كان رولان بارث (Roland Barthes) وتودوروف (tazvetan todorov) وجوليا كريستيفا (Gulia Kristeva)، يبحثون عن بنية في كل قراءة لعمل أدبي ما ويجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد التي تنظم عمل البنية.

وإذا كان ليفي شتراوس يعني بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان، فإن البنيويين في مجال النقد الأدبي كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني، وجوليا كريستيفا تعرِّف النص بأنه: «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة»[3] وفي مقابل ذلك يسند رولان بارت للنص الأدبي وظيفة تجعل العلاقة المثالية بين المؤلف واللغة واقعا ملموسا، من خلال كلمات النص نفسه. فاللغة عند بارث تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تضيف الكلام، ولذا فهو يصفها بأنها:« سلطة تشريعية، اللسان قانونها »[4]، وبالتالي فإن النص عند كل من بارث وكريستيفا هو عملية تجسيد لنظام اللغة، تجسيدا بنيوي. وبناء على ذلك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب، لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليس حاملة له فقط، ومن هنا كان التشديد على

---

[1] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1984، ص14.

[2] عبد الله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، ص41.

[3] رولان بارث: نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، 3/4، 1988، ص93.

[4] رولان بارث: درس في السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الكرمل، ع 18، 1985، ص25. ثم ينظر عبد الناصر حسين محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط 1، د.ت، ص39.

تحليل الأنماط الصوتية، وأنماط الجمل وعلاقاتها، وكان ذلك قائما على رغبة منهم في الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي وجهه العقل بطريقة لا واعية.

والبنيوية بمفهومها الواسع عند " ليونارد جاكسون" هي «القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا أي بوصفها بناء، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي»[1]. وانطلاقا من هذا المفهوم غدت البنيوية مقاربة تحليلية نقدية تعني بالكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها وتتوقف قيمة كل عنصر من خلال علاقته بتلك العناصر الأخرى .

لقد تحولت «البنية» إلى موضوع كبير من موضوعات المقاربة البنيوية وهي بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين المجموعة، لتقابل خصائص العناصر، تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها، وهي بذلك تستقطب نفسها، ويبقى التنسيق قائما أو يغتني ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدود النسق أو تستعين بعناصر خارجية عنه، هو ذا المفهوم العام الذي قدمه جان بياجيه للبنية، وهو مفهوم جامع مانع لأنه يحوي ميزات ثلاثا تتألف منها البنية [2]، وهي الكلية (الشمولية)، والتحويلات والتنظيم الذاتي.

أ- الكلية (الشمولية):

ومعناها أن البنية تتألف من عناصر داخلية متماسكة بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية، وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للمجموع لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا في داخل هذه الوحدة، وإذا خرج عنها فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية.

---

[1] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001، ص47.

[2] ينظر: جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارني متيمتة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، دت، ص08.

ب- التحويلات:(Transformation)

ومعناها أن البنية ليست ساكنة سكونا مطلقا، وإنما هي خاضعة للتحولات الداخلية مثلما تخضع الأرقام على سبيل المثال لهذا التحول، فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، وتبعا لذلك فالبينة غير ثابتة، وإنما هي دائمة التحول وتظل تولد من داخلها بناءات دائمة التوثب.

ج- التنظيم الذاتي: (Auto-réglage)

ويعني التنظيم الذاتي أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها، ويضمن لها البقاء، ويحقق شكلا من الانغلاق الذاتي، والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها، لكي يقرر مصداقيتها، وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية، الخاصة بسياقها اللغوي[1].

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن البنية هي نسق من العناصر أو الوحدات المنتظمة فيما بينها تنظيما داخليا، ومن حيث هي شبكة من العلاقات القائمة المتفاعلة فيما بينها تفاعلا حركيا، لأن البنية ليست ساكنة، بل هي دائمة الحركة وهي بذلك تسعى جاهدة – أعني البنية– إلى تحقيق انغلاقها الذاتي، هذا المفهوم يجعل البنيوية لا تؤمن بالأشياء أو الوحدات المنفصلة عن بعضها البعض، بل تؤمن بالعلاقات الخفية التي تربط بين وحدات المنجز النصي والبنيوية بهذا التصور هي «مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية، والإنسانية بتحليلها وإعادة تركيبها وشرحها على هدى التصميم الداخلي الذي تخضع له البنية »[2]. إن مسألة الاستناد إلى الوضعية العقلانية التي افترضتها البنيوية كمبدأ أساسي، مسألة تخضع جماليات النص الشعري إلى المنطق، والواقع أن النص الشعري كوثيقة جمالية ينفلت من حدود المنطق وعقلنة الأشياء، مادام الكون النصي لا يمكن وصفه أو تحديده بقواعد جاهزة لأن النص من جهة أخرى يقتات على المجهول لا المعلوم، وهذا التعارض بين العقلانية كمنطق، والشعر كأفق لا منطقي هو ما

---

[1] ينظر: جان بياجيه: البنيوية، ص8– 16. ولمزيد من التوسع يراجع، عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص32. ثم ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص220.

[2] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 1980، ص42.

يؤكد ضحالة التفسير العقلاني للشعر، وبالتالي ضحالة التحليل البنيوي في منعطفاته العقلانية الحائرة والباحثة عن جماليات مغيبة، هذا باختصار عن ماهية البنيوية وخصائصها المميزة.

2- الروافد الكبرى للبنيوية:

2-1- البنيوية الشكلانية:

كان ظهور مدرسة الشكلانيون الروس (1915- 1916) كردة فعل على الذاتية والرمزية التي تصدت هي نفسها للنقد الواقعي والأيديولوجي للمفكرين الليبراليين في القرن التاسع عشر، ومن أهم أعضائها إيخانيوم لـ (Ikhanboom) (1886-1959) وتنيانوف (Tinianord) (1894-1943)، ورومان جاكبسون (Roman Jakobsson) (1895-1983)، وشلوفسكي(Cholorsky)(1893-1984) وتوماتشيفسكي (Tomachevsky) (1890-1957).

تعتبر البنيوية الشكلانية رافدا من روافد البنيوية بعد أن وضع سوسير حجرها الأساسي، ولقد ظهرت أبحاث هذه المدرسة في روسيا في بداية القرن العشرين، وكلمة الشكلانية وضعت للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي توطد منذ سنة 1915 إلى 1930، والشكلانيون هو الاسم الذي أطلق من طرف خصوم هذا الاتجاه استنقاصا واحتقارا للمسار الذي اتخذته أبحاث جملة من النقاد ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي، ففي عام 1915 قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل حلقة موسكو اللغوية وعلى رأسها رومان جاكبسون كحركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعة الأدبية والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، وبعد ذلك بعام واحد انضم إلى صفوفهم كوكبة أخرى من نقاد الأدب وعلماء اللغة ألفوا جمعية لدراسة اللغة الشعرية لينغراد ويطلق عليها اسم (Opoiaz) وكان معظم أعضائها من طلبة الجامعة[1]. إن المذهب الشكلاني «هو مصدر اللسانيات أو على الأقل التيار الذي كان يمثله النادي اللساني في مدينة براغ»[2]، الذي مثلته حلقة براغ اللسانية.

---

[1] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص10.

[2] عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص133.

وتقوم الشكلانية على جملة من المبادئ والمفاهيم الأساسية، يأتي في مقدمتها مفهوم الشكل: «فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرة النقدية التقليدية من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله»[1]. ومنه فقد تحرر الشكلانيون من التصور التقليدي لعلاقة الشكل بالمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه مؤكدين على فكرة مفادها أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلية في تكوين العمل الفني، وإنما في كيفية التي يتم استخدامها بها»[2]، وكلمة الشكل غنية بالدلالات فهي تشير إلى القالب أو البنية أو الصورة أو المنظومة أو الصياغة.

وقد استخدم أفلاطون مصطلح الشكل مرادفا لمصطلح المثل في فلسفته، والشكل في تصوره مرتبط بطبيعة الشيء ومعرفة ماهية الشيء تقتضي معرفة شكله، وقال بأسبقية الأشكال أو المثل عن الموجودات واتفق أرسطو مع أفلاطون في كون الشكل يدرك عقليا، وأنه هو الأساس الذي يجعل من مادة ما شيئا موجودا وجليا، في حين اختلف عنه في رفضه مبدأ انفصال الشكل ووجوده مستقلا، وتطور المفهوم الأرسطي للشكل عند أفلوطين من خلال ربطه بالجمال، وقد أطلق على المفهوم مصطلح الشكل الداخلي، وقد جاء كانط ليربط هذا المفهوم ببعد إبستمولوجي، وقد اهتم الشكلانيون الروس بمفهوم كانط للشكل حيث ركزوا على دور الإدراك الحسي[3] وأصبحت الشكلية نزعة ترمي إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، وجاء النقاد المحدثون فالتقطوا هذه المفاهيم للشكل باعتباره كيفية في إنتاج المضمون وليس مجرد بناء له.

لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، فلم يعد مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، وهنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمذهب الرمزي الذي يرى أنه يجب أن يستشف عبر الشكل، شيء من المضمون، كما تم لهم تذليل عقبة النزعة الجمالية، وهي الإعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن المضمون وفي الوقت الذي كان يتم فيه تأسيس الفرق بين اللغة الشعرية

---

[1] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص10.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص67.

[3] ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص194.

واللغة اليومية، واكتشاف تجلي الطابع النوعي للفن في الاستعمال المتميز للأداة، كان من الضروري تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته، كان من اللازم البرهنة على أن الإحساس بالشكل يبرز كنتيجة لبعض الأنساق الفنية الموجهة قصد تحققنا من ذلك الإحساس[1].

وقد تعامل الشكلانيون الروس مع النصوص المستقبلية على أساس أنها فجرت الشكل الفني، وبحثت عن لغة فنية جدية، ودعت إلى لغة ما وراء العقل في التركيب الشعري [2]، ولم يكن الشكلانيون يهتمون بمدلولات الشعر المستقبلي وإنما بالطريقة التي بها يقولون الشعر، فلا غرابة في أن يستند الشكلانيون إلى هذه الحركة المستقبلية التي قادها الشعراء المستقبليون، حيث وجدوا فيها أحسن مثال يتمظهر فيه بجلاء، ولأن الشعراء المستقبليون أقروا بتحطيم عبادة الماضي والاحتضار العام للمحاكاة، ومعاملة نقاد الفن كأناس بلا فائدة ومضرين، والتمرد على الطغيان للكلمات الفضفاضة، كالهرموني والذوق الرفيع، والدعوة إلى إفساح المكان للشباب العنيف الجريء[3]، وهي المبادئ نفسها التي اعتنقها الشكلانيون الروس، ونادى بها دعاة الحداثة في تأسيسهم لنظرية شعرية متماسكة، ومن أولئك الدعاة في وطننا العربي: أدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور... إلخ.

هذا وقد توصل الشكلانيون الروس من خلال دراستهم الأدبية إلى الإقرار بمبدأ التناص وهو المبدأ الذي نادت به مختلف الاتجاهات النقدية النصانية كالسيميائية والأسلوبية والتفكيك، فالفعل الأدبي يدرك من خلال علاقته بأعمال فنية أخرى وبمساعدة الترابطات التي تقام بواسطتها، ليس فقط المعارضة، ولكن كل عمل فني يخلق موازيا معارضا لنموذج ما إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد . ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي قد فقد صفته الجمالية [4]. وهكذا فهم الشكلانيون تاريخ الأدب أو التطور الأدبي على أنه دورة حياتية تتعاقب فيها الأشكال وليس تقدما للحركات وتأثيرات تنتقل من السلف إلى الخلف، وهذا التعاقب لا يتم بشكل بسيط، إنه معركة تحطيم لكل موجود سلفا، وإقامة بناء

---

[1] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص41.

[2] ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص50.

[3] ينظر: محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص

[4] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص41.

جديد انطلاقا من عناصر قديمة. وبهذا الفهم يصبح التطور الأدبي تعاقبا للأشكال، وبطريقة دينامية تعطى الأولوية للبنيات الداخلية في العمل الأدبي.

إن مختلف المقاربات النصية التي تقدم بها الشكلانيون الروس كانت قد انطوت تحت مظلة الشكل وعناصره المهيمنة، وبنظر وصفي نجد الشكلانيين قد تجاوزوا فيه كل معيارية، فقد وصفوا مختلف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية، وحللوا عناصرها الرئيسية وعدلوا قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، هو ذا الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح الفرصة لإقامة علاقات بين عناصره، لكن المشكلة الرئيسية في الطابع غير المتجانس للعمل الأدبي ومستوياته المختلفة، فلكي نصف باستقصاء قصيدة شعرية ينبغي أن نضع أنفسنا على التوالي في مستويات مختلفة، من صوتية وموسيقية ونحوية ومعجمية ورمزية، وأن نأخذ في الاعتبار علاقاتها المتبادلة[1]. فالنص بهذا التصور هو بنية متواشجة، مؤلفة من مستويات عديدة، وهي مستويات تفرضها وحدات اللغة بدءا بوحدة الفونيم والحرف، إلى المقطع إلى الكلمة فالجملة فالمكون: ولعل هذا التركيب هو الذي جعل الشكلانيين ينظرون للعمل الأدبي وخصائصه الوظيفية من هذه المستويات، وهي المستويات التي أفردنا لها محطة خاصة في هذا الفصل.

وشغلت الحركة النغمية (الإيقاع) في القصيدة حيزا كبيرا في دراسات الشكلانيين وفي مقدمتهم رومان جاكبسون، وهو أمر نبه إليه دو سيسير منذ مطلع القرن العشرين وأفرد له مساحة ضمن محاضراته في اللسانيات العامة. وإن كانت الدراسات الصوتية الفونولوجية عند الشكلانيين قد خرجت من مسار دراسة سوسير في هذا المجال أو طوتها وغيرت وجهتها عند عامة البنيويين، فاتخذت طابعا وظيفيا بدلا من الطابع الفيزيقي التي كانت قد اتسمت به عند سوسير، وقد أكد الشكلانيون بأن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية فارة مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع، تبعا لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملة، والوزن بالقياس إلى الإيقاع يأتي في المرتبة الثانية، والإيقاع يتحول إلى أساس بنائي للشعر يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية[2]، وقد اتسع مفهوم الإيقاع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري، وينتج الإيقاع عن المد في الكلمات، ومن نبرات الجمل بالإضافة إلى الإيقاع

---

[1] المرجع نفسه، ص34.

[2] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص52، 53.

الهرموني، من هنا فإن الشكل الشعري لا يكتسي شعريته إلا من خلال علاقته بالإيقاع المنظم له، فكأن العلاقة بين الإيقاع والواقع تتحول إلى صورة، يجب أن يعبر عنها الشكل الشعري لا المضمون الشعري، وهي النقطة التي تحدث عنها أدونيس مطولا كما سنرى في حديثنا عن شعرية الإيقاع في الباب الثاني من هذا البحث.

ويأتي مفهوم المهيمنة في طليعة المفاهيم التي تحدث عنها رومان جاكسون في تحديده لنوعية العمل الأدبي، حيث يعرفها بأنها «عنصر بؤري للأثر الأدبي، إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية»[1]، وعلى الرغم من أن إخانيوم كان ينطلق من النظم- في تقسيمه للأساليب- وبوصفه الحد الفاصل بين علم الأصوات وعلم الدلالة، بعبارة أخرى كان إيخانيوم يبحث عن شيء يكون مرتبطا بالجملة في الشعر، ولا يبتعد عن الشعر نفسه، كان ما يهمه على وجه الخصوص هو تحديد مفهوم «القيمة المهيمنة» الذي ينظم الأساليب الشعرية ويمنحها هويتها، ولهذا اقترح ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي: الأسلوب الخطابي والأسلوب الميلودي (الذي يعتمد نظام النبر) وأسلوب المتكلم[2]. وعلى مستوى الإيقاع كان"بريك" قد طرح مفهوم الاندفاع الإيقاعي، حيث: «إن الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع، الجمالي، فهذا النسق أو ذلك يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن نسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة»[3]، ولهذا طرحت وجهة النظر هذه إمكانية تقسيم الأشعار إلى أشعار ذاتية (نبرية) وأشعار هارمونية (تأليفية).

إن القيمة المهيمنة مفهوم نظري يحدد نوعية العمل، وفي الحقيقة لا توجد للشعر - عبر تاريخيه- مهيمنة واحدة، بل إن ثمة قيم عديدة تهيمن على الشعر واحدة تلو الأخرى وباستقلالية معينة، وتنتقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن فنان ما إلى قيمة تهيمن على مدرسة شعرية أو بشكل أعم على فن عصر معين.

إن اهتمام الشكلانيين بالإيقاع والقيمة المهيمنة أمر جعل رومان جاكبسون يشدد التركيز على مختلف القضايا الصوتية، حيث: «أدخل الصوتيات المختبرية إلى مجال الدرس الصوتولوجي، وتنهض نظرية جاكبسون الصوتولوجية على أساس الاعتقاد بأن التقابلات

---

[1] المرجع نفسه، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص56.

المائزة مؤسسة على مبدأ الثنائية أو الازدواجية، ويتجلى هذا المبدأ في الحقيقة القائلة بأن الوحدات اللغوية ترد في صورة أطراف تقع في تقابلات ذات وجهين، ترسم بوجود خاصية مائزة ما في مقابل غياب هذه الخاصية...»[1]، هذا يعني أن الأوصاف التي ساقها جاكبسون للسمات الصوتية قد عولجت تبعا لمبدأ الثنائية في ارتباطها بعضا رقاب بعض أي في عدم انفصالها، وهذا ما شدد عنه تنيانوف في قوله: «إن مفهوم المادة لا تخرج عن حدود الشكل، فالمادة هي أيضا شكلية، وإنه من الخطأ خلطها بعناصر خارجية عن البناء»[2]، وهذا التركيز على التحام ثنائية الشكل والمضمون نجده من اهتمامات أدونيس في تأسيسه للرؤيا الشعرية، وقد دعا "جان كوهين" إلى هذا الالتحام سنة 1966 في معرض حديثه عن هيمنة اللغة على الأشياء[3]، وهذا ما يؤكد للعيان كيف أن المدرسة الشكلانية الروسية قد تحولت إلى إرث نقدي قامت على أنقاضه أطروحات المنظرين والنقاد الحداثيين.

واستنادا إلى هذا التصور أصبح الشكل: «يسمح لأجزاء الإبداع الأدبي أن تدخل في علاقات غير اتفاقية، وأن المعنى أو المضمون رهين التركيب الواعي للأجزاء التي تكون النص»[4]. إذن الشكل هو وحدة دينامية متكاملة ينبع معناها من داخلها. لقد كان هدف هؤلاء هو البحث في الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي عملا أدبيا بالفعل وهذا ما عناه إيخانبوم، الذي أكد على أن القضية الجوهرية ليست قضية منهج، ولكنها «قضية الأدب باعتباره موضوعا للدراسة الأدبية»[5]. ولجاكبسون جملة كتبها عام 1921 صارت أحد شعارات الشكلية الروسية، هي أن موضوع الدراسة ليس الأدب في حد ذاته وإنما أدبيته[6]، يعني ما يجعل الأثر أثرا أدبيا، ومن ثمة أخذت هذه المدرسة تبحث عن الأدبية في النص من خلال البحث في البنية الأسلوبية والإيقاعية والصوتية في الأثر الأدبي.

---

(1) ميلكا إفيتس، اتجاهات البحث اللساني، ص255، 258.

(2) تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص75.

(3) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية/بنية اللغة الشعرية، ص39.

(4) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص1، 1994، ص102.

(5) ينظر: جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط1، 1994، ص21.

(6) ينظر: تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص84.

وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة الخاصة بالنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها بالعناصر الخارجية لحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي فقيمة النص الأدبي لم تعد تكمن في صاحبه وعلاقته بما أبدع بقدر ما تكمن في فكرة التعامل مع اللغة بوصفهما نظاما كليا أو نسقا عاما، متخطية سطحية التعامل مع النص، إن مهمة المبدع عندهم تنتهي لدى الفراغ من إبداعه فهو لا يرافقه إلا في لحظة المخاض أو لحظة الصفر[1]، وهذا يعني أن الأديب نفسه مجرد وسيلة أو تقنية من التقنيات الألسنية التي تتكفل ببعث الإبداع الأدبي إلى الوجود.

إلى جانب ذلك رفضت الشكلية الروسية وبصفة قطعية «النظريات النفسية التي تضع الفروق المميزة في الشاعر لا في الشعر، أو تحيل قضية الخلق إلى الموهبة»[2]، ومن هنا تأتي رافضة لتفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير، فالعمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل.

لقد وضع الشكلانيون «العمل الأدبي في مركز اهتماماتهم، رافضين المقاربات السيمولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية، إذ لم يعد ممكنا بالنسبة لهم تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة حياة الكاتب أو من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة»[3].

تنطلق الشكلانية من أن «الإبداع الأدبي فن لغوي، وأن عنصري اللغة والشكل هما أساس بنائه الفني، باعتبار أن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في وقت واحد، وأن قيمة الإبداع الأدبي تكمن في صياغته»[4]، فهو توتر بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته. فالعلاقة بين الأشياء داخل السياق اللغوي، أهم بكثير من الأشياء ذاتها، حيث يؤكد تينيانوف أن «الوظيفة البنائية لعنصر من عناصر النص الأدبي تحددها إمكانية دخوله في علاقات متبادلة مع عناصر أخرى في بنية النظام، وبالتالي مع النظام بأكمله»[5]، وأصبحت هذه الرؤية خاصة رئيسية من خصائص البنيبوية.

يعتبر الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكليين هو وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية بتحليل عناصرها الرئيسية: وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف

---

[1] شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوية في الوطن العربي، ص105.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص60.

[3] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص16.

[4] شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوية في الوطن العربي، ص06.

[5] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص184.

السائدة[1]، ومن خلال ذلك تصبح خصوصية الظاهرة الأدبية كامنة في نوعية النظام الذي تركبت على أساسه وحدات النص، والبحث في طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الوحدات المركبة لشبكة البنية الداخلية للنص.

وقد عمل الشكلانيون الروس على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية، وجمعوا بين الدراسات النقدية والدراسات اللغوية.

وبناء على ما سبق فإن بعض مؤرخي النقد الأدبي لا يترددون في الربط بين الشكلية الروسية والبنيوية، بل إن بعضهن يذهبون إلى القول بأن «الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة»[2].

تلكم هي مجمل الآراء والمبادئ التي عجت بها البنيوية الشكلانية في نظرتها للعمل الأدبي، وهي نظرة عملت على تمجيد ما أسماه الشكلانيون بالأدبية، حسبنا أننا قد قدمنا عناصر هذه الأدبية من خلال عرضنا لقضايا الشعرية عند هؤلاء، والمتمثلة في التحام الثنائية والقول بالتناص وتحطيم الموروث والقول بالقيمة المهيمنة والتشديد على أهمية الإيقاع، ورفض العوامل الخارجية بما في ذلك ظروف الكاتب الاجتماعية والتاريخية والسياسية في مقاربة النصوص الأدبية والتركيز على بنية النسق والعلاقات الرابطة لوحداته، وتبدو هذه المبادئ منحدرة في بعضها من أطروحات سوسير، الشيء الذي جعل البنيوية الشكلية بنيوية لسانية.

2-2- معالم البنيوية التكوينية:

جاءت البنيوية التكوينية أو التوليدية على يد " لوسيان جولدمان " لتنفخ الروح في مختلف البنيات النصية التي أقبرتها البنيوية تحت سلطة العقلانية وذلك من خلال إتكائها على رواسب المادية الجدلية في طيفها الفلسفي، فقد حاول جولدمان المزاوجة بين النزعتين، البنيوية والاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية، بل معرفية أيضا جديدة هي البنيوية التكوينية، والتي تمثل ردة فعل على البنيوية من حيث هي «نزعة شكلانية خالصة تغتدي هشة فجة، بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية، وفعاليته الإنسانية، وتأثيره الجمالي وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هي

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص64.

[2] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص.

كائن خارج إطار التاريخ، ولا يقال إلا نحو ذلك في المنهج الاجتماعي التقليدي الذي كان يصر على عد المضمون، وهو أساس الإبداع وهو العلة في إيجاده، وهو الذريعة في كتابته، إذ لا شيء أخطر رأيا من هذا الاتجاه الذي ينفي عن الأدب جماليته، ويجنح به نحو الإيديولوجية المقيتة»[1].

إن البنيوية التكوينية أو الاجتماعية الجدلية، قد وجدت مركزها الفكري في ظل الفلسفة الماركسية، بوصفها فلسفة مادية تؤكد على العلاقة بين المستوى الثقافي والمستوى الاقتصادي في المجتمع، ويتجلى الأثر الماركسي في ثلاث نقاط: الضرورة الاقتصادية، والطبقات الاجتماعية والضمير الممكن، فالضرورة الاقتصادية، والطبقات الاجتماعية، والضمير الممكن؛ فالضرورة الاقتصادية ناجمة عن الأنشطة المختلفة التي يمارسها الإنسان في حياته وأهمية العامل الاقتصادي فيها لإشباع حاجته المادية، ويبدو أن هذه الضرورة الاقتصادية لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، أما الذي يحدد الطبقات فهو وضعها في عملية الإنتاجية، والعلاقات التي تترتب عليها وهي تعتمد على سلم محدد من القيم[2]، انطلاقا من هذه المرتكزات الجدلية رفضت البنيوية التكوينية عزل النص وإغلاقه على نفسه، ويؤكد " لوسيان جولدمان " على مبدأين أولهما هو تبين نوع العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع، وثانيهما أن للفكر موقعه الطبقي في المجتمع، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم، يتوجه النقد في تحليله للكشف عنها، وبذلك يصبح من مهمة الناقد البحث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة.

وإن كانت البنية في ضوء البنيوية الشكلانية معزولة عن المحيط الذي نشأت فيه يضاف إلى ذلك أن دلالتها تستنبط من ذاتها، فإن البنية في المذهب الأيديولوجي والمتمثل هنا بالبنيوية التكوينية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما من خلال تطويرها وتحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا – هذه مقولة ماركسية واضحة– والبنيوية التكوينية لا تهمل الوضع التاريخي للبناء، فهي تهدف إلى الوصول إلى المعنى التاريخي دون إغفال دور الفرد فيه، وهو الأمر الذي جعلها حققت نوعا ما وحدة بين

---

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 1، 2003، ص112، 113.

[2] ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص233، 134.

الشكل والمضمون ذي البعد التاريخي وتتكئ البنيوية التكوينية على أربعة معالم رئيسية أثرنا إدراجها على النحو التالي:

أ- رؤية العالم:

تأتي مقولة رؤية العالم في طليعة المقولات النقدية والفكرية، التي قامت عليها البنيوية التكوينية، في أطرها النظرية والإجرائية، وقبل التعرض لدراسة هذه المقولة بنوع من التفصيل عند غولدمان، لا بد من الإشارة إلى مجمل التصورات التي أناطت اللثام عن مقولة رؤية العالم عند المفكرين، فمن الناحية التاريخية يعتبر " ديلكي " أول من استعمل مفهوم الرؤية للعالم وقد أوضحه في كتابه «مدخل لدراسة العلوم الإنسانية حول الأساس الذي يمكن أن تقيم عليه دراسة المجتمع والتاريخ» وخصه في مرحلة تالية بمؤلف مهم هو «نظرية النظرات إلى العالم حول فلسفة الفلسفة». بالإضافة إلى "ديلكي" هناك مفكرون آخرون استعملوا مفهوم الرؤية للعالم في كتاباتهم أمثال " كارل مانهايم"، و"جورج لوكاتش" و"ماكس فيبر"[1]، ورغم الاستعمال المختلف لمفهوم الرؤية للعالم من طرف هؤلاء المفكرين، فإن العنصر الذي يوحد بينهم يتمثل في أن «معيار المعقولية الذي تقوم عليه مرجعيتهم هو إثبات الكلية بمعناها الهيجلي»[2].

وبالتالي فإن رؤية العالم كمفهوم قد استعملت قبل "جولدمان"، وقد تعددت تحديدات هذا مفهوم بتعدد مستعمليه قبل جولدمان، لكن ذلك لم يمنع من استعمال مفهوم آخر هو "مفهوم الكلية" بمعناها الهيجلي، وهذا عنصر تشترك فيه كل الدراسات التي وظفت الرؤية للعالم، ولا بد من الإشارة إلى أن "جولدمان " نفسه لجأ إلى الكلية كما تحددت في مرجعها الهيجلي.

لقد اتصف مفهوم الرؤية للعالم في الكتابات السابقة لجولدمان باستثناء لوكاتش باستعمال غير دقيق وغامض، ولا تنحصر إيجابية لوكاتش وجولدمان استعمالها الدقيق لمفهوم الرؤية للعالم فحسب، بل كونهما وسعا دائرة هذا الاستعمال الدقيق ليشمل بذلك زمرة من العلوم الإنسانية البعيدة عن الأدب كالفلسفة وعلم النفس والتاريخ... إلخ.

إن الرؤية للعالم كمفهوم عام هي «تصور للإنسان والطبيعة والوجود (..) وهذه الرؤية للعالم يعبر عنها الأديب أو الفيلسوف تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتية

---

[1] ينظر عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص234، 235.

[2] المرجع نفسه، ص235.

الشخصية والاجتماعية الخارجية»[1]. ويدقق " جولدمان " في تحديده لمفهوم الرؤية للعالم حين يرى أنها: «مجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية، وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، إنها بلا شك خطاطية تعميمية للمؤرخ ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة محققة جميعا هذا الوعي بطريقة واعية، ومنسجمة إلى حد ما» [2]، وبهذا التصور تصبح الرؤية للعالم جماعية تتجاوز الرؤية الفردية، وهي مرتبطة بطبقة اجتماعية معينة، تجعلها تدخل في علاقة تعارض وصراع مع فئات أو طبقات اجتماعية أخرى. وهذا يعني ضمنيا أن لكل طبقة رؤيتها الخاصة للعالم، والتي تفرضها ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة.

لقد حرص "جولدمان" حرصا كبيرا على تطبيق هذا المفهوم النظري في دراساته لـ"باسكال" و"راسين "، و"جولدمان" مثله مثل البنيويين «يؤكد على أهمية اللغة، ويرى أن الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النص كلغة؛ إنها النواة فيه، تتجلى فيما يحكم بنيته من قوانين وتبرز منطقا تتبين به عناصر النص...»[3]، إنه التوحيد بين الطبقات الاجتماعية في صراعها مع بعضها البعض واللغة المعبر بها عن تلك الوقائع الاجتماعية، حيث أضحى الوصول إلى جوهر الرؤية لا يكون إلا بتحليل لغة النصوص، بهدف الكشف عن هيكلية النص، والنص الأدبي يتضمن رؤية العالم ماضيه وحاضره ومستقبله ولكن لا يهمنا ما يعكسه النص الأدبي، ولا يهمنا ما يعكسه النص عن صاحبه، بقدر ما يهمنا ما يعكسها النص من خلال تفسير تلك الرؤية وكشفها عن المجتمع، وعن صراع طبقاته وتحولاته، وعن التغير الاجتماعي، وذلك ما يجعل النص متسما بالعبقرية والتقدمية، ما دامت العبقرية عند جولدمان هي دائما تقدمية، فعلى قدر انفتاح النص على الحاضر يكون توجسه في رؤيته للعالم، نظرة تقدمية، فتنبؤ النص في بنيوية جولدمان تنبؤ أيديولوجي يبشر بسقوط أو قيام بديل طبقي آخر إنه التبشير بعالم مثالي من الصراعات ومن الطبقية.

إن أهم ما تتميز به رؤية العالم عند جولدمان هما خاصيتان الشمولية والانسجام أو التماسك؛ فهي حسب جولدمان تجمع عناصر تحيل العاطفة (الأحاسيس) والفكر (الأفكار،

---

[1] ينظر عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص236.

[2] Locean Goldmannn: le Dieu caché, pans, 1976, le livre a initialement paru dans la bibliothèque des idées en 1959, p 26.

[3] يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1985، ص124.

التقدير والاستقرائي التصوري...) والطموح، وقد تعتبر هذه الشمولية مسألة بديهية لأن العمل الأدبي أو الفسلفي يعكس العناصر السابقة مجتمعة، يضاف إلى ذلك أن الذات الإنسانية تعكس فعلا هذا التداخل بين الفكر والعاطفة، والطموح أو الرغبة في التغيير.

وقد مثل "جمال شحيد" لتركيز جولدمان على مبدأ الشمولية أو الكلية بالعلاقة الوطيدة بين التفاحة والشجرة «فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، ولكنها تصبح أهم وأشمل إن لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه»[1]، فلا يمكن فهم الجزء إلا في إطار الكل، ويدعم جولدمان مفهوم الشمولية بمثال آخر استقاه من دراسته لخواطر باسكال حيث يقول:«إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال وجب علينا الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، ولكن ينبغي أن أشرح نشأتها، وعندها اضطر على الرجوع إلى الحركة الجانبية...»[2]، وفي ضوء هذا الفهم درس جولدمان جملة من الأعمال الأدبية والفلسفية لـكانط وباسكال وراسين في ما ألفينا أيضا جولدمان يؤكد على مقولة البعد الجماعي إذ يرى بأن: «العمل الأدبي مهما أغرق في الفردية يتوجه إلى الخارج، وإلا فلماذا كتابته وطباعته وتوزيعه وإعادة طباعته ؟ فهناك بعدان في كل عمل فني، بعد اجتماعي منطلق من الواقع المعيش وبعد فردي منطلق من جدال الفنان»[3]، وهذه السمة الاجتماعية أو الجماعية التي يتصف بها العمل الأدبي نابعة من اعتقاد مفاده أن العمل الأدبي، وإن كان مصدره ذات فردية، إلا أن هذه الذات عائمة في أوساط اجتماعية تنتمي إلى طبقات متباينة، وتأتي رؤية العالم لتقوم بتنسيق هذا التباين في تصور العالم والطبيعة والإنسان، وهذا الدور التنسيقي أو التنضيدي من المبدع هو الذي يجعل تلك الرؤى الفردية ذات طبيعة اجتماعية وجماعية، هذا الكلام يعني أن الأديب أو المبدع يسعى جاهدا إلى توحيد التفكير بين طبقات اجتماعية فيجعلهم يفكرون بطريقة واحدة، ويتحقق للمبدع هذا الأمر على صعيد الإبداع الأدبي أو الفلسفي، وإن كان تحقيقه على مستوى الواقع الاجتماعي أمرا مستحيلا فكأن الأديب برؤيته للعالم يحول الأمر المستحيل إلى ما هو ليس بمستحيل. وإلى جانب اتصاف الرؤية للعالم بخاصية الشمولية والبعد الجماعي فإنها أيضا تتصف بخاصية التماسك والانسجام: «إن البنية الداخلية

---

[1] جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، مجلة المعرفة السورية، مج 38، ع 225 – 226، س 17، 1980، ص28.

[2] جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1982، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص45.

للأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى صادرة عن كون هاته الأعمال تعبر في مستوى يتمتع بانسجام كبير عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر والعلاقات بين هؤلاء وبين الطبيعة»[1]. ورؤية العالم هي وجهة نظر متماسكة وموحدة وهذا التماسك والانسجام هو الشرط الذي يجعل في رأي جولدمان الرؤية للعالم تتجاوز حدود الوعي الجمعي.

هذا ما يمكن قوله عن مفهوم رؤية العالم وخصائصها عند "جولدمان"، وهو المفهوم الذي بدا باهتا ومحتشما، في كتابات المفكرين من قبله إلى أن جاء "جولدمان"، فأحاطه بعناية دقيقة تكشف عن وعي نقدي كبير، وعي أضفى على العمل الأدبي طابعه الاجتماعي الشمولي والعالمي.

ب- الفهم والتفسير

الفهم والتفسير هما مقولتان أساسيتان في فكر جولدمان، حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته، في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية وقد مثل جمال شحيد لتكامل هذه الثنائية بعلاقة التفاحة بالشجرة التي كونتها والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه[2]. فلا يمكن عزل التفاحة عن الشجرة وبالمنطق نفسه لا يمكن عزل الفهم عن التفسير، فهما مصطلحان مترابطان، الأول ذو معنى أضيق من الثاني، بل يمكن القول إن الثاني يحتوي الأول ويتجاوزه، فالفهم هو وصف البنية الدالة لعمل أدبي معين، أما التفسير فهو دمجهما في بنية أكثر اتساعا وشمولا، ويوضح جولدمان هذا الترابط بين الفهم والتفسير بأمثلة توضيحية يؤكد فيها« أن فهم البنية الجانيسية المتطرفة هو نفسه تفسير لتكوين الأفكار والمآسي الراسينية، وعلى نفس النموذج نذكر كيف أن فهم الجانيسينية هو تفسير لتكوين الجانيسينية المتطرفة (..) كما أن فهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر هو تفسير لتطور النبلاء »[3]. إن الفهم هو عملية تقتصر على النص الأدبي معزولا عن المؤشرات الخارجية والتي من دون شك تلعب دورا هاما في تكوينه.

---

(1) Locean Goldmann: le Dien caché ، p 108.

(2) جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، مجلة المعرفة السورية، ص28.

(3) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص240.

أما التفسير فهو عملية ثانية تنظر إلى العمل الأدبي في مستوى آخر خارجي، يعني أنها تعمل على ربطه ببنية أوسع وأشمل، وهذا لا يعني أن الفهم يستبد بالبنية الداخلية للنصوص، والتفسير يقتصر على ما هو خارجي عنها:« ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن الفهم ليس وحده المحايث دائما في النصوص المدرسية في حين يظل التفسير خارجا عنها، بل إن كل ما ربط من النص بالواقع الموجود خارجه سواء تعلق الأمر بفئة اجتماعية أم بنفسية الكاتب»[1]، ويبقى الفهم هو عملية مقاربة للدلالة داخل بنية الوحدات النصية في صورتها الصغرى، وأما التفسير فهو البحث عن الدلالة خارج هذه البنية الصغرى أو خارج الموجود النصي، وبهذا التصور فالفهم والتفسير يؤديان وظيفة تكاملية.

ج – الوعي الفعلي والوعي الممكن:

يميز جولدمان بين الوعي الفعلي والوعي الممكن فالوعي الفعلي هو: «حصيلة حواجز وتعريفات متعددة، تتعارض بها، وتحملها العوامل المختلفة للواقع الأمبريقي لهذا الوعي الممكن»[2]، هذه التعريفات والحواجز الذي يشير إليها جولدمان تفرضها على الوعي الطبقي مجموعة من التأثيرات المختلفة كالمجموعات الاجتماعية والعوامل الطبيعية والكونية، والوعي الفعلي يرتبط أساسا بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية في حين أن الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغير الواقع المعيش، وتطرح بدائل جديدة: « وإذا كان الوعي الفعلي الحقيقي لطبقة ما هو ما تعرفه عن واقعها في فترة معينة...»[3]، فإن «الوعي الممكن هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها دون أن تعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية المرتبطة بوجودها كطبقة»[4]، وبهذا الفهم فإن الوعي الفعلي يصبح خاضعا للتحقيق من حيث وجوده في فترة زمنية معينة، أما الوعي الممكن فليس إلا إمكانية مرتبطة بزمن المستقبل، فهو «أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها»[5]، ورغم استعمال جولدمان لمفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن إلا أننا ألفيناه قد أعطى أولوية خاصة للثاني حيث اعتبره: «المفهوم الأساسي في العلوم

---

(1) Locean Goldmann: marscisme et Sciences humaines, NRF collection idefs – Gallimard, paris ، 1970, p 66.

(2) opcite, p 129.

(3) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص241.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص241.

(5) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص242.

التاريخية والاجتماعية»[1] [2]. وقضية تمجيد الوعي الممكن عند جولدمان تعود بالأساس إلى أن العمل الأدبي في تصوره ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي، بل لوعي ممكن.

وفي سياق آخر نجد جولدمان يحدد العلاقة بين الوعي الممكن والرؤية للعالم: «إن أقصى حد للوعي الممكن لطبقة اجتماعية ما يكون دائما سيكولوجيا رؤية متماسكة للعالم، يمكن أن تعبر عن ذاتها في الميدان الديني، الفلسفي، الأدبي أو الفني»[3] [4]، فالوعي الممكن يتحول إلى رؤية للعالم، ولكن بشرط أن يظل إلى درجة من التماسك الداخلي يؤدي بدوره إلى تشكيل بنية من التصورات المنسجمة.

د – البنية الدالة:

يحقق مفهوم البنية الدالة هدفين مزدوجين يتحدد الأول في فهم الأعمال الأدبية من حيث طبيعتها ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها، فهذا الهدف يرتبط أساسا بالفهم، أما الدور الثاني فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية، وبذلك يصبح للمفهوم بعد معياري، والتركيز على «البنية» انطلاقا من الوظائف التي تؤديها في العمل الإبداعي . يتميز منهج جولدمان بكيفية واضحة عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب، والتي تركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي، ومضمون الوعي الجماعي دون الاهتمام أساسا ببنية هذا العمل الأدبي، فجولدمان ينطلق في تصوره للبنية الدالة من نقده للمقولات النقدية، التي حفل بها النقد الماركسي في رحلته الاجتماعية، وإن كان العمل الأدبي في ضوء هذا الاتجاه يعكس لنا مضمونا اجتماعيا تتجسد فيه صورة المجتمع، فجولدمان أراد تخطي مثل هذه المعتقدات النقدية، وذلك عن طريق إعطاء الأولوية لبنية النص لا مضمونه الاجتماعي، فبنيات النص التي تستطيع أن تحدثنا عن مختلف الأوضاع الاجتماعية للطبقات المتصارعة والمتعارضة فيما بينها.

« وتركيز جولدمان على البنية الدالة للأعمال الأدبية والفلسفية مدين لإسهام جورج لوكاتش الذي يشكل كتابه تاريخ "الوعي الطبقي"، بداية حقيقية وقوية لإحداث القطيعة مع مفهوم الانعكاس للأدب»[5]. وقد شرح عبد السلام بن عبد العالي في مقال بعنوان

---

[1] المرجع نفسه، ص242.

[3] المرجع نفسه، ص242.

[5] عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص243.

«سوسيولوجيا الأدب» مسألة تركيز جولدمان على البنية دون المضمون الاجتماعي، حيث: «لم يعد ينظر إلى العمل الأدبي كإنعكاس لوعي جماعي، ولم تعد العلاقة الأساسية توجد في مستوى المضامين، بل أصبح يبحث عنها في مستوى الواقع البنيوي، فأكثر الأعمال تباينا واختلافا يمكن أن يتوفر على بينة واحدة توافق النزاعات التي تعاصر الوعي الجمعي...»[1]، فكأن دلالة العمل الأدبي في أطروحات جولدمان . هي دلالة اجتماعية تتبجس من بنية النص لا من مضمونه الاجتماعي، وليس معنى هذا أن المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية في منأى عن البنيات، وإنما البنيات كي تكون دالة لا بد أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفجره بنية النص أو شكله، وكلما استطاعت هذه البنيات التعبير عن هذه المضامين الاجتماعية، وصفت بأنها دالة هذه هي أهم الأسس النظرية التي نادت بها البنيوية التكوينية في منعطفاتها النقدية والفلسفية، وهي مقولات وإن بدت منفصلة عن بعضها البعض، إلا أنها لا تخلو من تواشجات كبيرة فيما بينها. إلى الحد الذي يصعب معه الفصل بين مبادئها ولا أدل عن ذلك من احتواء مقولة رؤية العالم لمقولة البعد الجماعي والشمولية أو الكلية، ولعل اتكاء جولدمان على فلسفة جورج لوكاتش في تأسيسه لصرح البنيوية التكوينية الأمر الذي جعلها تأخذ طابعا فلسفيا.

---

[1] المرجع نفسه، ص243.