الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تيسمسيلت

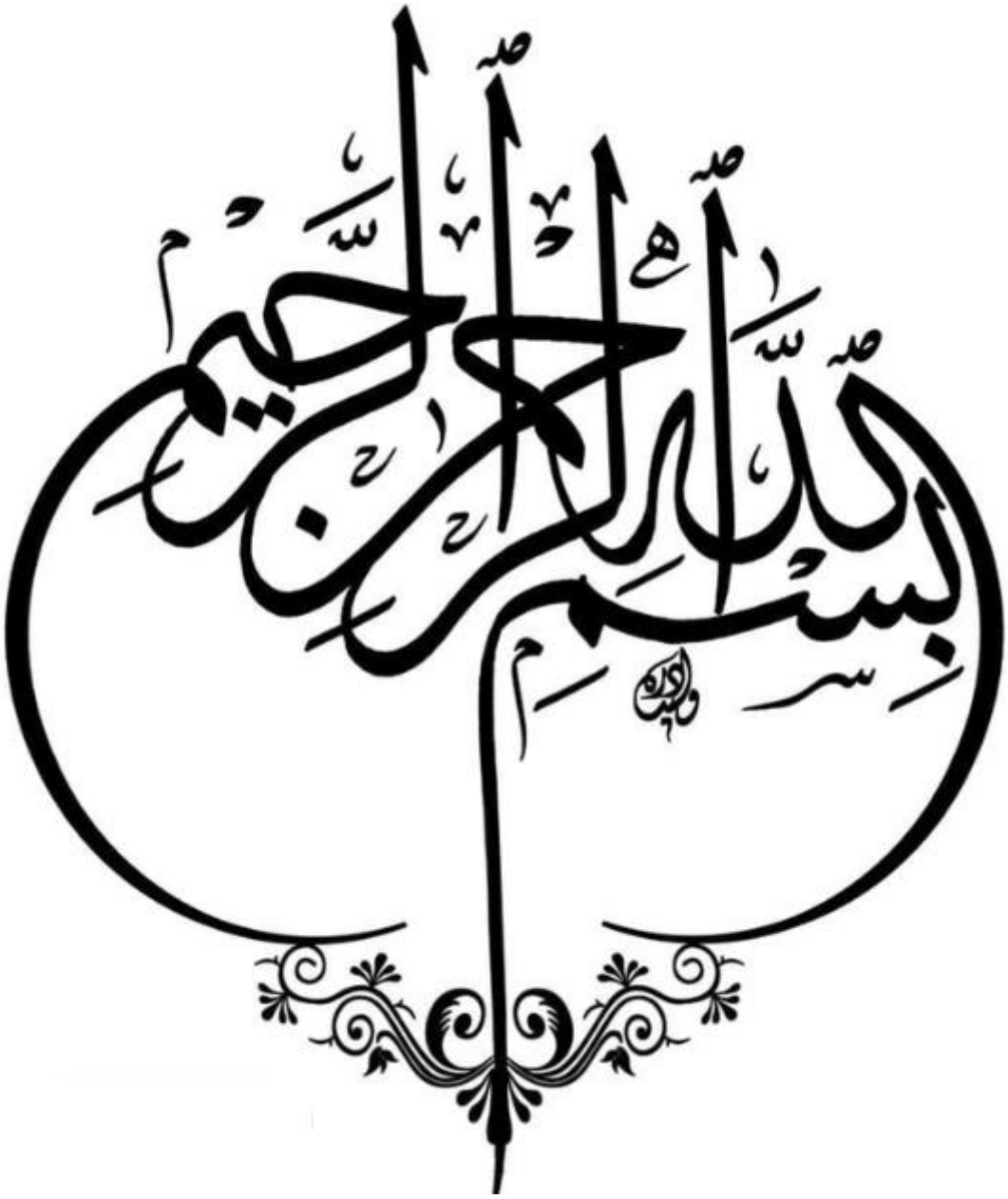
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها.

محاضرات في النقد البنيوي

مطبوعة بيداغوجية مقدمة لاستكمال ملف الترقية إلى رتبة الأستاذية،
موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس، تخصص نقد ومناهج.

إعداد الدكتور : محمد رندي

السنة الجامعية : 2025/2026


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه المحاضرات المقدّمة لفائدة طلبة السنة الثالثة ليسانس، تخصّص نقد ومناهج، تندرج في إطار وحدة النقد المعاصر، مقياس النقد البنيوي، أو ما يُعرف أيضًا بالنقد البنيوي الشكلي كما يصطلح عليه بعض الباحثين لتمييزه عن النقد البنيوي التكويني ذي المرجعية الماركسية. وقد تمّ ضبط هذا المقياس في أربع عشرة محاضرة متكاملة، تسعى إلى تمكين الطالب من إدراك الأسس النظرية للبنيوية، وتتبّع مسار تطوّرها، ثم الانتقال إلى تبيّن طرائق تطبيقها على النصوص الأدبية شعرًا وسردًا.

ينطلق المقياس أولاً من تقديم المحاضرة الأولى الموسومة بـ "البنيوية: الأسس والمفاهيم"، والتي تهدف إلى إرساء قاعدة مفهومية تساعد الطالب على التعرّف إلى الخلفيات الفكرية والفلسفية التي أسّست للنظرية البنيوية، انطلاقًا من اللسانيات السوسيرية وما أفرزته من مفاهيم مثل: البنية، النسق، العلاقة، المحايثة... وكلها أدوات أساسية في التفكير البنيوي. وتأتي المحاضرة الثانية بعنوان "خصائص البنية" لتكمل ما بدأته الأولى، حيث تركز على السمات المميزة للبنية مثل: الكلية، التحول، الذاتية/الموضوعية، والثبات/الحركية، ممّا يهيّئ الطالب لفهم الخصائص الجوهرية التي تجعل النص الأدبي قابلاً لأن يُحلَّل باعتباره بنية متماسكة.

أما المحاضرة الثالثة المعنونة بـ "النقد البنيوي" فهي تدخل بالطالب إلى مجال الممارسة النقدية، موضحة كيف تَبنّى النقاد البنيويون هذه المفاهيم في قراءة النصوص الأدبية، من خلال التركيز على الأنساق الداخلية، وإهمال السياق الخارجي. ولإبراز الجذور التاريخية لهذه النزعة، تأتي المحاضرة الرابعة حول "الشكلانيين الروس"، حيث يتم التوقف عند أعمال شكلوفسكي، توماشيفسكي، وياكبسون وغيرهم، والذين مهّدوا بتصوّراتهم حول "الأدبية" و"الانزياح" و"التغريب" الطريق أمام النقد البنيوي في صورته اللاحقة. في المحاضرة الخامسة، الموسومة بـ "التحليل الوظائفي"، يتعرف الطالب على نموذج فلاديمير بروب في تحليل الحكايات الشعبية،

وهو مدخل تطبيقي يبرهن كيف تُختزل القصص المتنوعة في وظائف محدودة، يمكن تصنيفها وفق أنماط متكررة. ويأتي هذا ليفتح الباب أمام المحاضرة السادسة: "التحليل البنيوي للسرد"، حيث يكتشف الطالب أدوات جيرار جنيت في دراسة زمن الحكاية، ومستويات السرد، والراوي، وما إلى ذلك من مكونات أعادت صياغة علم السرد الحديث.

ثم ينتقل المقرر في محاضرته السابعة إلى "البنيوية الفرنسية"، مركزًا على أعلامها الكبار مثل رولان بارت، كلود ليفي–ستروس، وجاك لاكان، وما أضافوه من أبعاد جديدة للبنيوية، سواء في مجال النقد الأدبي أو في العلوم الإنسانية عامة. ومن ثمّ تأتي المحاضرة الثامنة حول "البنيوية السردية"، لتعرض أعمال غريماس، وتودوروف، وبارت في محاولتهم بناء علم للسرد قائم على قواعد شبه رياضية. وبعد ذلك، يتدرّج الطالب في المحاضرة التاسعة مع "شعرية السرد"، حيث يتم الوقوف عند كيفية تشكّل الأدبية داخل النص السردي من خلال الانزياحات اللغوية والتكثيف الدلالي والأنساق السردية. في حين تخصص المحاضرة العاشرة لدراسة "بنية الشعر"، وهي وقفة موازية تتيح للطالب فهم الخصوصيات البنيوية للقصيدة، من حيث الإيقاع، البنية اللغوية، التوازي، والتكرار. كما ينفتح المقياس على تيارات أخرى من خلال المحاضرة الحادية عشرة حول "البنيوية الأنجلوسكسونية"، حيث يتعرف الطالب على أبرز مساهمات هذا التيار في تطوير أدوات التحليل النصي، خاصة عبر النقد الجديد (New Criticism) وما تفرّع عنه. ثم تأتي المحاضرة الثانية عشرة لتسلّط الضوء على "التلقي العربي للبنيوية"، فتستعرض كيف تلقى النقاد العرب هذا المنهج، بين الحفاوة والرفض، وبين محاولات الترجمة والتكييف مع النصوص العربية.

ويختم المقياس بمحاضرتين تطبيقيتين: الثالثة عشرة بعنوان "التطبيقات البنيوية على الشعر"، حيث يتدرّب الطالب على تحليل نماذج شعرية وفق مبادئ البنية والنسق والوظيفة؛ والرابعة عشرة بعنوان "التطبيقات البنيوية على السرد"، حيث يُمارس الطالب التحليل البنيوي على نصوص قصصية وروائية، مستعينًا بما اكتسبه من أدوات ومفاهيم خلال المسار كله. إنّ

هذه البنية البيداغوجية المتدرجة تسعى إلى أن تضع الطالب أمام خريطة معرفية متكاملة، تبدأ بالأسس النظرية وتنتهي بالتطبيق العملي، مع الحرص على الانتقال المتدرج من المفهوم إلى الأداة، ومن الأداة إلى الممارسة. والغاية من ذلك تكوين رؤية نقدية قادرة على التعامل مع النصوص الأدبية بصرامة منهجية، وفي الوقت نفسه بمرونة تسمح بتكييف المنهج مع خصوصيات النصوص العربية. وهكذا، يكون هذا المقياس بمثابة مدخل أكاديمي يمكّن الطالب من الإلمام بالتصورات البنيوية الكبرى، وفهم كيفية توظيفها في النقد الأدبي المعاصر، سواء في بعدها النظري أو التطبيقي.

د.محمد رندي: (أستاذ المقياس).

المحاضرة الأولى:

البنيوية، الأسس والمفاهيم

تمهيد

شهدت الساحة الفكرية والنقدية في القرن العشرين تحولات عميقة هزّت الأسس التقليدية التي كانت تقوم عليها دراسة النصوص، خاصة في الحقول الأدبية والإنسانية. ومن بين أبرز هذه التحولات برزت "البنيوية" بوصفها مقاربة جديدة تسعى إلى فهم الظواهر الثقافية واللغوية والأدبية من خلال التركيز على البنية الكامنة التي تنتظم هذه الظواهر، بدلًا من الاكتفاء بالمعاني الظاهرة أو المرجعيات الخارجية.

لقد شكّلت البنيوية لحظة مفصلية في مسار النقد الغربي، حيث تزامن ظهورها مع أزمة المناهج التاريخية والانطباعية، فطرحت نفسها بديلاً عقلانيًا علميًا يسعى إلى تحويل الأدب إلى موضوع قابل للتحليل الصارم والموضوعي، مستفيدةً من مناهج العلوم الدقيقة، خاصة اللسانيات. ولم تقتصر البنيوية على المجال الأدبي، بل امتدت إلى ميادين الأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ما جعلها تمثل "رؤية للعالم" أكثر من كونها مجرد منهج نقدي.

وفي هذا السياق، تبرز أهمية التوقف عند مفهوم البنيوية، والبحث في نشأتها، وأسسها النظرية، والمصطلحات التي تفرعت عنها، لفهم مدى تأثيرها في الحقول المعرفية، وخصوصًا في مقاربتها للنصوص الأدبية.

1. تعريف البنيوية

البنيوية، في أصلها العام، هي منهج أو رؤية تحليلية تهدف إلى الكشف عن النظام الداخلي الذي يحكم العلاقات بين مكونات الظاهرة، سواء كانت لغوية أو ثقافية أو أدبية. وهي تقوم على افتراض أن المعنى لا يتولد من العناصر المفردة بقدر ما ينبثق من العلاقات البنيوية بينها. وقد عرّف رولان بارت البنيوية بأنها «محاولة لقراءة العالم كما لو كان نصًا»[1]، في حين يرى تزيفيتان تودوروف أنها «بحثٌ عن قوانين عامة تحكم الخطابات»[2]، وهو ما يُبرز الطموح البنيوي إلى إرساء قواعد علمية صارمة لتحليل الظواهر.

أ . البنيوية لغةً يعود أصل كلمة "البنيوية" إلى الجذر العربي (ب ن ى)، وهو يدل على التركيب والتشييد والضمّ. وقد ورد في المعجم الوسيط أن "البِناء" هو "إقامة الشيء على أساس منتظم

متناسق"3، أي أن المعنى اللغوي يقوم على فكرة الانتظام الداخلي والتكامل بين الأجزاء. وهذا ما يتقاطع بوضوح مع المعنى الاصطلاحي الحديث، حيث تتأسس البنيوية على مبدأ النظر إلى الكل من خلال ترابط أجزائه. وفي لسان العرب نجد أن "بنى" تعني "ضمّ الشيء إلى الشيء حتى يصير كيانًا واحدًا"4، وهو ما يشير إلى أن البنية لا تُفهم من خلال مفرداتها المعزولة، بل من خلال الطريقة التي تنتظم بها هذه المفردات لتشكّل نسقًا له دلالة.

أما في اللغات الأوروبية، فإن كلمة "Structure" (التي تُرجمت إلى "بنية") تحيل إلى "التركيب الداخلي المنظّم الذي تنتظم وفقه مكوّنات الشيء"5 وهي تتضمن أيضًا فكرة الاستقرار والديمومة والتماسك. بهذا المعنى، فإن الأصل اللغوي العربي واللغات الأجنبية يتقاطعان في تأكيد أن "البنية" هي نظام من العلاقات، وليست مجرد تجميع لعناصر منفصلة.

ب . البنيوية اصطلاحًا:

أثار مصطلح "البنيوية" عند ترجمته إلى اللغة العربية جدلًا واسعًا، ناتجًا عن حداثة المفهوم من جهة، وارتباطه بمجال معرفي معقّد من جهة ثانية. فالكلمة الفرنسية Structuralisme التي تُشتق من structure (أي البنية)، لا تقابلها في العربية كلمة واحدة تنقل معناها بدقة دون لبس أو تحميل دلالات إضافية6.

وقد ظهرت ترجمات متعددة لهذا المصطلح، من أبرزها:

البنيوية: وهي الترجمة الأكثر شيوعًا، وتعني النسبة إلى "البنية". لكنها قد توحي بأنها مجرد صفة تحليلية عابرة، لا تشير إلى "مذهب" أو "اتجاه فكري"، مما أثار تحفظ بعض الباحثين7. مع ذلك، أصبحت هي المعتمدة في أغلب الأعمال المترجمة والمداخل النقدية.

البنوية: وهي ترجمة مقترحة تقابل Structuralisme اشتقاقيًا، كما نقول: وجودية، عبثية، حداثية. وهي أوضح في التعبير عن مدرسة فكرية أو تيار معرفي8، إلا أنها لم تترسخ في التداول العام، رغم وجاهتها اللغوية.

التركيبية: وقد ظهرت في بعض الترجمات المتأثرة بالجذر اللاتيني structure الذي يدل على التركيب والتشييد، لكنها اصطدمت بمشكل التباس المعنى، حيث يُفهم "التركيب" في السياق العربي

إما لغويًا (تركيب نحوي)، أو منطقيًا (تركيب فكري)، وهو ما يُبعده عن مدلول المصطلح البنيوي الدقيق9

الهيكلية: ظهرت هذه الترجمة بتأثير من الإنجليزية (structural)، خصوصًا في العلوم الاجتماعية والهندسية، لكنها تحيل إلى المعنى المادي الحرفي لـ"الهيكل"، وهو غير منسجم مع الطابع المجرد والبنائي للمصطلح كما استُخدم في النقد واللسانيات10.

الهيكلانيّة: وهي ترجمة نادرة جدًا، استعملها بعض المفكرين المغاربة واللبنانيين، لكنها لم تلقَ أي رواج، ربما لأنها تبدو ثقيلة على السمع العربي أو متكلّفة لغويًا.

التوليدية: استُعمل هذا المصطلح بشكل خاص في سياق التأثر بأعمال نعوم تشومسكي، حيث تحدّث عن "النحو التوليدي التحويلي" (Generative Transformational Grammar)، وهو مذهب لساني يُعنى بوصف البنية العميقة التي تُولِّد عددًا لا نهائيًا من الجمل11. ورغم أنه لا يطابق تمامًا البنيوية الكلاسيكية، فقد حصل نوع من التداخل المفاهيمي، ما جعل بعض الترجمات تُدرجه ضمن الخيارات الممكنة. ومع ذلك، تبقى "التوليدية" أكثر التصاقًا باللسانيات الذهنية منها بالبنية الأدبية أو الأنثروبولوجية.

أمام هذا التعدد، غلبت في النهاية التسمية بـ**"البنيوية"**، رغم ما فيها من غموض جزئي، وذلك بفعل التراكم التداولي واستقرارها في أشهر المؤلفات المترجمة. وقد أشار عبد السلام المسدي إلى أن هذا الاستقرار لا يلغي الحاجة إلى وعي نقدي بالمصطلح عند استعماله، لأنه ليس مجرد نقل لغوي، بل نقل مفهومي عميق.

2. مرجعيات البنيوية المعرفية

تعود جذور البنيوية إلى التحول المعرفي الذي أحدثه عالم اللسانيات السويسري فرديناند دو سوسير (F. de Saussure)، خاصة في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، حيث ميّز بين اللغة والكلام، وبين الدال والمدلول، مشددًا على أن القيمة اللغوية تنتج من الفروق والاختلافات داخل النظام[12]. وقد أحدث هذا التحليل البنيوي للغة أثرًا كبيرًا في نقل المفاهيم اللغوية إلى مجالات أوسع مثل الأدب والأسطورة والتحليل الثقافي. كما استفادت البنيوية من أعمال كلود ليفي–شتراوس في الأنثروبولوجيا،

الذي درس الأساطير والأنظمة القرابية بوصفها أنساقًا تحمل معانيها من خلال بنى داخلية، وليس من خلال مدلولاتها التاريخية أو الخارجية[13].

3. المبادئ الأساسية للبنيوية

تقوم البنيوية على مجموعة من المبادئ النظرية التي تُشكّل جوهر تصورها للعالم واللغة والنص، ويمكن تلخيص أبرز هذه المبادئ فيما يلي:

مركزية البنية:

ترى البنيوية أن البنية تُفسَّر من داخلها، دون الحاجة إلى استحضار المؤلف أو الظروف التاريخية والاجتماعية التي أحاطت بالنص. فالمعنى ينبثق من تفاعل العناصر داخل النسق وليس من خارجه، "فالبنيوية ترفض تفسير النص من خلال أشياء خارجة عنه، وتعتبره نظامًا قائمًا بذاته"[14]. هذا يعني أن البنيويين يدرسون النصوص كما هي، مثل نظام مغلق، يحوي داخله مفاتيح تفسيره، دون الرجوع إلى حياة الكاتب أو الزمن الذي كتب فيه.

أولوية العلاقات:

المعنى في البنيوية ليس ناتجًا عن عناصر مفردة، بل عن العلاقات التي تربط هذه العناصر ببعضها. وقد بيّن فردينان دو سوسير أن الكلمات تكتسب معناها من خلال "الاختلافات" لا من خلال الإحالة إلى أشياء خارج اللغة[15]. هذا المبدأ يعني أن "بيت" مثلاً لا يعني شيئًا بذاته، بل نعرف معناه لأنه مختلف عن "بنت" و"ميت" و"جيت"... وهكذا، فاللغة شبكة من الفروق.

نفي الذاتية:

تدعو البنيوية إلى التجرّد من التفسير الشخصي، وترفض تدخل المشاعر والانطباعات في فهم النصوص. وقد عبّر رولان بارت عن هذا التوجّه بوضوح في مقاله الشهير "موت المؤلف"، حيث دعا إلى تحرّر النص من سلطة مؤلفه، لأن المعنى يُنتج داخل اللغة والنص نفسه لا في نية الكاتب[16]. هنا يشير البنيويون إلى أن القارئ أو الباحث يجب أن يركز على ما يقوله النص لا على ما "أراده" المؤلف. فالذات (الكاتب أو القارئ) ليست مرجعًا موثوقًا للمعنى.

التماثل والتكرار:

ترى البنيوية أن كثيرًا من النصوص والأساطير والثقافات تشترك في بنى عميقة متماثلة، بغضّ النظر عن اختلاف الزمان أو المكان. وقد برز هذا التصور في أعمال ليفي-شتراوس الذي حلّل أساطير الشعوب المختلفة ووجد فيها أنماطًا متكررة تدل على بنية عقلية مشتركة[17]. فمثلًا، أسطورة "البطل المنقذ" تتكرر بأشكال مختلفة في حضارات متعددة، وهذا التكرار يشير إلى وجود بنية ذهنية عميقة واحدة خلف كل هذه الاختلافات السطحية.

أسس البنيوية

ترتكز البنيوية على جملة من الأسس النظرية التي تُشكّل عمودها الفقري، سواء في ممارساتها النقدية أو أطروحاتها الفلسفية. وأهم هذه الأسس:

البنية بوصفها نسقًا مغلقًا: تنظر البنيوية إلى البنية على أنها نسقٌ من العلاقات الداخلية المتماسكة، يعمل بمعزل عن المرجع الخارجي أو السياق التاريخي18.

أولوية العلاقات على العناصر: لا تهتم البنيوية بالمكونات المفردة بقدر ما تنشغل بالعلاقات التي تربط بينها، معتبرة أن معنى العنصر يتحدد بموقعه داخل النسق19.

نفي مركزية المؤلف: لا تعتبر البنيوية المؤلف مصدرًا لمعنى النص، بل ترى أن النص يُنتج ذاته ذاتيًا من خلال البنية الداخلية للغة20.

أسبقية اللغة على الفكر: تؤمن البنيوية، خاصة مع دي سوسير، بأن اللغة لا تعكس الفكر، بل تُنتجه، وأن الإنسان لا يفكّر خارج اللغة21.

التحليل البنيوي بوصفه وصفًا علميًا: تَطمح البنيوية إلى أن تجعل من النقد الأدبي علمًا دقيقًا، من خلال اعتماد التحليل البنيوي الصارم والمقنن22.

إلغاء المرجعية والتاريخية: ترفض البنيوية تفسير الظواهر النصية أو الثقافية استنادًا إلى السياق الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي، معتبرة أن المعنى لا يُستمد من خارج النص23.

التماثل بين مختلف البُنى: تؤمن البنيوية بإمكان تطبيق مناهجها على كل الخطابات، لأن جميع الظواهر الإنسانية تُختزل إلى بُنى يمكن تفكيكها على نحو مماثل24.

الهوامش والإحالات:

[1] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: محمد برادة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985، ص 32.

[2] تودوروف تزيفيتان، مدخل إلى البنيوية الأدبية، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 7.

3 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط3، دار الدعوة، القاهرة، 2004، ج1، ص 75.

4 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، ج14، مادة: "بنى".

5 Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, édition 2020, entrée: ""structure".

6 Jean Piaget, Le structuralisme, PUF, Paris, 1968, p. 5.

7 عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، دار الجليل، تونس، 1981، ص 34.

8 كمال أبو ديب، "الترجمة والمصطلح البنيوي"، ضمن إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص 47.

9 عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص 102.

10 فؤاد زكريا، "الترجمة والمصطلح الفلسفي"، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 1، 1983، ص 88.

11 نعوم تشومسكي، البنى النحوية، ترجمة: صبحي إبراهيم صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 12–15.

[12] فردينان دو سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة: صالح القرمادي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1985، ص 40–44.

[13] كلود ليفي-شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: جورج قرم، دار الحقيقة، بيروت، 1978، ص 21–24.

[14] تودوروف، تزيفيتان، مدخل إلى البنيوية الأدبية، (مرجع سابق) ص 25.

[15] دو سوسير، فردينان، محاضرات في اللسانيات العامة، (مرجع سابق) ص 40–45.

[16] بارت، رولان، موت المؤلف، ضمن كتاب نقد وحقيقة، (مرجع سابق)، ص 65.

17] ليفي-شتراوس، كلود، البنى الأولية للقرابة، ترجمة: جورج قرم، دار الحقيقة، بيروت، 1980، ص 17–19.

18 Jean Piaget, Le structuralisme, PUF, 1968, p. 7.

19 Tzvetan Todorov, La littérature en péril, Flammarion, 2007, p. 29.

20 Roland Barthes, La mort de l'auteur, in Le bruissement de la langue, Seuil, 1984.

21 Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, 1916, p. 37.

22 جوناثان كولر، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، ص 21.

23 عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، دار الجليل، تونس، 1981، ص 52.

24 كلود ليفي-ستروس، البنى الأولية للقرابة، منشورات Gallimard، ص 13.

المحاضرة الثانية:

خصائص البنية

تمهيد

حين نتأمل في ظواهر الحياة، من اللغة إلى الأدب، ومن المجتمعات إلى الأساطير، ندرك أن وراء هذا التنوع الظاهري نظامًا خفيًّا ينظّم الأجزاء ويوجهها ضمن علاقات دقيقة. هذا النظام هو ما نطلق عليه مصطلح "البنية". فالبنية لا تحيل إلى المظهر الخارجي للأشياء، بل إلى العلاقات الداخلية التي تنسج الكيان في كليته وتمنحه معناه ووظيفته. لقد كانت الثورة البنيوية في الفكر الإنساني لحظة فارقة في فهم الظواهر، إذ غيّرت نظرتنا من التركيز على العناصر الفردية إلى التركيز على العلاقات، ومن الاهتمام بالمضمون إلى دراسة الشكل المنظِّم. لم يعد النص الأدبي، مثلاً، مجرد وعاء لمحتوى أو تجربة، بل أصبح نظامًا بنائيًا مغلقًا يجب تفكيك علاقاته لفهم منطقه الداخلي.

إن إدراك خصائص البنية يتيح لنا فهم كيف تعمل النظم، سواء كانت لغوية، أو أدبية، أو اجتماعية. فكل بنية، مهما اختلف مجالها، تقوم على منطق خاص يتسم بخصائص محددة، مثل الكلية، والعلاقات الداخلية، والثبات النسبي، والتحول، والتماسك. في هذه المحاضرة، سنحاول أن نتجاوز التعريفات العامة لمفهوم "البنية"، لننتقل إلى تحليل الخصائص الأساسية التي تميزها، وذلك عبر مقاربات نظرية وأمثلة تطبيقية. سنسعى لفهم ما الذي يجعل من البنية كيانًا له منطق خاص، وكيف يمكن لهذه الخصائص أن تساعدنا في تحليل النصوص والأنساق الإنسانية بمنهج علمي وموضوعي.

تعريف البنية :

تُعدّ البنية من المفاهيم المركزية في الفكر المعاصر، وقد شكلت أداة نظرية فعالة لتحليل الظواهر في مجالات متعددة، من اللسانيات إلى الأدب، ومن علم الاجتماع إلى الفلسفة. وهي، في أبسط تعريفاتها:

نسق من العلاقات الثابتة نسبياً بين عناصر مكوِّنة لكيان معين، حيث لا تكتسب هذه العناصر معناها أو قيمتها إلا من خلال موقعها ووظيفتها داخل هذا النسق[1].

وقد ظهرت قوة هذا المفهوم أولاً في ميدان اللسانيات البنيوية، عند "فرديناند دي سوسير"، الذي رأى أن اللغة ليست قائمة على كلمات معزولة بل على علاقات قائمة بين وحدات ضمن نظام[2]. ثم امتد المفهوم إلى الأنثروبولوجيا مع "كلود ليفي ستروس"، وإلى النقد الأدبي مع "رولان بارت" و"تودوروف"، وبلغ ذروته مع ما يُعرف بـ"التحليل البنيوي". غير أن مفهوم "البنية" يتقاطع كثيرًا مع مفاهيم مجاورة،

مثل "النسق"، "النظام"، "الهيكل"، و"البنية التحتية/ الفوقية"، مما يستدعي التمييز بينها:

البنية / النسق:

البنية تُعنى بالعلاقات الكامنة الداخلية بين العناصر.

النسق (Système)، بحسب "جان بياجيه"، يشير إلى نظام أوسع يحتوي على بنيات داخله، ويمثل الشكل الظاهر أو التنظيم الكلي[3].

مثال: يمكن اعتبار النص الأدبي نسقًا يتضمن عدة بنيات لغوية، سردية، إيقاعية...

البنية / النظام:

النظام (System) مصطلح ذو طابع وظيفي وغائي، يُستخدم خاصة في العلوم التجريبية والاجتماعية لتحليل العلاقة بين المدخلات والمخرجات.

البنية تهتم بما يُنظم الكيان من الداخل، دون أن يكون الغرض أو الأداء الخارجي شرطًا فيها[4].

البنية / الهيكل:

الهيكل يدل على الشكل الظاهري أو الإطار الخارجي للشيء (مثل هيكل الرواية أو هيكل المؤسسة).

أما البنية فهي أعمق، تشتغل على مستوى العلاقات المجردة بين الأجزاء، كما أشار "تودوروف"[5].

مرجعيات البنية .

لسانيات دي سوسير / الشكلانية الروسية / النقد الجديد

يُعدّ مفهوم البنية من أهم المفاهيم التي أعادت تشكيل النقد الأدبي المعاصر. وقد ارتكز تشكّله على ثلاث مرجعيات أساسية: اللسانيات البنيوية مع دي سوسير، والشكلانية الروسية، والنقد الجديد الأنغلو-أمريكي. رغم اختلاف السياقات الفكرية واللغوية التي نشأت فيها هذه المرجعيات، إلا أنها أجمعت على أن المعنى ينبثق من علاقات داخلية بين العناصر المكوّنة للخطاب، لا من هذه العناصر في ذاتها.

أولًا: اللسانيات البنيوية – دي سوسير

يعتبر فرديناند دي سوسير (1857–1913) الأب المؤسس للسانيات البنيوية، حيث قدّم نموذجًا في فهم اللغة بوصفها نظامًا (أو بنية) من العلامات، تتحدد فيه معاني العناصر من خلال العلاقات الفارقة فيما بينها لا من خلال جوهرها6. وقد طرح دي سوسير عدداً من المفاهيم المؤسِسة للفكر البنيوي والتي صاغها على شكل ثنائيات وهي:

التزامن والتعاقب: فرّق بين دراسة اللغة في حالتها الثابتة (التزامنية) ودراستها عبر الزمن (التعاقبية)، مُقدّمًا الدراسة التزامنية كنموذج للتحليل البنيوي7.

الدال والمدلول: يرى أن العلامة اللغوية تتكوّن من دال (الصورة الصوتية أو الخطية) ومدلول (المفهوم الذهني)، والعلاقة بينهما اعتباطية، لكنها محدّدة ضمن نسق8.

التركيب والاستبدال: أشار إلى وجود علاقات أفقية (تركيبية) وعمودية (استبدالية) بين الكلمات، وهي علاقات تولّد البنية الداخلية للغة9.

ثانيًا: الشكلانية الروسية – البنية الأدبية

ظهرت الشكلانية الروسية في بدايات القرن العشرين كردّ فعل ضد المناهج النفسية والاجتماعية في الأدب، وقد سعت إلى جعل الأدب موضوعًا علميًا، يتم تحليله من خلال أشكاله الداخلية10. يرى الشكلانيون، وعلى رأسهم فيكتور شكلوفسكي ورومان ياكوبسون، أن الأدب يتميّز بما يُعرف بـ الانزياح أو "إبعاد الألفة" (defamiliarization)، أي جعل اللغة عجيبة عبر تقنيات خاصة11.

كما قام فلاديمير بروب بتحليل الحكاية الخرافية عبر تحديد وظائفها البنيوية الثابتة، مبرهنًا على وجود بنى سردية قابلة للتكرار والقياس12.

ثالثًا: النقد الجديد – القراءة الدقيقة للبنية

في السياق الأنغلو-أمريكي، ظهرت حركة النقد الجديد (New Criticism) التي نادت بدراسة النص الأدبي ككل عضوي مكتفٍ بذاته، ورفضت المقاربات الخارجية (تاريخية، نفسية، سياسية). أبرز أعلامها: كلينث بروكس، جون كرو رانسوم، ويليام إمبسون. وقد اعتمد النقد الجديد على منهجية

القراءة الدقيقة (Close Reading)، التي تهدف إلى تفكيك البنية الداخلية للنص من خلال تتبع الصور والمجازات والرموز والمفارقات التي تشكّل وحدته العضوية13.

كيف تشكّلت البنيوية من مرجعياتها؟

1. **من لسانيات دي سوسير:**

استفادت البنيوية من تحليل دي سوسير للغة كنظام من العلاقات، فاعتبرت أن النص الأدبي يمكن تحليله تمامًا كما تُحلل اللغة، أي من خلال:

مبدأ البنية الكلية: البنية هي نظام لا تُفهم أجزاؤه إلا من خلال علاقاتها الداخلية14.

التمييز بين التزامن والتعاقب: مما سمح بتحليل النص في حالته اللحظية، لا كمنتَج تاريخي15.

الدال والمدلول: وهو ما سيُصبح نواة التفكير السيميولوجي عند رولان بارت، الذي نظر إلى الأدب بوصفه نسقًا دلاليًا16.

الاستبدال والتركيب: وهما الآليتان الأساسيتان اللتان انتقلتا من اللسانيات إلى تحليل البنية السردية والشعرية17.

الخلاصة: دي سوسير وفّر للبنيوية الأداة النظرية واللغوية لتحليل الأدب كبنية لغوية مغلقة18.

2. **من الشكلانية الروسية:**

قدّمت الشكلانية الروسية للبنيوية النموذج الأولي لتحليل البنية الأدبية، إذ:

اهتمّت بالبنية الشكلية للنص وليس بمضامينه أو سياقاته19.

ركّزت على الوظائف داخل النص (كما فعل فلاديمير بروب مع الحكاية الخرافية)20.

أبرزت مفهوما أساسيا: الانزياح، أي أن الشعر أو الأدب يختلف عن اللغة اليومية بفضل تقنياته الداخلية21. وقد استلهم البنيويون هذا التوجّه، فقاموا بتوسيع النموذج الشكلاني من البنية النصية إلى أنظمة أعمق، كالبنية السردية والبنية الثقافية.

الخلاصة: الشكلانيون قدّموا للبنيوية المنهج التطبيقي الأولي لتحليل النص من داخله، دون اعتبار

العوامل الخارجية22.

3. من النقد الجديد:

رغم أن النقد الجديد نشأ في بيئة مختلفة (أنغلو-أمريكية)، إلا أن البنيويين وجدوا فيه:

تقديسًا لـ وحدة النص العضوية23.

رفضًا لتحليل نوايا المؤلف أو السياقات الاجتماعية24.

اعتمادًا على القراءة الدقيقة كأداة لاكتشاف البنية العميقة للنص25

استلهمت البنيوية من ذلك منهجية القراءة المتأنية، لكنها طوّرتها لتكون قراءة بنيوية تنظر إلى النص بوصفه نسقًا متكاملاً من العلامات وليس فقط قطعة فنية متماسكة.

الخلاصة: النقد الجديد قدّم للبنيوية أدوات تحليل النص بذاته، باعتباره موضوعًا مستقلاً26.

نتيجة :

البنيوية نشأت من التقاء ثلاث مسارات:

من دي سوسير: جاءت الفكرة النظرية للغة كبنية من العلاقات.

من الشكلانيين الروس: جاءت الفكرة التطبيقية لتحليل النص عبر تقنياته الداخلية.

من النقد الجديد: جاءت منهجية القراءة التي تقدّس استقلال النص.

وهكذا، تجاوزت البنيوية هذه المرجعيات لتبني منهجًا شاملاً لتحليل البنية العميقة للأدب، سيظهر لاحقًا في أعمال تودوروف، جيرار جنيت، رولان بارت، وجوليا كريستيفا27.

خصائص البنية الأدبية.

1 . الكلية

البنية الأدبية تقوم على مبدأ الكلية؛ أي أنّ النص الأدبي لا يُدرَس من خلال عناصره منفصلة (شخصيات، أحداث، زمان، مكان، لغة...)، بل من خلال شبكة العلاقات التي تجمع بينها في وحدة

متكاملة (28). فالشخصية في الرواية لا تُفهم إلا من خلال الأحداث التي تعيشها، وهذه الأحداث لا تكتسب معناها إلا ضمن الزمان والمكان اللذين تقع فيهما.

مثال: في رواية البؤساء لفيكتور هوغو، لا يمكن فهم شخصية "جان فالجان" خارج سياق الأحداث التي يعيشها والمجتمع الفرنسي الذي يعكس معاناته.

2 . التحول (الدينامية)

النص الأدبي ليس بنية جامدة، بل هو كيان متحوّل، تتحرك عناصره وتتطور وفق قوانين داخلية (29). فالحبكة تتصاعد ثم تنفرج، والشخصيات تنمو أو تنهار، واللغة تتغير مع تغير المواقف.

مثال: في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، تتحول شخصية "سعيد مهران" من ثائر يسعى للانتقام إلى إنسان محاصر مهزوم، وهذا التحول يعكس دينامية النص.

3 . الضبط الذاتي

البنية تضبط نفسها بنفسها؛ أي أن النص الأدبي يُفَسَّر من داخله، دون الحاجة إلى الاستعانة بعناصر خارجية مثل سيرة المؤلف أو ظروف إنتاج العمل (30). النص يحمل قوانينه الخاصة التي تنظّم حركته.

مثال: عند قراءة قصيدة للمتنبي، يمكننا تحليلها من خلال بنائها اللغوي والإيقاعي والدلالي، دون العودة بالضرورة إلى حياته أو معاركه

4 . الترابط والتماسك

لا يعمل أي عنصر في النص الأدبي في عزلة، بل يكتسب معناه من موقعه في النسق العام (31). كل جزء يؤدي وظيفة محددة، وإذا حُذف أو أضيف عنصر جديد اختل التوازن.

مثال: في القصة القصيرة، مثل قصة "العطر القاتل" ليوسف إدريس، كل جملة وكل حدث يؤدي وظيفة دقيقة، ولا يمكن إغفال أي تفصيل من دون أن يختل المغزى.

5 . التعدد الدلالي

النص الأدبي مفتوح على أكثر من قراءة، لأنه يتشكل من رموز وإيحاءات تسمح بتأويلات مختلفة (32). وهذه السمة هي ما يمنحه طابعه الفني والفكري.

مثال: رواية الغريب لألبير كامو يمكن أن تُقرأ على أنها نص فلسفي عن العبث، أو كنص اجتماعي عن عزلة الفرد، أو كخطاب سياسي عن الاستعمار.

6 . الانسجام الجمالي

البنية الأدبية ليست مجرد نظام من العلاقات العقلانية، بل نظام جمالي أيضاً، حيث تتوازن العناصر الفنية لتخلق إيقاعاً وجواً منسجماً (33).

مثال: في الشعر العربي الحديث، نجد أن قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب تحقق انسجاماً جمالياً عبر تكرار كلمة "مطر" وإيقاع البحر الكامل، مما يخلق وحدة موسيقية ودلالية.

7 . الاستقلال النسبي عن المؤلف

من منظور بنيوي، النص الأدبي يُقرأ ككيان مستقل بذاته، لا كمرآة تعكس حياة المؤلف أو نواياه (34). وظيفة الناقد أن يكشف قوانين النص الداخلية لا أن يبحث في سيرة الكاتب.

مثال: قصص كافكا مثل المسخ يمكن أن تُفهم كنصوص رمزية عن الاغتراب، دون أن نعود دائماً إلى تفاصيل حياة كافكا الشخصية.

الهوامش والإحالات:

01 . رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار، سوريا، 1996، ص 32.

02 . فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي، دار الجنوب، تونس، 1985، ص 52–55.

03 . جان بياجيه، علم النفس والبنية، ترجمة: فؤاد أبو حطب، دار التنوير، بيروت، 1980، ص 15–19.

04 . ميشيل فوكو، أركيولوجيا المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 109–112.

05. تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985، ص 45.

06 . Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1967, p. 33–45.

07 . انظر: دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي، دار الجنوب، تونس، 1985، ص 67–94.

08 . المرجع نفسه، ص 115–118.

راجع أيضًا: جورج مونان، اللسانيات، ترجمة أحمد درويش، عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص 53.

09 . Saussure, Cours de linguistique générale, p. 98. دي سوسير، مرجع سابق، ص 72.

10 . راجع: علي الزبيدي وإبراهيم الخطيب، الاتجاهات البنيوية في النقد الأدبي، دار الفكر، بيروت، 1981، ص 41.

11 . Peter Steiner, Russian Formalism: A Metapoetics, Cornell University Press, 1984, p. 13–28.

12 . Victor Shklovsky, "Art as Technique", in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, 1965, p. 3–24.

13 . Vladimir Propp, Morphology of the Folktale, University of Texas Press, 1968.

انظر كذلك: عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار الزمان، بيروت، 1985، ص 17–29.

14 . Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn, Harcourt, 1947.

راجع أيضًا: محمد عبد المطلب، استراتيجية التناص: قراءة في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 13–22.

15 . Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye. Translated by Wade Baskin, McGraw-Hill, 1966. ص. 112–118.

16 . نفسه، ص. 80–84.

17 .Barthes, Roland. Elements of Semiology. Hill and Wang, 1968.

18 . Saussure، المرجع السابق، ص. 121

19 .Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Blackwell, 1996. ص. 94.

20 . Erlich, Victor. Russian Formalism: History - Doctrine. Yale University Press, 1981.

21 .Propp, Vladimir. Morphology of the Folktale. University of Texas Press, 1968.

22 Shklovsky, Viktor. "Art as Technique" in Russian Formalist Criticism: Four Essays. University of Nebraska Press, 1965

23 .Ruwet, Nicolas. Introduction à la grammaire générative. Seuil, 1967.

24 . Wellek, René and Warren, Austin. Theory of Literature. Harcourt, Brace & World, 1949.

25 . Brooks, Cleanth. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. Harcourt, 1947.

26 . Leitch, Vincent B. The Norton Anthology of Theory and Criticism. Norton, 2001. P : 1195_1200

27 . Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 7th ed., Heinle, 1999

28 . صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص 181.

29 . تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصادق بن عيسى، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 22.

30 . جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عادل العوا، دار النهار، بيروت، 1986، ص 20–21.

31 . رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص 14.

32 . يوسف وغليسي، في البنيوية الأدبية: دراسة نظرية وتطبيقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 55.

33 . عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 103.

34 . رولان بارت، مقالات نقدية، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص 25.

المحاضرة الثالثة:

النقد البنيوي

تمهيد

البنيوية اتجاه فكري وعلمي ظهر في أوروبا مع مطلع القرن العشرين، وارتبط أساسًا بأعمال عالم اللسانيات السويسري فرديناند دي سوسير الذي نظر إلى اللغة بوصفها نظامًا من العلاقات. وقد امتدت البنيوية سريعًا إلى مجالات معرفية متعددة مثل الأنثروبولوجيا مع كلود ليفي ستروس، والتحليل النفسي مع لاكان، والفلسفة مع فوكو وألتوسير، لتصبح رؤية عامة تدرس الظواهر الإنسانية من حيث بنيتها الداخلية لا من حيث مظاهرها الخارجية.

جوهر البنيوية يقوم على اعتبار أن كل ظاهرة اجتماعية أو لغوية أو ثقافية تشكّل بنية، أي نسقًا مترابط الأجزاء، لا يمكن فهم أي عنصر فيه بمعزل عن العناصر الأخرى. ومن هنا كان شعارها الأساسي: ''الكل أكبر من مجموع أجزائه''.

أما دوافع ظهورها فترتبط برغبة الباحثين في إيجاد منهج علمي صارم لدراسة الإنسان وثقافته، في مقابل المناهج الانطباعية أو التاريخية التقليدية. لقد بدا واضحًا أنّ المقاربات السابقة كانت تركز على المؤلف أو السياق الخارجي، في حين جاءت البنيوية لتعلن استقلال النصوص والأنساق عن مؤلفيها، وضرورة تحليلها وفق قوانينها الداخلية.

وفي هذا السياق امتدت البنيوية إلى المجال الأدبي، الذي هو موضوع دراستنا، حيث وُظفت مفاهيم اللسانيات لتحليل النصوص الشعرية والسردية، وأُسّس ما عُرف لاحقًا بـ النقد البنيوي. لقد تحولت النصوص إلى موضوع للتحليل بوصفها أنساقًا مكتفية بذاتها، يُكشف عن قوانينها الداخلية من خلال أدوات دقيقة مثل: البنية السردية، الوظائف الحكائية، الإيقاع، الصورة، والعلاقات الدلالية.

مفهوم النقد البنيوي.

أولا : الوظيفة الجديدة للنقد

في المفهوم التقليدي، ارتبط النقد الأدبي بوظيفة تقويمية أساسًا، إذ كان الناقد يقوم بدور "الحَكَم" بين النصوص والأدباء، فيكشف عن المحاسن والعيوب، ويُقدّم أحكامًا قيمة ذات طابع معياري وأخلاقي (1). فالأدب كان يُنظر إليه باعتباره وسيلة للتثقيف والتهذيب، لذلك كانت وظيفة النقد أن يوجّه الأدباء والمتلقين نحو الفضائل، ويبعدهم عن الرذائل. ومن هنا ساد الطابع الأخلاقي والتعليمي

للنقد في التراث العربي القديم وفي المدرسة التاريخية الأوروبية على السواء. غير أن هذه الوظيفة لم تَعُد كافية مع تطور العلوم الإنسانية في القرن العشرين. فقد ظهرت الحاجة إلى جعل النقد أكثر علمية وأقرب إلى منهجية دقيقة، لا مجرد انطباعات أو ذوق شخصي. ومع البنيوية، أخذ النقد وظيفة جديدة تقوم على التحليل والكشف لا على التقويم والإرشاد (2).

في هذه الوظيفة الجديدة، صار النقد يركّز على النص ذاته، ويعامله كبنية مستقلة لها قوانينها الداخلية، مما يعني أن مهمة الناقد لم تعد محصورة في إصدار الأحكام القيمية، بل في تفكيك البنية النصية وبيان آليات اشتغالها (3). وهكذا تحوّل النقد من سلطة تُصدر أحكامًا على النصوص إلى علم يسعى إلى فهمها. لقد انتقل النقد من كونه أداة للتمييز بين "الجيد والرديء"، إلى أن يكون منهجًا للكشف عن البنية والمعنى، مستفيدًا من اللسانيات والسيميائيات والسرديات. فبينما كان الناقد القديم يقارن بين شاعر وآخر، أصبح الناقد الحديث يحلل البنية الصوتية في قصيدة، أو الزمن السردي في رواية، أو العلاقات الدلالية في نص ما (4). كما أنّ الوظيفة الجديدة للنقد لم تتوقف عند حدود البنيوية، بل امتدت مع المناهج اللاحقة مثل التفكيكية ونظرية التلقي، حيث لم يعد النص هو مركز الاهتمام وحده، بل أُعطي القارئ والسياق الثقافي دورًا في إنتاج الدلالة (5).

الخلاصة : انطلاقا مما سبق، يمكن القول إن النقد الأدبي انتقل من كونه فنًّا يوجّه الذوق ويصدر الأحكام، إلى كونه علمًا يدرس الأدب باعتباره ظاهرة لغوية وثقافية معقدة. وهذه النقلة جعلت من الناقد باحثًا ومنظّرًا، لا مجرد حكم أو مقيّم، وهو ما يعبّر عن النقلة الكبرى من الوظيفة القديمة إلى الوظيفة الجديدة للنقد. ومن هنا نسطيع أن نعرف النقد البنيوي على النحو الآتي:

تعريف النقد البنيوي

النقد البنيوي هو منهج في دراسة الأدب يقوم على النظر إلى النص بوصفه بنية مكتفية بذاتها، تُدرَس وفق قوانينها الداخلية بعيدًا عن المؤلف أو القارئ أو السياق الخارجي (6). ويهدف هذا النقد إلى الكشف عن العلاقات النسقية التي تنتظم عناصر النص (الأحداث، الشخصيات، الزمن، اللغة، الإيقاع...)، وتحليلها باعتبارها نظامًا متماسكًا تحكمه مبادئ الكلية والترابط والضبط الذاتي 7 وقد استفاد النقد البنيوي من منجزات اللسانيات الحديثة مع دي سوسير، ومن الأنثروبولوجيا البنيوية مع ليفي ستروس، ليطبقها على الأدب، خصوصًا الشعر والسرد، من خلال أعمال رومان ياكوبسون،

رولان بارت، تودوروف، وجيرار جنيت (8).

. أهم رواد المنهج البنيوي

. فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)

نظرا للصلة الوثيقة بين اللغة و الأدب، فإنه يمكننا اعتبار دي سوسير هو المؤسس الفعلي للنقد البنيوي ، فهو المؤسس الفعلي للبنيوية اللسانية، وقد نظر إلى اللغة باعتبارها نظامًا من العلامات تحكمه علاقات داخلية بين **الدال** (الصورة الصوتية) والمدلول (**المفهوم**)، وهي علاقة اعتباطية لكنها ثابتة داخل النسق اللغوي (9).

وحتى نفهم هذه الفكرة نأخذ مثالا: عند تحليل كلمة "بحر" في قصيدة ما، فإن معناها لا يُستمد من علاقتها بالبحر الحقيقي في الواقع، بل من موقعها داخل شبكة المفردات في النص، مثل ارتباطها بكلمات "موج" و"سفر" و"موت". هذا هو المنظور البنيوي الذي أورثه سوسير للنقد الأدبي.

2 . رومان ياكوبسون (Roman Jakobson)

طور مفهوم الوظائف الست للغة، ومن بينها الوظيفة الشعرية التي تتميز بتركيز النص على الرسالة ذاتها من حيث الشكل والإيقاع والبنية (10). في الشعر، لا يكتفي القارئ بالمحتوى، بل ينتبه إلى الإيقاع، الجناس، التكرار، والتوازي الصوتي.

وحتى نفهم هذه الفكرة نأخذ مثالا في قول المتنبي: إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ، يتجلى التوازي الصوتي بين "غامرت" و"مروم"، مما يعكس الوظيفة الشعرية التي وصفها ياكوبسون.

3 . رولان بارت (Roland Barthes)

هو من نقل البنيوية من حقل اللسانيات إلى فضاء أوسع يشمل السيميولوجيا، واعتبر النص "نسيجًا من العلامات" لا يُفسر من خلال نوايا المؤلف، بل من خلال بنيته الداخلية (11). اشتهر بمقولته "موت المؤلف"، أي أن المعنى يتولد من النص نفسه ومن القارئ، لا من المؤلف.

وحتى نفهم هذه الفكرة نأخذ مثالا: في قصة "العطر القاتل" ليوسف إدريس، لا يهتم الناقد البنيوي بنوايا إدريس، بل يحلل رمزية العطر في بنية القصة وعلاقته بالموت والحب.

4 . تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)

اهتم بتحديد قوانين الأجناس الأدبية، وخصوصًا الأدب العجائبي، حيث يكون القارئ معلقًا بين التفسير الطبيعي والخارق للأحداث (12). استلهم من بروب فكرة الوظائف السردية، وطبقها على نصوص الحكايات.

وحتى نفهم هذه الفكرة نأخذ مثالا: في "ألف ليلة وليلة"، عندما يتحول الجنّي فجأة إلى إنسان، يعيش القارئ حالة التردد بين التفسير الأسطوري والواقعي، وهو ما يسميه تودوروف جوهر العجائبي.

5 . جيرار جنيت (Gérard Genette)

قدّم أدوات دقيقة لتحليل النصوص السردية، منها تحليل الزمن السردي (الترتيب، المدة، التواتر)، والصوت السردي، والرؤية السردية (13). كما درس العتبات النصية (paratexte) مثل العنوان والإهداء والمقدمة.

وحتى نفهم هذه الفكرة نأخذ مثالا: في اللص والكلاب لنجيب محفوظ، يمكن تحليل الترتيب الزمني للأحداث ومقارنته بالترتيب المنطقي للقصة، مما يكشف تقنيات الاسترجاع والاستباق التي تحدث عنها جنيت.

6 .كلود ليفي ستروس (Claude Lévi-Strauss)

درس الأساطير والحكايات الشعبية كبنى عقلية عالمية، واعتبر أن وراء التنوع الظاهري للحكايات توجد بنيات ذهنية ثابتة (14). أثر هذا المنظور على النقاد البنيويين الذين حللوا البنية العميقة للنصوص الأدبية.

وحتى نفهم هذه الفكرة نأخذ مثالا: في الأساطير الإغريقية كما في الحكايات الأمازيغية، نجد ثنائية الخير/الشر، الحياة/الموت، وهي ما يسميه ليفي ستروس "البنى الثنائية" التي تحكم الميثولوجيا.

الأدوات المنهجية في التحليل البنيوي:

أ . تحليل البنية السردية (جيرار جنيت)

طوّر جيرار جنيت جهازًا اصطلاحيًا لتحليل السرد، ركّز فيه على ثلاثة محاور أساسية:

الزمن السردي (Temps narratif)

الترتيب (ordre): العلاقة بين ترتيب الأحداث في القصة وترتيبها في السرد.

مثال: في اللص والكلاب لنجيب محفوظ، تبدأ الرواية بخروج سعيد مهران من السجن، ثم يعود السرد إلى الماضي ليسترجع ماضيه مع زوجته وصديقه.

المدة (durée): العلاقة بين طول الأحداث في القصة والمساحة التي يحتلها في السرد (إيجاز، مشهد، إطالة).

مثال: صفحة كاملة قد تُخصص لوصف دقيقة واحدة في معركة.

التواتر (fréquence): عدد المرات التي يُذكر فيها الحدث (مرة واحدة، عدة مرات، أو بصيغة اعتياد).

الصوت السردي (voix): من يروي القصة؟ هل هو داخل الأحداث (سارد داخلي) أم خارجها (سارد خارجي)؟

الرؤية السردية (focalisation): من يرى الأحداث؟

رؤية صفرية (السارد يعرف كل شيء).

رؤية داخلية (السارد يعرف ما تعرفه شخصية واحدة).

رؤية خارجية (السارد يصف دون النفاذ لداخل الشخصيات).(01)

ب . تحليل البنية الشعرية

يُعنى النقد البنيوي للشعر بتحليل البنية الداخلية للنص الشعري من خلال:

التركيب اللغوي: دراسة العلاقات النحوية والدلالية بين المفردات والجمل.

مثال: قصيدة "أنشودة المطر" للسياب توظف تراكيب متوازية مثل: مطر... مطر... مطر لتوليد الإيقاع والمعنى.

الإيقاع: يتضمن الوزن، القافية، التكرار الصوتي، الجناس، والسجع.

مثال: المتنبي في قوله إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ، حيث تتكرر الأصوات وتتناغم القافية لإبراز الموسيقى الداخلية.

الصورة الشعرية: تحليل التشبيه، الاستعارة، الكناية، والرموز، بوصفها عناصر بنائية لا زخرفية.

مثال: قول محمود درويش على هذه الأرض ما يستحق الحياة، حيث تتحول العبارة إلى صورة كلية تجمع معاني الوجود.(02)

3 . الوظائف السردية (فلاديمير بروب)

في كتابه مورفولوجيا الحكاية، درس فلاديمير بروب الحكايات الشعبية الروسية، وحدّد 31 وظيفة سردية تتكرر في معظم الحكايات، بغض النظر عن تنوع شخصياتها.

أهم هذه الوظائف:

الغياب: غياب أحد أفراد العائلة.

المنع: تحذير البطل من القيام بفعل معين

الخرق: كسر المنع.

الامتحان: اختبار قدرات البطل.

الانتصار: تغلب البطل على الشرير.

العودة: رجوع البطل منتصرًا.

مثال تطبيقي: في حكاية "علاء الدين والمصباح السحري"، نجد هذه الوظائف بوضوح: غياب الأب (غياب)، تحذير علاء الدين من لمس المصباح (منع)، كسره للتحذير (خرق)، مواجهة الساحر (امتحان)، الفوز بالمصباح (انتصار)، العودة ليعيش سعيدًا (عودة).(03)

حدود النقد البنيوي والانتقادات الموجهة له

1 . إغفال السياق الاجتماعي والتاريخي

النقد البنيوي يدرس النص بوصفه بنية مغلقة، مكتفية بذاتها، وهذا جعله يُغفل السياقات الخارجية التي

أنتجت النص، مثل الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية (1).

مثال: عند تحليل رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ بنيويًا، يمكن الكشف عن البنية السردية والزمن والرؤية، لكن يُهمل السياق السياسي والاجتماعي لمصر بعد ثورة 1952، وهو عنصر أساسي لفهم دوافع سعيد مهران ومعاناته. هذا الإغفال جعل البنيوية عرضة لانتقادات من النقاد الماركسيين والنقاد الثقافيين الذين رأوا أن النص لا يمكن فصله عن البنية الاجتماعية التي أنتجته.

2 . إهمال دور القارئ والمتلقي

تركّز البنيوية على النص وحده، وتتجاهل دور القارئ في إنتاج المعنى (2). فالمعنى في منظورها ثابت داخل النص، يمكن استخراجه بتحليل بنيته، بينما ترى مناهج لاحقة مثل نظرية التلقي والتفكيكية أن القارئ يشارك في خلق المعنى، وأن القراءة عملية مفتوحة.

مثال: قصيدة "أنشودة المطر" للسياب قد تُقرأ في سياقها العراقي الستيني كرمز للخصب والتحرر، لكن قارئًا معاصرًا قد يربطها بقضايا بيئية أو سياسية مختلفة، وهو ما تتجاهله البنيوية.

3 . التعقيد المفهومي واللغة الاصطلاحية الثقيلة

اعتمد النقد البنيوي على جهاز مفاهيمي ولساني معقد، مليء بالمصطلحات الأجنبية والمجردة (مثل: البؤرة السردية، التواتر، المحور الاستبدالي، المحور التركيبي...) (3). هذا التعقيد جعل النقد البنيوي غير ميسّر للقراء العاديين أو الطلبة المبتدئين، وحصر تداوله بين المختصين.

مثال: تحليل بنيوي لرواية ما قد يركّز على "التقابلات الثنائية" أو "التوازي التركيبي" بأسلوب تجريدي، بدل أن يقدّم قراءة مباشرة للمضمون، مما ينفّر المتلقي غير المتخصص.

الهوامش والمراجع

01 . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952، ص 25.

02 . صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص 181.

03 . جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عادل العوا، دار النهار، بيروت، 1986، ص 20.

04 . جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 35–40.

05 . هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1990، ص 18.

06 . صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص 180–185. ينظر أيضا: . Jean Piaget, Le structuralisme, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 7-12.

07 . جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عادل العوا، دار النهار، بيروت، 1986، ص 20–23.

08 . Roland Barthes, Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 9-15.

09 . صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص 180–183.

10 . رومان ياكوبسون، "اللسانيات والشعرية"، ضمن: أبحاث في اللسانيات العامة، ترجمة محمد البكري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 69–75.

11 . رولان بارت، مقالات نقدية، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص 25–28.

12 . تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصادق بن عيسى، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 35–38.

13 . Gérard Genette, Figures III, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 67–89.

14 . Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, Paris, 1958, p. 213–220.

15 .جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 15–60. ينظر أيضا: Gérard Genette, Figures III, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 67–144.

16 . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1992، ص 95–130. ينظر أيضا : رولان بارت، مقالات نقدية، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص 45–50.

17 . فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة: أبوبكر بقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط01، 1989 ينظر أيضا: Vladimir Propp, Morphologie du conte, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 25–90.

18 . صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص 190–192.

19 . هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1990، ص 18–25.

20 . Roland Barthes, Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 9–15.

المحاضرة الرابعة:

الشكلانيون الروس

تمهيد

مع نهاية القرن التاسع عشر، كان المشهد الأدبي والنقدي في أوروبا وروسيا يعيش حالة من التحول العميق. فقد تراجعت هيمنة المدرسة الرومانسية التي كانت تحتفي بالعاطفة والفردية، وحلّ محلّها تيارات أكثر واقعية وطبيعية، ركّزت على تصوير المجتمع وتوثيق تفاصيل الحياة اليومية. في النقد، ظلّت المقاربات الانطباعية والأخلاقية مسيطرة، حيث كان الحكم على النصوص غالبًا يستند إلى مضامينها ورسالتها الأخلاقية أو السياسية أكثر مما يستند إلى تحليلها الفني واللغوي.

في روسيا، تميّز الأدب بنزعة إنسانية وفلسفية عميقة، مع أسماء كبرى مثل تولستوي ودوستويفسكي وتورغينيف، لكن النقد ظلّ إلى حد كبير رهين الرؤية الأخلاقية والاجتماعية، خاضعًا للتأثيرات السياسية والفكرية التي كانت تموج بها الإمبراطورية القيصرية. ومع مطلع القرن العشرين، تصاعدت حركة التجريب الفني، وبرزت مدارس مثل الرمزية والمستقبلية، محاولةً كسر القوالب الكلاسيكية وإعادة تعريف وظيفة الأدب.

غير أنّ النقد ظل يفتقر إلى منهجية علمية دقيقة تدرس النصوص من داخلها، فكان لا بد من ولادة تيار جديد يتعامل مع الأدب بوصفه نظامًا فنّيًا مستقلاً عن العوامل الخارجية. وجاءت الحرب العالمية الأولى (1914–1918) وما أعقبها من اضطرابات اجتماعية وثورة بلشفية (1917) لتفتح المجال أمام البحث عن أسس جديدة للفكر والثقافة، متحررة من إرث الماضي. في هذا المناخ المضطرب، ولدت الشكلانية الروسية، متأثرة بروح الثورة التي دعت إلى القطيعة مع البنى القديمة، فحملت شعار القطيعة مع النقد التقليدي، وسعت إلى تحليل الأدب كفن له قوانينه الخاصة، تمامًا كما للغة قوانينها عند دي سوسير.

تأسيس الشكلانية الروسية

في خضم التحولات السياسية والثقافية التي عرفتها روسيا بعد الثورة البلشفية، تشكّلت نواة الحركة الشكلانية مطلع العقد الثاني من القرن العشرين، عبر مجموعتين أساسيتين: حلقة موسكو اللغوية (1915) وجمعية دراسة اللغة الشعرية المعروفة اختصارًا بـ(OPOJAZ) في بتروغراد (1916)[1]. ضمت هاتان المجموعتان أسماء بارزة مثل رومان ياكوبسون، فيكتور شكلفسكي، بوريس أيخنباوم، يوري تينيانوف، وأوسيب بريك[2]، وجمعت بين باحثين في اللغة والأدب والشعر. كان هؤلاء يسعون إلى

تأسيس علم للأدب على أسس موضوعية ومنهجية، متحرر من هيمنة القراءات الانطباعية أو الأيديولوجية. استلهم الشكلانيون في بداياتهم من اللسانيات البنيوية عند فردينان دو سوسير3، فركزوا على دراسة النصوص من حيث بنيتها ولغتها وأسلوبها، معتبرين أن "الأدبية" هي ما يميز العمل الأدبي عن غيره من أشكال الخطاب. وبحكم المناخ الثوري، حملت هذه الحركة روح القطيعة مع الماضي، فكما دعا البلاشفة إلى إعادة بناء المجتمع على أسس جديدة، دعا الشكلانيون إلى إعادة بناء النقد الأدبي على قواعد علمية، واضعين التقنيات والأساليب في صميم التحليل، لا الرسائل الأخلاقية أو المواقف السياسية4. ومع أن الثورة البلشفية وفرت في البداية مناخًا من الحرية والتجريب، فإن العلاقة بين الشكلانيين والسلطة لم تلبث أن توترت مع بداية الثلاثينيات، حين اتهموا بالانعزال عن الواقع و"البرجوازية الفكرية"5.

أهم المجموعات وأصل التسمية:

أصل التسمية

تعود تسمية "الشكلانية" (Formalism) إلى الكلمة الروسية " формальный (formálny metod) "метод أي "المنهج الشكلي"6، وهو المصطلح الذي استُخدم للإشارة إلى المقاربة النقدية التي ركّزت على دراسة الشكل (form) أو البنية الداخلية للنصوص الأدبية بدل التركيز على مضمونها أو ظروف إنتاجها. في بدايات الحركة، لم يكن أعضاؤها يطلقون على أنفسهم هذا الاسم، بل عُرفوا بأسماء مجموعاتهم البحثية مثل OPOJAZ أو حلقة موسكو اللغوية7. لكن خصومهم – خاصة النقاد الماركسيين – استخدموا لفظ "الشكلانيين" بلهجة انتقادية، لاتهامهم بالاهتمام المفرط بالبنية والأسلوب على حساب المحتوى الاجتماعي أو الرسالة الأيديولوجية8.

مع ذلك، قبل بعض أعضائها لاحقًا هذه التسمية وأعادوا تعريفها من الداخل؛ فبوريس أيخنباوم دافع عن "المنهج الشكلي" في مقالته الشهيرة "نظرية المنهج الشكلي" (1926)، مبيّنًا أن المقصود بالشكل ليس الزخرفة الخارجية، بل البنية الفنية التي تمنح النص أدبيته9. وهكذا، أصبحت كلمة "الشكلانية" تدل في النقد الحديث على تيار علمي منهجي يرى أن تحليل النص يجب أن ينطلق من عناصره الداخلية: الإيقاع، الحبكة، الأصوات، الأسلوب، والصور، بعيدًا عن التفسيرات الخارجية المباشرة10.

المجموعتان الرئيستان

أ. جمعية دراسة اللغة الشعرية (OPOJAZ) في بتروغراد

تأسست OPOJAZ عام 1916 في بتروغراد كـ Society for the Study of Poetic Language، وكانت نواتها البحث في الخصائص الخاصة للغة الشعرية أو "الأدبية" بغرض بناء منهج علمي مستقل لدراسة الأدب11. ركز أعضاؤها على تحليل الأجهزة الفنية (priyomy) التي تُشكّل "فنية" النص، بمعنى فصل العمل الأدبي عن التأويلات الأخلاقية أو التاريخية التقليدية12. مثال نموذجي من أعمالهم: تحليل بوريس أيخنباوم لرواية غوغول «المعطف»، حيث يفكك البنية السردية ويُظهر كيف تُستخدم التفاصيل الصغيرة – ليس لنقل فكرة اجتماعية مباشرة، بل كأجهزة تُنشئ تأثيرًا أدبيًا خاصًا13. كما طوّر فيكتور شكلفسكي في نصه الشهير "الفن كحيلة" (1917) مفهوم التغريب (ostranenie) باعتباره وسيلة لإعادة جعل الواقع غريبًا كي يُدرك القارئه بوعي14

ب. حلقة موسكو اللغوية

نشأت حلقة موسكو اللغوية حوالي 1915، وكان تركيزها أكثر لغويًا من OPOJAZ، لكن التقت معها في الاهتمام بالخصائص البنيوية للغة الشعرية15. رومان ياكوبسون، أحد الأعضاء البارزين، أعاد تعريف الوظيفة الشعرية بوصفها وظيفة لغوية مستقلة، بحيث يوجَّه الانتباه إلى الرسالة ذاتها لا إلى مضمونها فقط، مما جعل الشكل جزءًا أساسيًا من المعنى16

2. أهم رواد الشكلانية الروسية *

فيكتور شكلفسكي (Viktor Shklovsky)(1893/1984) . من أبرز منظري OPOJAZ، قدم فيكتور شكلفسكي مفهوم التغريب (defamiliarization) في نصه Art as Technique (أو "الفن كحيلة")، وهو فكرة جوهرية تقول بأن مهمة الفن هي إبطاء إدراكنا للأشياء عبر جعلها تبدو غريبة مرة أخرى، وبهذا يُعاد تنشيط الحسّ الجمالي. كما طوّر تصوّرات حول الأدب باعتباره "آلة" من الأجهزة التي تُشكّل "التحويل" لإبعاد القراءة السطحية وضع مفهوم

التغريب، وميّز بين الحكاية (fabula) والخطاب (syuzhet)، معتبرًا أن الفن يهدف إلى تجديد إدراكنا للعالم17.

رومان ياكوبسون (Roman Jakobson)، (1896/1982). كان همّه الأساسي إعادة صياغة مفهوم الشعرية كوظيفة لغوية مستقلة؛ أي أن النص الأدبي لا يُقدّم رسالة فقط، بل يُبرِز ذات اللغة نفسها، فيصبح الشكل والاختيار الصوتي واللّغوي محور المعنى. هذا التوجه سمح بتطوير تحليل يُعطي الأولوية للسمات المميزة للخطاب الأدبي دون اللجوء إلى التأويل النفسي أو التاريخي. صاغ مفهوم الوظيفة الشعرية، وأسهم في دمج اللسانيات البنيوية بالتحليل الأدبي18.

بوريس أيخنباوم (Boris Eichenbaum): (1886/1959). قدّم أيخنباوم تأصيلًا نقديًا لمنهج الشكلانيين، وكان من المدافعين عن تسميتهم بأنهم يسعون إلى ''اكتشاف علم النقد'' لا مجرد وصف عشوائي. في كتاباته وسعيه لتحديد ''الطريقة الشكلانية''، تناول كيفية اشتغال النص الأدبي من الداخل، مثل تبيان البنية في تحليل غوغول، وهو أحد الأمثلة الكلاسيكية على تفكيك التكوين الفني بعيدًا عن التفسير الاجتماعي المباشر دافع عن المنهج الشكلاني، وطبّقه في تحليلاته لأعمال غوغول وتولستوي19.

يوري تينيانوف (Yuri Tynianov) (1894/1943): أحد أكثر الشكلانيين اهتمامًا بالدينامية التاريخية للأدب؛ إذ طوّر فكرة "الواقع الأدبي" كظاهرة تتغير وتنتقل في سياقات متصلة، موازنة بين البنية الثابتة والتطورات التاريخية، فحاول ربط الشكلانية بنظرة إلى ''التاريخ الأدبي'' لا كخلفية ظرفية ولكن كجزء من نظام تطوري يتفاعل فيه الشكل والوظيفة ركّز على البعد التطوري للأدب وربطه بعلاقاته الداخلية والخارجية20.

أوسيب بريك (**Osip Brik**): (1888/1945). اهتم بشكل دقيق بمستويات الإيقاع والسمعيات في الشعر، ودرس ما يُسمّى بـ"التكرارات الصوتية" وكيف تُسهم في بناء البنية الجمالية للقصيدة. كان نموذجًا للشكلاني الذي لا ينظر إلى اللغة كمجرد أداة تمثيل بل كحقل من العلاقات الصوتية والوظيفية التي تُنتج الأدب درس البنية الصوتية والإيقاعية للشعر، مسلطًا الضوء على التكرار الصوتي كأداة فنية21.

المبادئ النظرية للشكلانية الروسية .

1. الأدب كصنعة (Art as Technique) – فيكتور شكلفسكي

يرى شكلفسكي أن الأدب ليس مرآة تنقل الواقع كما هو، وإنما هو فن الصنعة، أي إعادة تشكيل الواقع بواسطة أدوات فنية خاصة22. فالكاتب لا يصف الأشياء وصفًا مباشرًا، بل يعيد تنظيمها عبر تقنيات لغوية وسردية تولّد إحساسًا جديدًا بالموضوع.

مثال تطبيقي: في قصة غوغول "المعطف"، بدلاً من أن يقول الكاتب إن الموظف فقير ويعاني البرد، يصف بالتفصيل حالة معطفه المهترئ وعملية ترقيعه المتكررة، مما يجعل القارئ يشعر بوطأة الفقر دون تصريح مباشر23.

2. التغريب (Defamiliarization / Ostranenie)

صاغ شكلفسكي مصطلح التغريب (ostranenie) ليعني جعل المألوف غريبًا24. الهدف هو إبطاء عملية الإدراك وجعل القارئ يلتفت إلى الشيء كما لو كان يراه لأول مرة، وذلك عبر الانزياح في اللغة أو في زاوية النظر.

مثال تطبيقي: في قصيدة لبوشكين يصف الثلج لا بوصفه "أبيض وبارد" كما هو مألوف، بل كـ"غبار سماوي ناعم يتساقط في صمت مهيب"، مما يحوّل المشهد اليومي إلى تجربة بصرية وروحية جديدة25.

3. التمييز بين القصة والخطاب (Fabula vs. Syuzhet)

Fabula (الحكاية): هي تسلسل الأحداث كما وقعت فعليًا في الزمن المنطقي.

Syuzhet (السرد أو الحبكة): هو الطريقة التي يقدّم بها المؤلف هذه الأحداث للقارئ، مع التلاعب بالترتيب، والاسترجاع، والاستباق26.

مثال تطبيقي: في "آنا كارنينا" لتولستوي، الفابولا تبدأ بحياة آنا الهادئة ثم لقاءها بفورونسكاي، فالخيانة، فالانتحار. لكن السرد (سيوجيت) يبدأ بمشاهد عائلية لدى أوبلونسكي، ثم يقدّم قصة آنا بالتوازي مع قصة ليفين، مع تبادل وجهات النظر وتقطيع الأحداث27.

4. التركيز على الأدبية (Literariness)

أدخل رومان ياكوبسون مصطلح الأدبية (literaturnost) ليشير إلى مجموع الخصائص التي تجعل النص أدبيًا، مثل الإيقاع، البنية النحوية الخاصة، الصور البلاغية، التكرار الصوتي، والانسجام التركيبي28.

مثال تطبيقي: في افتتاحية "الأبله" لدوستويفسكي، نجد جملًا طويلة متقطعة بإيقاع شبه لاهث، وصورًا مكثفة للسماء والثلج والركاب، مما يخلق أجواء ترحيب وتوتر في آن واحد، وهي سمات لا توجد في تقرير صحفي عن نفس الحدث29.

5. استقلالية النص الأدبي

أكّد الشكلانيون أن النص الأدبي يمكن ويجب أن يُدرس كنظام مستقل من العلامات والعلاقات الداخلية، دون افتراض مرجعية ضرورية للظروف التاريخية أو نوايا المؤلف30. فالعمل الأدبي يخلق عالَمه الخاص الذي تحكمه قوانينه الداخلية.

مثال تطبيقي: تحليل افتتاحية "الأبله" من منظور الشكلانيين يركّز على البنية الإيقاعية (الجمل الطويلة الممزوجة بالمقاطع الحوارية القصيرة)، وعلى شبكة الصور البصرية (الثلج، القطار، الملامح)، بدل البحث عن سيرة دوستويفسكي أو السياق السياسي لكتابة الرواية31.

تأثير الشكلانية الروسية في الدراسات النقدية المعاصرة.

1. التأثير المباشر على البنيوية

بعد تراجع الشكلانية في الاتحاد السوفيتي في ثلاثينيات القرن العشرين تحت ضغط السلطة الستالينية، انتقلت أفكارها إلى أوروبا الغربية عبر هجرة بعض أعضائها، أبرزهم رومان ياكوبسون، الذي استقر لاحقًا في براغ ثم باريس32. هناك، التقى بتيارات لسانية وفلسفية كانت تبحث عن أسس علمية لدراسة اللغة والأدب، وأسهم مع مدرسة براغ اللغوية في نقل العديد من المفاهيم الشكلانية، مثل الوظيفة الشعرية، وتمييز البنية الداخلية للنص.

في فرنسا، كان تأثير هذه الأفكار واضحًا على رولان بارت وتزفيتان تودوروف، اللذين تبنّيا مفهوم ‘‘الأدبية’’ وأدوات التحليل البنيوي للسرد والشعر33. تودوروف، على سبيل المثال، ترجم ونشر نصوص الشكلانيين في كتابه الشهير "نظرية الأدب"، ما جعلها أساسًا مرجعيًا للبنيويين الفرنسيين34

2. المساهمة في السرديات والشعرية

قدّمت الشكلانية أدوات منهجية دقيقة لتحليل النصوص، أبرزها:

تمييز Fabula/Syuzhet: وهو حجر الأساس في علم السرديات (Narratology) الذي طوره لاحقًا جيرار جنيت35.

مفهوم الأجهزة الفنية (priyomy): الذي ألهم دراسات الشعرية الحديثة في تحليل الإيقاع والبنية الصوتية والبلاغية.

التغريب: الذي أثّر على الدراسات الجمالية والنقد الثقافي، باعتباره آلية لخلق الدهشة وكسر الألفة في الفن.

هذه الأدوات مكّنت النقاد من الانتقال من النقد الانطباعي إلى تحليل تقني قابل للتطبيق على أنواع أدبية متعددة، من الرواية الكلاسيكية إلى النصوص الحديثة36.

3. استمرارية المفاهيم في النقد المعاصر

رغم مرور قرن تقريبًا على نشأة الشكلانية، لا تزال بعض مفاهيمها مركزية في النقد المعاصر:

التغريب (Ostranenie): ما زال يستخدم في تحليل الفن الحديث، من الرواية التجريبية إلى المسرح الملحمي عند بريشت، حيث يُعتمد على كسر توقعات القارئ أو المشاهد37.

Fabula/Syuzhet: ما زال أساسًا في تحليل البنية الزمنية للسرد، خاصة في الدراسات السينمائية حيث يُستخدم لتمييز تسلسل الأحداث عن طريقة عرضها في الفيلم.

الأدبية (Literaturnost): ما زالت حاضرة في المناقشات النظرية حول ما يجعل نصًا ما ‘‘أدبياً’’ مقابل النصوص الصحفية أو العلمية38.

النقد الموجّه للشكلانيين الروس

1. إهمال السياق الاجتماعي والتاريخي

كان أبرز الاتهامات الموجَّهة للشكلانيين أنهم تعاملوا مع النص الأدبي بوصفه نظامًا مغلقًا، منفصلًا

عن السياق الاجتماعي والسياسي الذي نشأ فيه39. ففي نظر النقاد الماركسيين، خاصة ليف تروتسكي في كتابه "الأدب والثورة"، هذا الموقف جعلهم يتجاهلون وظيفة الأدب كأداة وعي اجتماعي وتغيير سياسي40. على سبيل المثال، عندما درس بوريس أيخنباوم رواية "المعطف" لغوغول، ركّز على البنية السردية والأسلوب دون الخوض في تحليل الظروف الاجتماعية (الفقر، البيروقراطية) التي تُشكّل خلفية الرواية.

2. التجريد المفرط والتركيز على التقنيات دون المضمون

انتُقد الشكلانيون لأنهم أعطوا الأولوية القصوى لـالأجهزة الفنية (priyomy)، والإيقاع، وبنية الجملة، على حساب المضامين الفكرية أو القيم الإنسانية41 كان النقاد يرون أن هذه النزعة تحوّل الأدب إلى "حسابات تقنية" وتفصله عن رسالته المعنوية. على سبيل المثال، في تحليل قصائد بوشكين، ركّز رومان ياكوبسون على البنية الصوتية والإيقاع أكثر من موضوع القصيدة أو بعدها الفلسفي.

3. صعوبة المصطلحات واعتماد لغة تقنية جافة ومعقدة

أحد الانتقادات الأكاديمية للشكلانية هو تعقيد خطابها النقدي وكثافة المصطلحات اللسانية والبلاغية التي استخدمتها، مما جعل كتاباتهم عسيرة الفهم على القراء غير المتخصصين42. مصطلحات مثل fabula/syuzhet، وliterate devices، وliteraturnost لم تكن مألوفة، وكان يتطلب فهمها خلفية لغوية وفلسفية واسعة، ما حدّ من انتشار أفكارهم في البداية خارج الدوائر الأكاديمية الضيقة.

الهوامش والإحالات.

01 . تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 15-16.

02 . إيخنباوم، بوريس، "نظرية المنهج الشكلي"، في: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 41-43.

03 . دي سوسير، فردينان، محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة يوسف وغليسي، دار القصبة، الجزائر، 2005، ص 31.

04 . أيخنباوم، مرجع سابق، ص 45.

05 . ت تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب ، مرجع سابق، ص 19-20.

06 . تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 12.

07 . إيخنباوم، بوريس، "نظرية المنهج الشكلي"، في: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 41.

08 . إيمرسون، ك.، Russian Formalism and Anglo-American New Criticism، مطبعة جامعة هارفارد، 1980، ص 28.

09 . إيخنباوم، مرجع سابق، ص 42-44.

10 . ياكوبسون، رومان، اللغة والشعر، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 23.

11 . تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 15-16.

12 . إيخنباوم، بوريس، "نظرية المنهج الشكلي"، في: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 41-43.

13 . أيخنباوم، بوريس، "كيف صُنعت المعطف"، ضمن: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 143-158.

14 . شكلفسكي، فيكتور، "الفن كحيلة"، في: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 60-62.

15 . إيمرسون، ك.، Russian Formalism and Anglo-American New Criticism، مطبعة جامعة هارفارد، 1980، ص 24.

16 . ياكوبسون، رومان، اللغة والشعر، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 22-25.

* . تمت الاستعانة بموسوعة ويكيبيديا في تعريف هؤلاء الأعلام.

17 . شكلفسكي، مرجع سابق، ص 55-66.

18 . ياكوبسون، مرجع سابق، ص 19-30.

19 . إيخنباوم، مرجع سابق، ص 40-44.

20 . تينيانوف، يوري، "مشكلة دراسة الأدب"، في: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 210-215.

21 . تودوروف، مرجع سابق، ص 130-132.

22. شكلفسكي، فيكتور، "الفن كحيلة"، في: تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 60-62.

23. إيخنباوم، بوريس، "كيف صُنِعَ المعطف"، مرجع سابق، ص 145-150.

24 . شكلفسكي، مرجع سابق، ص 61.

25 . بوشكين، ألكسندر، قصائد مختارة، ترجمة سامي الدروبي، دار التقدم، موسكو، 1983، ص 112.

26. تودوروف، تزفيتان، مرجع سابق، ص 70-72.

27. تولستوي، ليف، آنا كارنينا، ترجمة سامي الدروبي، دار التقدم، موسكو، 1985، ج1، ص 15-18.

28. ياكوبسون، رومان، اللغة والشعر، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 22.

29. دوستويفسكي، فيودور، الأبله، ترجمة سامي الدروبي، دار التقدم، موسكو، 1981، ج1، ص 5-7.

30. إيخنباوم، بوريس، "نظرية المنهج الشكلي"، مرجع سابق، ص 43.

31. دوستويفسكي، مرجع سابق، ج1، ص 5-7.

32 . إيمرسون، ك.، Russian Formalism and Anglo-American New Criticism، مطبعة جامعة هارفارد، 1980، ص 40-45.

33. Barthes, Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris1953,p 11.13 ، .

34. تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، 1987، ص 5-7.

35. Genette, Gérard, Discours du récit, Seuil, Paris,1972 ;p78-81.

36 . إيخنباوم، بوريس، "نظرية المنهج الشكلي"، مرجع سابق، ص 43.

37 . Brecht, Bertolt, Brecht on Theatre, Hill and Wang, 1964.p91-94

38 . ياكوبسون، رومان، اللغة والشعر، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 22-24.

39 . تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، 1987، ص 20.19

40. Trotsky, Leon, Literature and Revolution, University of Michigan Press, 1960, p. 172-175.

41. إيخنباوم، بوريس، "نظرية المنهج الشكلي"، مرجع سابق، ص 44.

42. إيمرسون، ك.، Russian Formalism and Anglo-American New Criticism, Harvard University Press, 1980, p. 50-53.

المحاضرة الخامسة

التحليل الوظائفي

تمهيد

يُعَدُّ التحليل الوظائفي أحد أبرز المناهج التي أسهمت في تطوير الدراسات السردية الحديثة، إذ نقل مقاربة الحكاية من التركيز على المضمون والشخصيات إلى البحث في البنية الداخلية ووظائفها الثابتة. قبل ظهوره، كان الدارسون يميلون إلى تصنيف الحكايات وفق موضوعاتها أو أصولها التاريخية، غير أن هذا الأسلوب ظل عاجزًا عن كشف الآليات العميقة التي تنتظم النص السردي.

في هذا السياق، جاء عمل الباحث الروسي فلاديمير بروب سنة 1928 في كتابه الشهير مورفولوجيا الحكاية الشعبية، الذي أسّس لمنظور جديد يقوم على تفكيك النص إلى وحدات وظيفية محدودة العدد، تتكرر في معظم الحكايات مهما اختلفت البيئات الثقافية أو تغيرت الشخصيات. وقد أظهر بروب أن ما يحكم السرد ليس هو التفاصيل الجزئية، بل العلاقات النمطية بين الأفعال والأحداث.

أهمية هذا المنهج لا تكمن فقط في نتائجه الوصفية، بل في فتحه الباب أمام البنيوية لتحويل دراسة الأدب إلى علم ذي قواعد، حيث استفاد منه لاحقون مثل كلود ليفي–ستروس الذي وسّع المنظور نحو الأساطير والعلاقات الضدية. إن التحليل الوظائفي يمنحنا أداة لفهم "الميكانيزم" السردي، ويساعد على إعادة بناء النصوص من خلال وظائفها الأساسية، مما يجعله صالحًا ليس فقط لدراسة الحكاية الشعبية، بل أيضًا لأشكال السرد المعاصر في الأدب والسينما وحتى الألعاب الرقمية. ومن هنا، تسعى هذه المحاضرة إلى تعريف الطلبة بجذور هذا المنهج، وخطوات تطبيقه، ونقده، ومجالات الإفادة منه في البحث الأدبي، مع تقديم أمثلة عملية لتجسيد آلياته على نصوص مختارة.

1 . مفهوم التحليل الوظائفي

التحليل الوظائفي هو منهج في دراسة النصوص السردية يركز على تفكيك الحكاية إلى وحدات بنيوية ثابتة تُسمى "الوظائف"، أي الأفعال أو الأحداث التي تقوم بها الشخصيات أو العناصر السردية من أجل دفع الحبكة إلى الأمام. وقد عرّف فلاديمير بروب الوظيفة بأنها: «الفعل الذي يقوم به أحد العناصر في القصة ويُنظر إليه من زاوية دلالته بالنسبة لتطور الحدث»(1). وهذا التعريف يميّز الوظيفة عن الحدث العرضي، إذ إن الوظيفة مرتبطة بالهيكل البنيوي العام للنص، وليست تفصيلاً زخرفيًا.

2 . الفرق بين دراسة المضمون ودراسة الوظائف البنيوية

تقوم دراسة المضمون على تحليل المعاني والدلالات التي يطرحها النص، كالأفكار، والرموز، والموضوعات، وهو ما كان سائداً في الدراسات الأدبية التقليدية. أما دراسة الوظائف البنيوية، فتركز على الآلية الداخلية التي تنظّم النص، بغض النظر عن موضوعه أو رمزيته. ففي حين يسأل الناقد المضموني: "ماذا تقول القصة؟"، يسأل الناقد البنيوي–الوظائفي: "كيف بُنيت القصة؟ وما الوظائف التي تحكم تطورها؟". وبهذا المعنى، فإن التحليل الوظائفي لا ينطلق من المحتوى بل من البنية، ليفحص العلاقات بين الأفعال السردية وتسلسلها(2).

3 . دور الوظائف السردية في بناء الحبكة

تُعد الوظائف السردية اللبنات الأساسية للحبكة، إذ تمثل كل وظيفة خطوة محددة في مسار السرد نحو ذروته وحلّه. وترتيب هذه الوظائف ليس عشوائيًا، بل يتبع منطقًا داخليًا يحدد تدرج الأحداث من الموقف الافتتاحي، مرورًا بالأزمات، وصولًا إلى الحل. وقد بيّن بروب أن الحكايات الشعبية . رغم اختلاف شخوصها وأحداثها السطحية . تشترك في سلسلة ثابتة من الوظائف، ما يجعل الحبكة نتاجًا مباشرًا لهذا النسق البنيوي(3). وهكذا، تصبح دراسة الوظائف أداة فعّالة للكشف عن "القانون الداخلي" الذي يحكم النصوص السردية، سواء كانت حكايات تراثية أو نصوصًا معاصرة.

. المقاربة التاريخية–الموضوعية في دراسة الحكاية الشعبية

قبل ظهور المناهج البنيوية، كانت دراسة الحكايات الشعبية تخضع للمقاربة التاريخية–الموضوعية، التي انشغل روادها بتتبع أصول الحكايات ورصد مسارات انتشارها الجغرافي، وتصنيفها وفق موضوعاتها أو أصولها الإثنوغرافية. وقد اشتهر في هذا المجال باحثون مثل أنتي آرني وستيث تومسون، اللذين وضعا تصنيفات شاملة للحكايات وفق أنماطها الموضوعية في "فهرس أنواع الحكايات"(4). ورغم إسهام هذه المقاربة في حفظ التراث الشعبي وتوثيقه، فإنها بقيت تركز على الجانب الخارجي من النص (المصدر، التاريخ، الموضوع) دون التعمق في بنيته الداخلية أو آلياته السردية.

2 . التحول نحو المقاربة البنيوية:

مع بدايات القرن العشرين، برزت الحاجة إلى دراسة النصوص السردية من الداخل، أي بوصفها أنساقًا

لغوية وبنيوية متماسكة. هنا جاء إسهام فلاديمير بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية (1928) ليقترح مقاربة جديدة تنظر إلى الحكاية باعتبارها نظامًا من الوظائف الثابتة، تتكرر بتسلسل محدد مهما اختلفت الشخصيات أو التفاصيل(5). وقد مهد هذا التحليل الطريق أمام البنيوية السردية، التي انتقلت من الوصف الخارجي إلى التفكيك الداخلي لبنية النص.

3 . تأثير اللسانيات البنيوية (دي سوسير) على الدراسات السردية

استندت البنيوية السردية إلى مبادئ اللسانيات البنيوية التي وضعها فرديناند دي سوسير، خاصة فكرة اللغة كنظام من العلاقات، والتمييز بين اللغة (Langue) والكلام (Parole). وكما يمكن تحليل اللغة إلى وحدات وقواعد، يمكن أيضًا تحليل النصوص السردية إلى وظائف وعلاقات تحكم تتابع الأحداث. هذا المنظور اللغوي البنيوي ألهم بروب وغيره من النقاد البنيويين (مثل رولان بارت وتزفيتان تودوروف) في تحويل دراسة الحكاية والأسطورة من رصد المضمون إلى تحليل البنية الكامنة التي تولّد ذلك المضمون(6).

. نبذة عن فلاديمير بروب

فلاديمير ياكوفليفيتش بروب (Vladimir Propp) باحث روسي في الفولكلور وُلد عام 1895 وتوفي عام 1970. تخرّج في جامعة سانت بطرسبورغ، وتخصص في الدراسات اللغوية والفولكلورية. أصدر كتابه الشهير مورفولوجيا الحكاية سنة 1928، في سياق اهتمام المدرسة الروسية بدراسة الفولكلور وفق أسس علمية دقيقة. ورغم أن الكتاب لم يحظَ في البداية باهتمام واسع، إلا أن إعادة نشره في خمسينيات القرن العشرين وترجمته إلى الفرنسية سنة 1970 جعلته مرجعًا أساسيًا في الدراسات السردية البنيوية(7).

. الحكايات الشعبية الروسية الذي اعتمد عليها.

اعتمد بروب في دراسته على عينة مكوّنة من مائة حكاية شعبية روسية من تصنيف الباحث **ألكسندر أفاناسييف**، الذي جمع أشهر الحكايات الروسية في القرن التاسع عشر. وقد اختار بروب هذه الحكايات لكونها تنتمي إلى نوع واحد هو "حكاية الأعاجيب" أو الحكاية العجيبة (Fairy Tale)، ما مكّنه من استخلاص بنية سردية مشتركة بينها(8).

تعريف الوظيفة عند بروب

عرّف بروب الوظيفة بأنها: «الفعل الذي يقوم به أحد عناصر القصة ويُنظر إليه من زاوية دلالته بالنسبة لتطور الحدث»(9). وهذا التعريف يركّز على الدور البنيوي للفعل، بغض النظر عن هوية الشخصية التي تنفذه أو طبيعتها. فـ"الاختطاف"، مثلاً، يمكن أن يقوم به إنسان أو وحش، لكن وظيفته السردية تبقى واحدة.

. الوظائف الـ31 وتوزيعها (10)

من خلال تحليله، توصّل بروب إلى أن الحكايات العجيبة الروسية تتألف من 31 وظيفة سردية ثابتة، تبدأ غالبًا بوظيفة "الغياب" أو "الابتعاد" وتنتهي بوظيفة "الزواج" أو "التتويج". وهذه الوظائف هي:

01 الابتعاد – يترك أحد أفراد الأسرة المنزل أو يغيب لفترة.

02 التحريم – يوجَّه إلى البطل تحذير أو أمر بعدم القيام بفعل معين.

03 انتهاك التحريم – يخالف البطل التحذير أو يتجاهله.

04 التجسس – يحاول الشرير الحصول على معلومات عن الضحية.

05 تسليم المعلومات – يحصل الشرير على المعلومات التي يريدها.

06 الخداع – يحاول الشرير خداع الضحية ليحصل منها على ما يريد.

07 المساعدة غير المقصودة للشرير – تنخدع الضحية وتساعد الشرير دون أن تدري.

08 الأذى أو النقص – يقوم الشرير بإلحاق الأذى أو يكتشف نقصًا لدى أحد أفراد الأسرة.

09 الوساطة أو الانتقال – تُعلن المصيبة أو الحاجة، فيطلب البطل المساعدة أو يُكلف بمهمة.

10 بداية الفعل المضاد – يقرر البطل مواجهة الشر أو تعويض النقص.

11 الانطلاق – يغادر البطل المنزل في رحلة أو مهمة.

12 الاختبار الأول – يختبر المانح (المساعد السحري) البطل أو يضعه في موقف امتحان.

13 رد الفعل – يتفاعل البطل مع الاختبار بنجاح أو فشل.

14 تلقي الوسيلة السحرية – يحصل البطل على أداة أو قدرة سحرية.

15 الانتقال المكاني – يُنقل البطل إلى مكان هدفه أو يُوجَّه إليه.

16 الصراع – يواجه البطل الشرير في معركة مباشرة.

17 الوسم – يُوسم البطل أو يصاب بعلامة مميزة أثناء الصراع.

18 النصر – يهزم البطل الشرير.

19 إزالة النقص أو الأذى – تُحل المشكلة أو يزول النقص الذي انطلقت منه الحكاية

.20 العودة – يعود البطل إلى وطنه أو مكانه الأصلي.

21 المطاردة – يلاحق الشرير أو أحد أتباعه البطل أثناء العودة.

22 الإنقاذ – ينجو البطل من المطاردة.

23 الوصول خفية – يصل البطل إلى بيته أو المكان المطلوب دون أن يتعرف عليه أحد.

24 الادعاء الكاذب – يدعي شخص آخر (محتال) أنه أنجز مهمة البطل أو أنه البطل نفسه.

25 المهمة الصعبة – توضع أمام البطل مهمة جديدة صعبة الإنجاز.

26 حل المهمة – ينجح البطل في إنجاز المهمة الصعبة.

27 التعرف – يُكشف عن هوية البطل الحقيقية.

28 الافتضاح – يُكشف المحتال أو الشرير على حقيقته.

29 التجلي أو التحول – يتغير البطل في المظهر أو يحصل على هيئة جديدة.

30 العقاب – يُعاقب الشرير أو المحتال.

31 الزفاف أو التتويج – يتزوج البطل أو يتسلم منصبًا مهمًّا مكافأة له.

لاحظ بروب أن ترتيب هذه الوظائف في الحكايات ليس عشوائيًا، بل يتبع قانونًا عامًا للتتابع، بحيث تأتي الوظائف في ترتيب منطقي ثابت، وإن لم تظهر كلها بالضرورة في كل حكاية. هذا التسلسل البنيوي هو ما يمنح الحكاية العجيبة شكلها المميز، ويسمح بتوقع مسارها العام رغم تغيّر التفاصيل والشخصيات.

خطوات التحليل الوظائفي

1 . تحديد وحدة الدراسة

أول خطوة في التحليل الوظائفي هي تحديد corpus النصوص أو النص الواحد الذي سيكون محل الدراسة. يشدد بروب على ضرورة اختيار نصوص تنتمي إلى النوع السردي نفسه لضمان إمكانية المقارنة واستخلاص البنية المشتركة(11). على سبيل المثال، إذا كان الهدف تحليل الحكاية العجيبة، فيجب أن تكون جميع النصوص المختارة من هذا النوع، لتفادي إدخال عناصر بنيوية غريبة عن الإطار العام.

2 . رصد الأفعال/الأحداث

بعد تحديد النصوص، يتم تحليلها لاستخراج الأفعال أو الأحداث التي تشكل محطات رئيسية في تطور الحبكة. هنا، لا يهتم الناقد بالوصف أو التفاصيل الثانوية، بل يركّز على الأحداث التي تحرك السرد إلى الأمام. مثال ذلك: "البطل يتلقى مهمة"، "الخصم يخدع الضحية"، "البطل يحصل على أداة سحرية"(12).

3 . تصنيفها ضمن الوظائف المحددة

يتم بعد ذلك مطابقة الأفعال/الأحداث المرصودة مع الوظائف السردية الـ31 التي حدّدها بروب. فإذا كان الحدث هو "رحيل البطل عن موطنه"، يصنّف ضمن وظيفة "الغياب". أما إذا كان "كشف هوية الشرير"، فيصنّف ضمن وظيفة "التعرف". ويشدد بروب على أن الوظائف تُعرّف من حيث دورها في البنية، لا من حيث الفاعل أو السياق(13).

4 . استخراج البنية العامة للنص

في الخطوة الأخيرة، يُعاد بناء النص وفق تسلسل الوظائف التي يحتويها، لاستخلاص بنيته العميقة. هذا الترتيب يُظهر "القانون الداخلي" الذي يحكم النص، ويتيح مقارنته بنصوص أخرى من النوع نفسه. وقد يؤدي هذا الإجراء إلى الكشف عن أوجه التشابه البنيوي بين نصوص تبدو مختلفة تمامًا على مستوى المضمون(14).

علاقة منهج بروب بالبنيوية

1 . أوجه التشابه مع منهج ليفي–ستروس

يُعد عمل بروب خطوة تأسيسية للاتجاه البنيوي في دراسة السرد، وقد ألهم لاحقًا الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي–ستروس في تحليله للأساطير. يشترك المنهجان في السعي إلى الكشف عن البنية الكامنة وراء النصوص، وتجاوز التفاصيل السطحية نحو نظام العلاقات الذي ينظم الحكاية أو الأسطورة(15). وكما حلل بروب الحكاية العجيبة إلى وظائف، حلل ليفي–ستروس الأساطير إلى وحدات أساسية أسماها "الميثمات" (Mythèmes).

2 . أوجه الاختلاف بين بروب وليفي–ستروس

رغم هذا التشابه، توجد فروق جوهرية بين المنهجين:

بروب ركز على التسلسل الزمني للوظائف داخل النص، معتبرًا أن ترتيبها يخضع لقانون ثابت.

ليفي–ستروس ركز على العلاقات المنطقية والثنائيات الضدية (مثل: الحياة/الموت، الطبيعة/الثقافة)، واعتبر أن تحليل الأسطورة يجب أن يتم وفق محاور دلالية، وليس وفق خط زمني للأحداث(16).

وبالتالي، انتقل ليفي–ستروس من "البنية السردية" إلى "البنية الرمزية" التي تحكم الفكر الأسطوري.

3 . أثر منهج بروب في السرديات الحديثة

فتح عمل بروب المجال أمام السرديات البنيوية لتطوير أدواتها التحليلية، خاصة لدى نقاد مثل تزفيتان تودوروف وجيرار جينيت ورولان بارت، الذين وسّعوا نطاق التحليل ليشمل السرد الروائي والسينمائي. كما استُخدم المنهج الوظائفي في تحليل أشكال جديدة من السرد مثل السينما، القصص المصورة، والألعاب الرقمية، مع دمجه أحيانًا بمناهج أخرى كالسيميائيات والتحليل النفسي(17).

الهوامش والإحالات

01. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، مراجعة، نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998، ص 34.

02. يقطين، سعيد، السرديات: تحليل النص السردي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997، ص 41

03. Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris: Éditions du Seuil, 1970, pp. 21-23.

04. Thompson, Stith, The Folktale, University of California Press, 1977 p ;415-420

05. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998، ص 29-31.

06. Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Paris: Payot, 1967 p ;33-40

07. Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris: Éditions du Seuil, 1970, Introduction, pp. 7-10.

08. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998، ص 25-26.

09. نفسه، ص 34.

10. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو،ط01 ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ،1996 ص: 43 . 81

11. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998، ص 25.

12. نفسه، ص 33-35.

13. نفسه، ص 45-100.

14. Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris: Éditions du Seuil, 1970, pp. 99-105.

15. Lévi-Strauss, Claude, Anthropologie structurale, Paris: Plon, 1958, p. 228.

16. نفسه، ص 231-234.

17. يقطين، سعيد، السرديات: تحليل النص السردي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997، ص 89-93.

المحاضرة السادسة:

التحليل البنيوي للسرد

تمهيد:

يُعَدّ التحليل البنيوي للسرد أحد أهم المناهج النقدية التي سعت، منذ منتصف القرن العشرين، إلى دراسة النصوص الحكائية بعيدًا عن الانطباعية والقراءات الانفعالية، معتمدةً على البحث عن البُنى العميقة والقوانين المشتركة التي تنظّم إنتاج الحكايات. وقد شكّل عمل فلاديمير بروب، في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" (1928)، منطلقًا حاسمًا لهذا التوجّه؛ إذ قام بتحليل مجموعة من الحكايات الشعبية الروسية، (100 حكاية) وانتهى إلى صياغة نموذج وظائفي يتألف من إحدى وثلاثين (31) وظيفة تتكرر وفق تسلسل ثابت، بغضّ النظر عن شخصيات الحكاية أو موضوعها. هذا التصور فتح الباب أمام نقّاد لاحقين للتفكير في السرد بوصفه نظامًا يمكن تفكيكه وإعادة تركيبه.

في ستينيات القرن الماضي، قدّم تزفتان تودوروف إضافات مهمّة، حيث سعى إلى بناء نحوٍ للسرد، معتمدًا على مفهوم التحوّل من حالة أولى إلى حالة ثانية، وعلى العلاقات المنطقية التي تربط الأحداث، مما قرّب التحليل السردي من الدراسات اللسانية. وفي السياق ذاته، طوّر جيرار جنيت أدوات دقيقة لتحليل البنية الزمنية للسرد، عبر مفاهيم مثل الترتيب والمدة والتواتر، كما قدّم تصنيفًا لأنماط الرؤية السردية (داخلية، خارجية، صفرية)، وأسهم في دراسة العلاقة بين "زمن الحكاية" و"زمن الخطاب".

أما رولان بارت، فقد قدّم قراءة أكثر انفتاحًا للسرد، من خلال التمييز بين الوظائف التوزيعية التي تدفع الحدث إلى الأمام، والوظائف التكاملية التي تعمّق فهم القارئ للشخصيات والأجواء. وقد أكّد بارت على أن السرد نظام دلالي متعدد المستويات، يمكن تحليله كما تُحلَّل اللغة، مما جعل من البنيوية السردية منهجًا متكاملاً يجمع بين ضبط البنية الصارمة والانفتاح على التأويل الدلالي.

تطور النماذج الإجرائية في البنيوية السردية

– النموذج العاملي عند غريماس

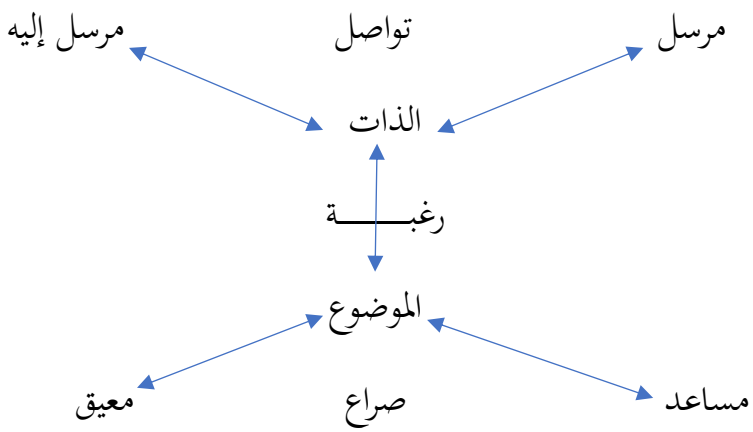
عرفت البنيوية السردية منذ نشأتها محاولات متعددة لبناء نماذج إجرائية دقيقة لتحليل الحكايات، هدفها الكشف عن البنية العميقة المشتركة خلف تنوع النصوص. وإذا كان فلاديمير بروب قد أسّس، في كتابه مورفولوجيا الحكاية (1928)، للنموذج الوظيفي الذي يحصر السرد في إحدى وثلاثين وظيفة مرتبة

زمنيًا1، فإن أ. ج. غريماس (A. J. Greimas) طوّر هذا العمل باتجاه أكثر تجريدًا وشمولية، منتقلاً من تحليل الوظائف إلى تحليل العوامل (Actants)، مستفيدًا من خلفيته في السيميائيات السردية التي تركز على دراسة أنظمة المعنى وبُناها2. ابتكر غريماس ما يُعرف بـ"النموذج العاملي" الذي يختزل البنية الحكائية في ستة عوامل أساسية، موزعة في ثلاثة أزواج متقابلة3:

الذات (Subject) ↔ الموضوع (Object): علاقة السعي نحو تحقيق هدف أو امتلاك شيء.

المرسل (Sender) ↔ المرسل إليه (Receiver): علاقة الإرسال والتلقي؛ من يحدد المهمة ومن يستفيد من إنجازها.

المساعد (Helper) ↔ المعارض (Opponent): من يدعم تنفيذ الفعل ومن يعيقه.



هذه العوامل ليست دائمًا شخصيات، بل قد تكون قوى طبيعية أو أفكارًا أو كيانات رمزية، وما يهم هو الوظيفة التي تؤديها في البنية السردية. ويمثل هذا النموذج البنية العميقة للنص، حيث تتجسد العلاقات بين العوامل في ثلاثة محاور رئيسية: محور الرغبة، ومحور المعرفة، ومحور القدرة4.

الفروقات الأساسية بين بروب وغريماس يمكن تلخيصها في الآتي:

موضوع التحليل: بروب انطلق من corpus محدد هو الحكايات الشعبية الروسية، بينما غريماس سعى إلى نموذج عام يصلح لكل أشكال السرد5.

مستوى التحليل: بروب ركّز على البنية السطحية (تسلسل الوظائف)، أما غريماس فركز على البنية العميقة (شبكة العلاقات بين العوامل)6.

المنهج: بروب اعتمد المقاربة المورفولوجية، وغريماس وظّف السيميائيات السردية، رابطًا بين البنية الحكائية ونظام المعنى7.

بهذا التطوير، فتح غريماس المجال أمام التحليل البنيوي للسرد ليصبح أكثر مرونة وقدرة على التعامل مع أنماط سردية مختلفة، دون الارتباط الصارم بتسلسل أحداث أو نوع حكائي محدد..

نموذج تودوروف في التحليل البنيوي للسرد

يُعَدّ تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) من أبرز أعلام البنيوية السردية، وقد سعى إلى صياغة نحوٍ للسرد (Grammaire du récit) مستفيدًا من اللسانيات البنيوية، وبخاصة من فكرة دي سوسير حول اللغة كنظام من العلاقات8. في كتابه Grammaire du Décaméron (1969)، انطلق تودوروف من فرضية أن الحكاية تقوم على تحوّل بنيوي من حالة أولى إلى حالة ثانية، مرورًا بمرحلة اضطراب أو خلل في النظام القائم9

1. بنية التحوّل السردي عند تودوروف

يقترح تودوروف أن أغلب الحكايات يمكن تحليلها من خلال خمس مراحل متعاقبة10

التوازن الأولي (Équilibre initial): وضعية استقرار أو انسجام قبل بداية الأحداث.

الخلل (Perturbation): حدث أو عنصر جديد يكسر حالة التوازن.

الاعتراف بالخلل (Reconnaissance): وعي الشخصيات أو القارئ بحالة الاضطراب.

الإصلاح (Réparation): محاولة معالجة الخلل وإعادة النظام.

التوازن الجديد (Nouvel équilibre): عودة إلى حالة استقرار قد تكون مشابهة أو مختلفة عن الأولى.

2. خصائص النموذج

التجريد: يركّز على البنية العامة للتحوّل، متجاوزًا التفاصيل الجزئية أو الشخصيات المحددة.

الطابع الكوني: يصلح لتحليل أنماط متعددة من السرد، من الحكاية الشعبية إلى الرواية الحديثة.

المنظور الديناميكي: يبرز منطق الحركة السردية باعتبارها انتقالًا بين حالتين.11

3. المقارنة الموجزة مع بروب وغريماس

بخلاف بروب الذي انشغل بالوظائف السردية المتسلسلة، وغريماس الذي حلّل شبكة العوامل والعلاقات، ينظر تودوروف إلى الحكاية باعتبارها حركة بنيوية بين حالتي توازن يفصل بينهما خلل وإصلاح.

هذا النموذج أكثر اختصارًا وأقل تفصيلاً، لكنه يمنح رؤية ديناميكية لتطور البنية السردية12.

نموذج رولان بارت في التحليل البنيوي للسرد

يُعَدّ رولان بارت (Roland Barthes) من أبرز النقاد الفرنسيين الذين أسهموا في تطوير التحليل البنيوي للسرد، وقدّم تصورًا يقوم على أن النص السردي نسق من الوظائف التي يمكن تحليلها كما تُحلَّل اللغة. في دراسته الشهيرة Introduction à l'analyse structurale des récits (1966)، اقترح بارت تقسيم وحدات السرد إلى نوعين رئيسيين: وظائف توزيعية ووظائف تكاملية13.

1. الوظائف التوزيعية

هي الوحدات السردية التي تدفع الحدث إلى الأمام وتشكل نقاطًا حاسمة في تطوره. وتنقسم بدورها إلى:

الأفعال الأساسية (Noyaux): أحداث لا يمكن حذفها من دون الإضرار بالبنية السردية، إذ تشكل مفاصل الحبكة.

الأفعال التابعة (Catégories): أحداث فرعية تتصل بالأفعال الأساسية وتدعمها.

2. الوظائف التكاملية

هي الوحدات التي لا تحرك الحبكة مباشرة، لكنها تضيف أبعادًا وصفية أو سياقية تساعد على تعميق فهم القارئ للشخصيات أو الأجواء أو الإطار المكاني والزماني14. وتشمل:

الوظائف الوصفية: تقديم تفاصيل عن الشخصيات أو الأمكنة أو الأشياء.

الوظائف التفسيرية: تقديم معلومات أو شروحات تفسر الأحداث أو دوافع الشخصيات.

3. خصائص النموذج عند بارت

يؤكد أن كل وظيفة سردية تحمل معنى داخل البنية الكلية للنص، حتى وإن لم تسهم في دفع الحدث مباشرة.

يدمج بين التحليل الشكلي والتحليل الدلالي، إذ يرى أن السرد شبكة من العلامات التي تنتج المعنى عبر تفاعل وظائفه.

يتعامل مع النص باعتباره بنية مفتوحة يمكن للقارئ تأويلها بطرق متعددة15.

4. مقارنة موجزة مع بروب وتودوروف وغريماس

يقترب بارت من بروب في فكرة "الوحدة السردية" لكنه لا يلتزم بالترتيب الزمني الصارم.

يختلف عن تودوروف في أن تحليله ليس خطيًا قائمًا على التحول من توازن إلى خلل ثم إلى توازن جديد، بل شبكيٌّ يركّز على تداخل الوظائف.

يلتقي مع غريماس في ربط البنية السردية بإنتاج المعنى، لكن يركز أكثر على تعددية الدلالة واستراتيجية القراءة.

نموذج جيرار جنيت في التحليل البنيوي للسرد

يركّز جيرار جنيت (Gérard Genette) في تحليله للسرد على الخطاب السردي (discourse) بوصفه ما يفصل بين الحكاية (histoire؛ ما حدث) وبين سرد الحكاية (narration؛ كيف يُقدَّم ما حدث)16. فهو لا يكتفي بما حدث في النص، بل يدرس طريقة تقديمه عبر الزمن، والمستوى، والصوت، وزاوية الرؤية. ويقسم جنيت هذا التحليل إلى أربع مجموعات مفاهيمية رئيسية: الزمن (Order, Duration, Frequency)، المزاج (Mood)، الصوت (Voice)، والمستويات السردية (Narrative Levels / Diegetic Levels)17.

1. الزمن (Temporality): الترتيب – المدة – التكرار

أ. الترتيب (Order)

يتناول العلاقة بين زمن الحكاية (الترتيب "الطبيعي" للأحداث كما وقعت) وزمن الخطاب (الترتيب الذي تُروى به الأحداث)18.

الاسترجاع أو الفلاش باك، أي تقديم حدث سابق بعد زمنه الطبيعي في السرد.

الاستباق أو الفلاش فوروارد، أي تقديم حدث مستقبلي قبل زمنه في الحكاية.

الترتيب العكسي الجزئي أو الكامل: إعادة ترتيب الأحداث بما يخلخل التسلسل الزمني لإحداث أثر فني أو دلالي.

ب. المدة (Duration)

تبحث في التناسب بين زمن وقوع الحدث في الحكاية وزمن السرد:

المختصر (Summary): اختزال مدة طويلة في عرض وجيز.

المشهد (Scene): مساواة زمن الحكاية بزمن الخطاب (كما في الحوار المباشر).

الحذف (Ellipsis): تجاوز أحداث أو فترات زمنية كاملة دون ذكرها.

الوقفة (Pause): تعليق تقدم الأحداث للتأمل أو الوصف19.

ج. التكرار (Frequency)

عدد مرات السرد مقارنة بعدد مرات وقوع الحدث20:

حدث واحد، سرد واحد (singular): حدث وقع مرة وسُرِد مرة.

حدث واحد، سرد متعدد: حدث واحد يُسرد أكثر من مرة (من زوايا مختلفة).

أحداث متعددة، سرد واحد: أحداث متكررة في الحكاية تُسرد مرة واحدة فقط.

2. المزاج (Mood)

يتعلق بكيفية تقديم الأحداث ومن «يرى» ما يُروى21:

المسافة السردية (Narrative Distance): درجة القرب أو البعد بين الراوي والقارئ، ومدى تدخله بالتعليق.

التركيز السردي (Focalization)22:

صفري (Zero focalization): الراوي يعرف أكثر من الشخصيات.

داخلي (Internal focalization): السرد من منظور شخصية محددة.

خارجي (External focalization): الاقتصار على ما يُرى من الخارج.

3. الصوت (Voice)

يتعلق بمن يروي القصة وبموقعه منها23:

المستوى السردي (Narrative Level):

خارجي (Extradiegetic): راوٍ خارج الحكاية الأساسية.

داخلي/متداخل (Metadiegetic): راوٍ داخل الحكاية يروي حكاية أخرى.

موقع الراوي:

راوٍ متحدث (Heterodiegetic): لا يشارك في الأحداث.

راوٍ مشارك (Homodiegetic): جزء من أحداث الحكاية.

4. المستويات السردية (Narrative/Diegetic Levels)

يميز جنيت بين الحكاية الأساسية والحكايات المضمنة داخلها24:

الحكاية الأولى (Primary Narrative): الخط السردي الأساسي.

الحكاية داخل الحكاية (Embedded Narrative): قصة فرعية يرويها راوٍ داخل القصة.

ويؤثر هذا التداخل في زاوية الرؤية ودرجة الموثوقية أو التشويش في السرد.

الهوامش والإحالات.

01. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998، ص 39-42.

02. Greimas, A. J., Sémantique structurale, Paris: Larousse, 1966, p. 8-12

03 ، بنكراد، سعيد، سيميائيات الشخصيات الروائية، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2003، ص 54-59.

04. Greimas, A. J., op. cit., p. 176-180

05. بروب، مورفولوجيا الحكاية، مرجع سابق، ص 19.

06. Hawthorn, Jeremy, A Glossary of Contemporary Literary Theory, London: Arnold, 2000, p. 12-13.

07. بنكراد، سعيد، سيميائيات السرد، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2010، ص 44-48.

08. Todorov, Tzvetan. The Poetics of Prose. Translated by Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1977, p. 109

09. Todorov, Tzvetan. Grammaire du Décaméron. The Hague: Mouton, 1969, pp. 49–50.

10. Todorov, The Poetics of Prose, op. cit., pp. 111–113.

11. Ibid., p113.

12. Ibid., p 115.

13. Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications, no. 8, 1966, p. 6-8.

14. Ibid., pp. 8–10.

15. Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970, pp. 15–18

16. Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 25–27.

17. Ibid., pp. 27–30.

18. Ibid., pp. 33–35

.Ibid., pp. 102–106 .19

.Ibid., pp. 113–116 . 20

.Ibid., pp. 161–165 . 21

.Ibid., pp. 189–194 . 22

.Ibid., pp. 212–217 . 23

Genette, Gérard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Translated by Jane E. . 24
.Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 229–234

المحاضرة السابعة:

البنيوية الفرنسية

تمهيد.

إن علاقتنا الفكرية والنقدية في المغرب العربي عمومًا، وفي الجزائر خصوصًا، كانت ولا تزال ذات صلة وثيقة بفرنسا، سواء بحكم العوامل التاريخية المتمثلة في الحقبة الاستعمارية وما خلّفته من تداخل لغوي وثقافي، أو بحكم السبق والزخم الذي عرفه المشهد الفكري الفرنسي في مجالات النقد والبحث الأدبي. ومن ثم، فإن حديثنا عن البنيوية الفرنسية ليس إلا امتدادًا لحديث سابق تناولنا فيه بعض أعلام هذا التيار، أمثال تزفتان تودوروف، وأ. ج. غريماس، (من أصولهما غير الفرنسية)، وجيرار جنيت، ورولان بارت، الذين أسسوا لأدوات ومفاهيم أصبحت ركيزة في التحليل البنيوي للنصوص.

لكن البنيوية الفرنسية لم تقتصر على هؤلاء، إذ ساهم في إثرائها وتوسيع آفاقها مفكرون وباحثون من مجالات معرفية مختلفة، أمثال كلود ليفي-ستروس الذي طوّر البنيوية الأنثروبولوجية، وجماعة تل كال (Tel Quel) في ستينيات القرن العشرين التي جمعت بين التجريب اللغوي والرؤية الفلسفية، وجاك لاكان الذي أعاد قراءة التحليل النفسي من منظور بنيوي، وجان بياجيه الذي درس البنى المعرفية والنمو العقلي، ولويس ألتوسير الذي قدّم قراءة بنيوية للفكر الماركسي. وبذلك، فإن دراستنا للبنيوية الفرنسية تتجاوز حدود النقد الأدبي لتشمل حقولًا أوسع، تتقاطع فيها اللغة مع الثقافة، والتحليل النفسي مع الفلسفة، وعلم الاجتماع مع الأنثروبولوجيا.

السياق التاريخي والفكري للبنيوية الفرنسية

النشأة

انبثقت البنيوية الفرنسية في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، في سياق فكري ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أصبحت فرنسا مركزًا لالتقاء تيارات فلسفية ونقدية متعددة. وقد وفرت اللسانيات البنيوية لفرديناند دي سوسير الأساس النظري، من خلال النظر إلى اللغة كنظام من العلاقات الداخلية التي لا يمكن فهم وحداتها إلا في إطار البنية الكلية، بعيدًا عن النوايا الفردية للمؤلف أو الظروف الخارجية.

. التحولات الاجتماعية والثقافية في فرنسا

صعود الفكر الماركسي الذي أعاد التأكيد على البُنى الاجتماعية والإيديولوجية بوصفها محددات للثقافة والمعرفة، ومن أبرز مفكريه لويس ألتوسير الذي أعاد قراءة ماركس من منظور بنيوي، وطرح فكرة "الانقطاع المعرفي" بين مرحلتي ماركس، ونظرية "الأيديولوجيا" باعتبارها إطارًا مؤسساتيًا تنتجه البنى الاجتماعية لتثبيت العلاقات الطبقية1.

انتشار العلوم الإنسانية الحديثة (الأنثروبولوجيا، التحليل النفسي، علم الاجتماع) ما أتاح تطوير مقاربات متعددة لفهم الظواهر الثقافية والنصية.

3. ترجمة الإرث الشكلاني الروسي وتأثيره

ساهمت ترجمة نصوص الشكلانيين الروس إلى الفرنسية في تأسيس أرضية نقدية جديدة، أبرزها عمل تزفيتان تودوروف سنة 1965 بعنوان نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس3، الذي ضم نصوصًا لفلاديمير بروب، رومان ياكوبسون، فيكتور شلوفسكي وغيرهم.

كما أن ترجمة كتاب فلاديمير بروب مورفولوجيا الحكاية إلى العربية4 قد مكّن الباحثين العرب من الاطلاع على الأسس الوظائفية لتحليل الحكاية الشعبية، وهي الأسس التي طورها لاحقًا غريماس في النموذج العاملي.

المبادئ الأساسية للبنيوية الفرنسية

النص كبنية مستقلة عن مؤلفه وظروف إنتاجه (فكرة موت المؤلف)

ينظر المنهج البنيوي إلى النص الأدبي باعتباره كيانًا مكتملًا ومنغلقًا على ذاته، تحكمه قوانين داخلية خاصة، بعيدًا عن المؤلف وسيرته الذاتية أو الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتجته5. وهذا المبدأ يلتقي مباشرة مع الفكرة التي طرحها رولان بارت في مقاله الشهير موت المؤلف (1968)، حيث دعا

إلى فصل النص عن منتجه، واعتبار أن سلطة المؤلف على النص يجب أن تُلغى، وأن النص لا يبدأ حياته الحقيقية إلا بعد أن "يموت" مؤلفه6.

يرى بارت أن المؤلف ليس المصدر الوحيد للمعنى، بل إن المعنى يُنتَج داخل شبكة العلاقات النصية وفي ذهن القارئ، لا في نوايا الكاتب. وبهذا يصبح النص فضاءً تتقاطع فيه أصوات متعددة، ويتحرر من سلطة المرجعية الواحدة. ويمكن فهم هذا التحول بالقياس إلى ما قاله نيتشه عن موت الإله7: فإذا كان موت الإله يعني تحرر الإنسان من سلطة المرجعية المطلقة في الدين والأخلاق، فإن موت المؤلف يعني تحرر النص من سلطة المرجعية المطلقة في التفسير والتأويل. في الحالتين، تنتقل السلطة من الخارج (المؤلف/الإله) إلى الداخل (القارئ/الإنسان)، بما ينسجم مع رؤية البنيوية التي تعتبر أن المعنى ليس شيئًا يُكتشَف، بل يُبنى من خلال نظام العلاقات داخل النص نفسه.

أمثلة تطبيقية على "موت المؤلف"

1. رواية "الغريب" لألبير كامو

مقصود المؤلف: كامو كتب الرواية ليجسد العبثية، حيث عبّر عن فكرة أن العالم لا معنى له، وأن الإنسان يواجه اللامعقول بلامبالاة.

قراءة القارئ: بعض القراء فسروها سياسيًا، معتبرين أن بطل الرواية ميرسو ضحية للنظام الاستعماري الفرنسي في الجزائر، وأن محاكمته تكشف عن ظلم استعماري ضد الجزائريين، رغم أن كامو نفسه لم يضعها في إطار نضالي ضد الاستعمار. هنا، وُلد معنى سياسي مضاد لرؤية كامو، لأن القارئ حرر النص من سلطة المؤلف وربطه بسياق آخر.

2. قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب

مقصود المؤلف: السياب كتب القصيدة في سياق شخصي وسياسي، لتمثل صورة من صور الأمل بالتحرر الوطني والانبعاث من تحت قهر الاستعمار والفقر.

قراءة القارئ: قراء معاصرون يرون القصيدة كنص بيئي-إيكولوجي، يصف دورة الطبيعة وتجددها بعيدًا عن البعد السياسي. هذا المعنى البيئي لم يكن في نية السياب، لكنه أصبح مشروعًا في ضوء قراءة جديدة.

3. مسرحية "هاملت" لشكسبير

مقصود المؤلف: شكسبير تناول موضوع الانتقام والحيرة الوجودية.

قراءة القارئ: قراء حداثيون يفسرون المسرحية على أنها نقد للنظام الملكي الوراثي وشرعية السلطة، ويقرؤون شخصية هاملت كشخصية متمردة على البنى السياسية والاجتماعية. هذه القراءة السياسية لم تكن بالضرورة مقصودة من شكسبير، لكنها تتشكل من خلال إسقاطات القارئ المعاصر.

4. رواية "الطلياني" لشكري المبخوت

مقصود المؤلف: المبخوت أراد أن يعرض مرحلة تاريخية معينة في تونس من خلال شخصية مثقفة تتأرجح بين المواقف السياسية والتحولات الاجتماعية.

قراءة القارئ: بعض القراء ركزوا على الجانب الإيروتيكي في النص، ورأوا فيه جرأة أدبية وجنسية بالدرجة الأولى، بينما آخرون تعاملوا معه كوثيقة سياسية عن فترة ما قبل الثورة. هنا النص أُنتج فيه أكثر من معنى، تبعًا لتجربة المتلقي واهتماماته، لا تبعًا لنوايا الكاتب.

النتيجة: تُظهر هذه الأمثلة أن النص، بمجرد نشره، يدخل في فضاء تداولي تتحكم فيه علاقات لغوية وثقافية جديدة، ويصبح القارئ شريكًا أساسيًا في إنتاج المعنى، وهو جوهر فكرة "موت المؤلف" عند رولان بارت.

أهمية العلاقات الداخلية بين عناصر النص

يُفهم النص البنيوي بوصفه شبكة من العلاقات بين مكوّناته (لغة، رموز، حبكة، شخصيات،

فضاء...)، بحيث لا تُكتشف دلالته إلا من خلال تحليل هذه العلاقات الداخلية، لا من خلال البحث عن مقاصد المؤلف أو ظروف إنتاج النص. فالمعنى، وفق هذه الرؤية، يُبنى داخل النص نفسه من خلال ترابط وحداته وتفاعلها، وهو ما يجعل البنيوية تهتم بالبنية الكلية أكثر من التفاصيل المعزولة.

البحث عن البنى العميقة المشتركة بين النصوص

ينطلق البنيويون من فرضية أن جميع النصوص الأدبية تشترك في أنساق سردية أو دلالية عميقة، مهما اختلفت موضوعاتها أو سياقاتها، ويمكن الكشف عنها عبر التحليل9. ويتجلى ذلك مثلًا في الوظائف السردية عند فلاديمير بروب، أو في النموذج العاملي عند أ. ج. غريماس، حيث يسعى الباحث إلى الكشف عن البنية التحتية التي تنظم الأحداث والشخصيات في النص.

التركيز على النظام والوظيفة بدل المحتوى الفردي

لا ينصب اهتمام التحليل البنيوي على القيم الأخلاقية أو الجمالية التي قد يحملها النص، وإنما على كيفية عمل النظام النصي نفسه، والوظائف التي تؤديها عناصره ضمن بنيته الكلية10. فالنص، من هذا المنظور، أشبه بآلة متكاملة يجب فهم طريقة عملها بدل الاكتفاء بوصف مكوناتها.

أعلام البنيوية الفرنسية

لاباس أن نعيد التذكير بأهم الأعلام الذين تطرقنا إليهم في المحاضرة السابقة .

رولان بارت (Roland Barthes): نقل البنيوية إلى مجال السيميائيات الأدبية، وركز على تحليل العلاقات الداخلية للنص، وطرح مفهوم "موت المؤلف"، كما ميّز بين الوظائف التوزيعية (التي تتصل بتسلسل الأحداث) والوظائف التكاملية (التي تضيف عمقًا للشخصيات والأحداث).

تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov): اشتغل على تحليل البنية السردية، وقدم نموذج "التوازن – الخلل – الإصلاح".

جيرار جنيت (Gérard Genette): وضع أدوات دقيقة لتحليل الخطاب السردي مثل الزمن، والمزاج، والصوت، والمستويات السردية.

أ. ج. **غريماس** (A. J. Greimas): طوّر النموذج العاملي والمربع السيميائي للكشف عن البنى الدلالية العميقة.

أعلام آخرون أثروا الفكر البنيوي الفرنسي

1. كلود ليفي–ستروس (Claude Lévi–Strauss)

أنثروبولوجي فرنسي أدخل المنهج البنيوي إلى دراسة الأساطير والعادات، باحثًا عن البنى الذهنية المشتركة بين الثقافات، خاصة من خلال تحليل الثنائيات الضدية مثل (الحياة/الموت، الطبيعة/الثقافة)11.

مثال تطبيقي: في دراسته لأساطير شعوب الأمازون، وجد أن الأساطير رغم اختلافها الظاهري تشترك في أنماط ثابتة من العلاقات بين الشخصيات والأحداث، تمامًا كما نجد في الحكايات الشعبية الجزائرية أن ثنائية "البطل/الخصم" تتكرر بصيغ مختلفة.

2. جماعة "تل كال" (Tel Quel) – 1960

هي مجموعة فكرية وأدبية تأسست حول مجلة Tel Quel، ضمت أسماء مثل فيليب سوليرس وجوليا كريستيفا، وانطلقت من البنيوية نحو ما بعد البنيوية، واهتمت بتجريب أشكال لغوية جديدة وتفكيك الخطاب التقليدي12.

مثال تطبيقي: نصوص كريستيفا عن "التناص" تؤكد أن أي نص هو شبكة من النصوص السابقة، وهذا يمكن إسقاطه على الشعر الجزائري الحديث الذي يستلهم قصائد أبي القاسم الشابي أو المتنبي، لكنه يعيد إنتاجها في سياقات جديدة.

2. **جاك لاكان** (Jacques Lacan) محلل نفسي فرنسي أعاد قراءة فرويد من منظور بنيوي،

3. مؤكدًا أن "اللاوعي مبني كبنية لغوية"، أي أن القوانين التي تحكم اللغة تحكم أيضًا تكوين الرغبات والهويات13.

مثال تطبيقي: إذا أخذنا شخصية "هاملت" في قراءة لاكانية، يمكن اعتبار صراعه الداخلي انعكاسًا لصراع بين رموز لغوية ولاشعورية، وليس مجرد صراع أخلاقي أو انتقامي.

4. جان بياجيه (Jean Piaget)

عالم نفس معرفي طبّق مفهوم البنية في دراسة النمو العقلي للأطفال، مؤكدًا أن الذكاء يتطور عبر مراحل منظمة، وأن التفكير الإنساني يعمل وفق بنيات معرفية تتغير مع العمر14.

مثال تطبيقي: يمكن مقارنة مراحل تطور الحكاية عند الطفل بمراحل تطور الحكاية الشعبية عبر الزمن، حيث تتحول من البساطة إلى التعقيد البنائي.

5. لويس ألتوسير (Louis Althusser)

فيلسوف ماركسي وظّف البنيوية لإعادة قراءة ماركس، مبرزًا دور البنى الاجتماعية والإيديولوجية في تحديد الفكر والممارسة. ميّز بين البنية التحتية (الاقتصاد) والبنى الفوقية (السياسة، الدين، الثقافة)، ورأى أن الأخيرة تعمل عبر "أجهزة إيديولوجية" مثل المدرسة والإعلام لترسيخ السلطة15.

مثال تطبيقي: في تحليل رواية سياسية، يمكن النظر إلى الشخصيات والمؤسسات كتمثيلات لهذه الأجهزة، بحيث يصبح النص السردي انعكاسًا لكيفية عمل الإيديولوجيا في المجتمع.

الهوامش والإحالات:

01 . ملف "لوي ألتوسير.pdf" على موقع الحكمة، يتضمن سيرة وأفكار ألتوسير ونظرية الأيديولوجيا، على الرابط:

https://hekmah.org/wp-content/uploads/2019/11/%D9%84%D9%88%D9%8A-.%D8%A3%D9%84%D8%AA%D9%88%D8%B3%D9%8A%D8%B1.pdf

02 . تودوروف، تزفيتان (تحرير). نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2010.

03 . بروب، فلاديمير. مورفولوجيا الحكاية. ترجمة: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998.

04 . بنكراد، سعيد. السرديات: مدخل نظري. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003، ص. 17-19.

05 . بارت، رولان. درجة الصفر في الكتابة. ترجمة: محمد برادة، الدار البيضاء: دار توبقال، 1987، ص. 52-54.

06 . نيتشه، فريدريك. العلم المرح. ترجمة: فليكس فارس، بيروت: منشورات عويدات، 1980، فقرة 125، ص. 142-144.

07 . غريماس، أ. ج. عن المعنى: دراسة في السيميائيات. ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: دار توبقال، 2001، ص. 21-23.

08 . تودوروف، تزفيتان (تحرير). نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2010، ص. 11-12.

09. ليفي-ستروس، كلود. الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة: مصطفى صالح، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، ص. 45-48.

10. Kristeva, Julia. Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969, p. 9-1

11. لاكان، جاك. الكتابات. ترجمة: محمد سبيلا، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986، ص. 31-35.

12 . بياجيه، جان. البنيوية. ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1980، ص. 14-17.

13 . ألتوسير، لويس. الإيديولوجيا وأجهزة الدولة. ترجمة: سعيد العليمي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2005، ص. 18-22.

المحاضرة الثامنة:

البنيوية السردية

تمهيد

البنيوية السردية هي فرع من النقد البنيوي يختص بتحليل النصوص السردية، مستندًا إلى فكرة أن السرد – مثل اللغة – تحكمه بنى وقوانين يمكن الكشف عنها عبر التحليل العلمي. وقد تشكّل هذا الاتجاه نتيجة لتلاقي منجزات اللسانيات البنيوية عند فرديناند دي سوسير، التي أكدت على الطابع النسقي للغة، مع أعمال الشكلانيين الروس مثل فلاديمير بروب ورفاقه، الذين سعوا إلى تحديد الوظائف الثابتة في الحكاية الشعبية.

انتقلت هذه الأفكار إلى فرنسا في ستينيات القرن العشرين بفضل الترجمات، خصوصًا كتاب تزفيتان تودوروف نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس (1965)، مما أفسح المجال أمام تطوير أدوات تحليلية جديدة للسرد. وفي هذا السياق برزت أسماء مثل غريماس الذي طوّر النموذج العاملي، وتودوروف الذي صاغ نموذج التوازن والخلل، وجيرار جنيت الذي وضع منهجًا دقيقًا لتحليل الخطاب السردي، ورولان بارت الذي ركز على وظائف النص ومفهوم "موت المؤلف".

تتعامل البنيوية السردية مع النص كبنية مغلقة، لا يُفسَّر عبر نوايا المؤلف أو ظروف إنتاجه، بل من خلال العلاقات الداخلية التي تربط عناصره (الشخصيات، الأحداث، الفضاء، الزمن). وهي تهدف إلى الكشف عن البنى العميقة المشتركة بين النصوص، سواء كانت حكايات شعبية أو روايات معاصرة، معتمدة على نماذج إجرائية تسمح بتحديد القوانين العامة التي تنظم إنتاج المعنى في السرد.

المبادئ العامة للتحليل البنيوي للسرد

1. النص كبنية مستقلة عن مؤلفه وظروف إنتاجه

تنطلق البنيوية السردية من فرضية أن النص الأدبي يُحلَّل بوصفه بنية لغوية مكتفية بذاتها، لا بوصفه مرآة لمقاصد المؤلف أو انعكاسًا لظروفه الشخصية والاجتماعية[1]. في هذا السياق، طرح رولان بارت مفهوم "موت المؤلف"، الذي يعني أن سلطة المعنى تنتقل من المؤلف إلى القارئ، وأن النص يصبح

فضاءً لتعدد التأويلات[2].

مثال تطبيقي: عند قراءة رواية الغريب لألبير كامو، يمكن للقارئ أن يفسر لا مبالاة "ميرسو" في ضوء عبثية الوجود، حتى إذا كان المؤلف نفسه لم يقصد ذلك بالضرورة.

2. أهمية العلاقات الداخلية بين عناصر النص

يُفهم النص البنيوي على أنه شبكة من العلاقات بين مكوناته (الشخصيات، الأحداث، الفضاء، الزمن، اللغة)، حيث تُستمد دلالته من تحليل هذه العلاقات[3]. فالبنية السردية لا تقوم على العناصر منفردة، بل على التفاعل بينها في إطار نسق مغلق.

مثال تطبيقي: في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، لا يمكن فهم شخصية "مصطفى سعيد" إلا من خلال علاقته بالبطل الراوي، وبالفضاءين الثقافيين (السودان/بريطانيا) اللذين ينتقل بينهما.

3. البحث عن البنى العميقة المشتركة بين النصوص

ينطلق البنيويون من أن جميع النصوص السردية تخضع لبنى سردية عميقة مشتركة، يمكن الكشف عنها بالتحليل، مثل الوظائف السردية عند بروب أو النموذج العاملي عند غريماس[4].

مثال تطبيقي: في الحكايات الشعبية المغاربية وحكايات "ألف ليلة وليلة"، نجد تكرارًا لدور "المساعد" الذي يعين البطل على تجاوز العقبات، وهو ما يتطابق مع أحد أدوار غريماس العاملية.

4. التركيز على النظام والوظيفة بدل المحتوى الفردي

التحليل البنيوي لا يقيّم النص وفق قيمته الأخلاقية أو الجمالية، بل يدرس كيف يعمل نظامه الداخلي والوظائف التي تؤديها عناصره[5]. فالنص بالنسبة للبنيويين ليس رسالة تحمل مضمونًا ثابتًا، بل هو نظام من العلامات التي تتفاعل وفق قوانين محددة. كمثال تطبيقي: تحليل مشهد الجريمة في رواية بوليسية لا يهتم بمضمون الجريمة في حد ذاته، بل بكيفية إدراجها في البنية العامة للرواية ودورها في تحريك الحبكة.

السرديات أو علم السرد: المفهوم والنشأة

1. المفهوم

السرديات (Narratology) هي حقل نظري يُعنى بدراسة السرد بوصفه بنية متماسكة، لا باعتباره مجرد نقل لأحداث أو انعكاسًا لواقع خارجي. تهتم السرديات بالتمييز بين ما حدث في الحكاية (الحكاية / histoire) وبين كيفية تقديم ذلك (الخطاب / discours)، أي بفكّك البنية التي تُشكّل السرد (الأحداث، الزمن، الشخصيات، مستويات السرد، الترتيب، الصوت، إلخ) بغضّ النظر عن نية المؤلف أو المرجعيات الخارجية.6

2. النشأة

تنطلق السرديات من إرث الشكلانيين الروس، وعلى رأسهم فلاديمير بروب الذي قدّم في Morphologie du conte (1928) أول تحليل منهجي لبنية الحكايات الشعبية عبر تحديد وظائف ثابتة متكررة تعيد إنتاج نفس النمط البنيوي في حكايات متعددة.7 ثم دخل هذا الإرث إلى المشهد الفرنسي، حيث صاغ تزفيتان تودوروف مصطلح narratologie في Grammaire du Décaméron (1969) بوصفه الدراسة المنهجية لبنية السرد وفصل الحكاية عن الخطاب، مما أتاح تأسيس السرديات كحقل مستقل ضمن المشروع البنيوي.8 بعد ذلك جاء تطور الأدوات التحليلية على يد أسماء مثل رولان بارت في تطبيق البنيوية على السرد، وجيرار جنيت في التمييز الدقيق بين الحكاية والخطاب وتحليل الزمن والمستويات السردية، وأ. ج. غريماس في بناء سيميائيات سردية عبر النموذج العاملي، فارتقت السرديات من وصف إلى منهج9.

3. التطور والأعلام

عرفت السرديات البنيوية تطورًا ملحوظًا مع مساهمات عدد من الباحثين الذين أسسوا معالمها المنهجية.

Vladimir Propp انطلق من تحليل الحكاية الشعبية الروسية، محددًا 31 وظيفة سردية تتكرر عبر القصص، واضعًا بذلك الأساس لتحليل البنى الثابتة في السرد.10

Tzvetan Todorov أدخل مصطلح narratologie إلى التداول العلمي، ووسّع نطاق التحليل ليشمل النماذج المجردة للحبكات، مثل نموذج التوازن – الخلل – إعادة التوازن.11

Roland Barthes نقل التحليل البنيوي للسرد إلى حقل السيميائيات، مميزًا بين الوظائف التوزيعية التي تحرك السرد والوظائف التكاملية التي تضيف عمقًا دلاليًا، كما طرح فكرة استقلال النص عن مؤلفه.12

Gérard Genette قدّم أدوات تحليلية دقيقة لفحص الزمن (الترتيب، المدة، التكرار)، والمستويات السردية، والصوت، والمزاج، مما جعله مرجعًا أساسيًا في الدراسات السردية الحديثة.13

Algirdas Julien Greimas طوّر النموذج العاملي والمربع السيميائي للكشف عن البنى العميقة التي تحكم النصوص، موسعًا بذلك نطاق السرديات ليشمل التحليل السيميائي الكلي.14

النماذج التطبيقية للأعلام الخمسة في البنيوية السردية

1. فلاديمير بروب – وظائف الحكاية

فلاديمير بروب قام بتحليل الحكايات الشعبية الروسية وحدد 31 وظيفة سردية تتكرر في معظمها، بغض النظر عن اختلاف الأسماء أو الأماكن.

مثال موسع – "علي بابا والأربعين حرامي" من ألف ليلة وليلة:

الابتعاد (Absentation): علي بابا يخرج من بيته لجمع الحطب.

الاكتشاف (Acquisition): يجد المغارة السرية ويدخلها بكلمة السر "افتح يا سمسم".

الخداع (Trickery): اللصوص يكتشفون أمره ويحاولون الإيقاع به عن طريق أواني الزيت.

العقاب (Punishment): مرجانة تقتل اللصوص وتُنقذ سيدها.

هذا التحليل يظهر كيف يمكن إعادة أي حكاية إلى سلسلة من الوظائف البنيوية الثابتة، بغض النظر عن الثقافة.

2. تزفيتان تودوروف – نموذج التوازن / الخلل / الإصلاح

تودوروف يقترح نموذجًا ثلاثي المراحل لفهم السرد:

توازن: حالة استقرار في بداية الحكاية.

خلل: حادثة أو حدث يخرق هذا التوازن.

إصلاح: محاولة إعادة التوازن، ولو بصيغة جديدة.

مثال موسع – "تاجر البندقية" لشكسبير:

توازن: أنطونيو وتاجرته مزدهرة، وعلاقته قوية بصديقه بسانيو.

خلل: أنطونيو يوقّع عقدًا مع شايلوك يتضمن شرطًا قاسيًا (رطل من لحمه إن لم يسدد الدين).

إصلاح: بورتشيا تتدخل بحيلة قانونية وتنقذ أنطونيو، ويستعاد التوازن.

3. أ. ج. غريماس – النموذج العاملي

غريماس طور "النموذج العاملي" (Actantial Model) الذي يحدد ستة أدوار كبرى في أي حكاية، موزعة على ثلاثة محاور:

المرسِل (Sender) ↔ المستقبل (Receiver)

الفاعل (Subject) ↔ الموضوع (Object)

المساعد (Helper) ↔ المعارض (Opponent)

مثال موسع – "الشيخ والبحر" لهمنغواي:

المرسِل: الحلم بالصيد الكبير.

الموضوع: تحقيق الصيد وإثبات الذات.

الفاعل: الشيخ سانتياغو.

المستقبل: الفتى مانولين والمجتمع المحلي الذي سيحترم الشيخ مجددًا.

المساعد: القارب، خبرة الشيخ، إصراره.

المعارض: البحر، السمكة نفسها، القروش، الإرهاق الجسدي.

هذا النموذج يُظهر العلاقات البنيوية العميقة، بغض النظر عن تفاصيل الحبكة.

4. رولان بارت – الوظائف التوزيعية والتكاملية

بارت يقسم عناصر السرد إلى:

وظائف توزيعية: أحداث رئيسية تحرك السرد (قتل، زواج، مواجهة...).

وظائف تكاملية: عناصر وصفية أو تفصيلية تعطي عمقًا وجمالية للنص.

مثال موسع – "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي:

توزيعية: قتل المرابية، التحقيق، الاعتراف، التسليم.

تكاملية: وصف الحرارة في المدينة، هواجس راسكولنيكوف، الأحاديث الفلسفية.

الوظائف التوزيعية تشكل العمود الفقري، أما التكاملية فتخلق الجو النفسي والفلسفي.

4. جيرار جنيت – الزمن، الرؤية، الصوت

جنيت يركز على: الترتيب، المدة، التكرار، الرؤية (التركيز)، والصوت.

مثال موسع – "الحرافيش" لنجيب محفوظ:

الترتيب: الرواية مليئة بالاسترجاعات (analepsis) والاستباقات (prolepsis).

المدة: أحداث هامة تُروى في صفحات كثيرة (مشهدية)، وأخرى تُختصر في أسطر قليلة (تلخيص).

التكرار: أنماط متكررة من الصراعات والحب والخيانة بين الأجيال.

الرؤية: تنويع بين الراوي العليم، الرؤية الداخلية من منظور شخصية، والوصف الخارجي.

تطبيق النماذج الخمسة للبنيوية السردية على "الشيخ والبحر"

1. نموذج بروب – الوظائف السردية

رغم أن رواية همنغواي ليست حكاية شعبية، إلا أن بنيتها تكشف وظائف بروب بشكل مبسط:

الابتعاد: الشيخ يخرج إلى البحر بعد فترة طويلة من سوء الحظ.

المهمة: هدفه اصطياد سمكة كبيرة لإثبات ذاته.

الاختبار: صراعه الطويل مع السمكة العملاقة.

الانتصار الجزئي/الهزيمة: يمسك بالسمكة، لكن القروش تأكلها قبل أن يعود للشاطئ.

العودة: يعود منهكًا، لكنه يستعيد احترام الفتى والمجتمع.

2. نموذج تودوروف – التوازن/الخلل/الإصلاح

توازن: الشيخ يعيش حياة هادئة مع الفتى، رغم فقره وسوء حظه.

خلل: 84 يومًا دون صيد يجبره على الخروج منفردًا في مغامرة محفوفة بالمخاطر.

إصلاح: يمسك السمكة ويعود، لكنه يعود بجثتها فقط، فيتحقق "إصلاح معنوي" باستعادة مكانته، لا إصلاح مادي.

3. نموذج غريماس – النموذج العاملي

المرسل (Sender): الرغبة في إثبات الذات والانتصار على النحس.

الموضوع (Object): اصطياد سمكة ضخمة.

الفاعل (Subject): الشيخ سانتياغو.

المستقبل (Receiver): الفتى مانولين والمجتمع الذي سيحترم الشيخ.

المساعد (Helper): القارب، الحبال، مهارة الشيخ وخبرته.

المعارض (Opponent): البحر، السمكة نفسها، القروش، الشيخوخة، التعب.

4. رولان بارت – الوظائف التوزيعية والتكاملية

الوظائف التوزيعية (تحرك السرد):

قرار الخروج منفردًا.

الإمساك بالسمكة.

هجوم القروش.

العودة للشاطئ.

الوظائف التكاملية (تثري الجو):

وصف البحر عند الفجر.

حديث الشيخ مع نفسه ومع الطيور.

ذكريات صراعه القديم مع المصارع.

وصف الشمس والليل والموج.

5. جيرار جنيت – الزمن، الرؤية، الصوت

الترتيب (Order): السرد يسير غالبًا بترتيب زمني خطي، لكن مع استرجاعات لذكريات الشيخ (مصارعته في شبابه، مغامرات صيد سابقة).

المدة (Duration):

وصف صراع الثلاثة أيام مع السمكة يأخذ صفحات طويلة (مشهدية).

العودة للشاطئ واكتشاف الجثة يُختصر في صفحات قليلة (تلخيص).

التكرار (Frequency): تكرار وصف البحر وحركته وألوانه يمنح السرد إيقاعًا شعوريًا.

الرؤية (Focalization): رؤية داخلية (نعيش الأحداث من منظور الشيخ، نعرف ما يشعر ويفكر به).

الصوت (Voice): راوٍ خارجي غير مشارك لكنه قريب من وعي الشيخ.

دمج النتائج

إذا طبقنا النماذج الخمسة على النص، نحصل على رؤية متعددة المستويات:

بروب يكشف البنية العامة للأحداث.

تودوروف يوضح التحولات الكبرى في مسار القصة.

غريماس يحدد القوى الفاعلة وعلاقاتها.

بارت يميز بين ما يدفع الحدث وما يخلق الجو. جنيت يحلل التلاعب بالزمن والرؤية والصوت.

الهوامش والإحالات

01. تودوروف، تزفيتان. مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة: ناجي رزوق، دمشق: وزارة الثقافة، 1991، ص. 15-17.

02. بارت، رولان. موت المؤلف. ترجمة: محمد البكري، مجلة فصول، مج. 4، ع. 3، 1984، ص. 9-11.

03. بارت، رولان. التحليل البنيوي للسرد. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، فاس: أفريقيا الشرق، 1986، ص. 22-24.

04. غريماس، أ. ج. البنية الدلالية. ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990، ص. 48-52.

05. ليفي-ستروس، كلود. الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة: مصطفى صالح، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، ص. 45.

06. Roland Barthes"Introduction à l'analyse structurale des récits Communications n08. 1966. P ; 01-27".

07. Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Paris: Seuil, 1970 [1928], pp. 19–21.

08. Todorov, Tzvetan. Grammaire du Décaméron. The Hague: Mouton, 1969, p. 10.

09. Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press, 1980; Greimas, Algirdas J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.

10. Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Paris: Seuil, 1970 [1928], pp. 19–21.

11. Todorov, Tzvetan. Grammaire du Décaméron. The Hague: Mouton, 1969, p. 10.

12. Barthes, R. "Introduction à l'analyse structurale des récits" Communications no. 8, 1966, pp. 1–27.

13. Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

14. Greimas, Algirdas J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.

المحاضرة التاسعة

شعرية السرد

تمهيد

منذ القدم، ظل الشعر سيّد الكلام في الثقافة العربية، يتربّع على عرش البيان، وتُقام له المواسم والأسواق، ويُتداول كالحِكَم، وتُعلّق أمهاته على أستار الكعبة. لم يكن مجرّد فنّ، بل سلطة رمزية كبرى، ولسان قبيلة، ووثيقة وجود، وحين قال ابن سلام الجمحي إن الشعر ديوان العرب، لم يكن يبالغ. أما النثر، فظل طويلًا في الظلّ، يُنظر إليه كمجرّد أداة للشرح أو الخطابة، لا يرقى إلى شرف الشعر ولا إلى قدسيّته.

وقد نتج عن هذا التقديس ما يشبه "التحصين الثقافي" للشعر الموزون المقفّى، حيث أصبح المساس بما يُعرف بـ"عمود الشعر" يُعدّ خروجًا عن القيم الفنية، بل وخيانة للذوق العربي الأصيل. ولهذا، تعرّض كلّ مجدد أو متمرّد على هذا العمود لهجوم شرس، من بشّار وأبي تمام، إلى روّاد قصيدة النثر في العصر الحديث، التي ما تزال تُتّهم إلى اليوم بأنها ليست شعرًا، لمجرد أنها لم تلبس القافية، ولم تَخضع للإيقاع العروضي.

لكن، أليس الشعر في جوهره حالة لغوية خاصة؟ أليس هو تلك الشعريّة التي يمكن أن تسري في أي شكل تعبيري، حتى لو كان نثرًا خالصًا؟ هنا تفتح قصيدة النثر أفقًا جديدًا، وكذلك تفعل نصوص سردية روائية أو قصصية تمارس الكتابة بلغةٍ مشبعة بالإيقاع، بالرمز، بالانزياح، بالتكثيف... هنا بالضبط، نتحدث عن "شعرية السرد"، أي عن تلك اللحظة التي يتحوّل فيها السرد النثري إلى تجربة جمالية كثيفة، قادرة على ملامسة الشعر من حيث الجمال لا من حيث الوزن.

من هذا المنطلق، فإن المحاضرة التي بين أيدينا ستسعى إلى تفكيك هذا المفهوم الإشكالي: ما شعرية السرد؟ كيف تنشأ؟ وما أدواتها؟ وهل هي عارض بلاغي أم بنية جمالية متكاملة؟

بين الشعر والشعرية والشاعرية

أولاً: الشعر (La Poésie)

يُعد الشعر من أعرق الأجناس الأدبية التي عرفتها الإنسانية، وقد ارتبط في التراث العربي بالوزن والقافية، حتى عرّفه ابن خلدون بقوله:

"هو كلام مفصل قطعًا قطعًا متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة" (01)

أما في النقد الغربي، فيقول بول فاليري:

"الشعر فنّ يجعل اللغة غاية في ذاتها، لا مجرد أداة للتواصل (2).

إذن، الشعر هو جنس أدبي له خصائص شكلية (وزن، قافية، إيقاع) وموضوعية (التعبير عن الوجدان والجمال).

ثانياً: الشعرية (La Poétique)

الشعرية ليست نصًا ولا جنسًا، بل هي مفهوم نقدي يبحث في الخصائص التي تمنح النص طابعه الأدبي. وقد صاغ رومان جاكبسون هذا المفهوم في بحثه الشهير قائلاً:

"وظيفة اللغة التي تركز على الرسالة لذاتها"(03)

أما تزفتان تودوروف فقد وسّع المفهوم بقوله:

"الشعرية هي دراسة الخصائص العامة للأدب، أي القوانين التي تحكم إنتاج النصوص الأدبية" (4).

إذن، الشعرية مفهوم أوسع من الشعر، إذ تشمل جميع الأجناس الأدبية، بما فيها السرد والمسرح، ولا ترتبط بوزن أو قافية، بل بآليات تجعل اللغة غائية وجمالية.

ثالثا: الشاعرية (Poïétique)

الشاعرية (Poïétique) مفهوم نقدي وجمالي يختلف عن الشعرية، إذ يشير إلى الطاقة الإبداعية والانفعال الوجداني الذي يضفي على النص طابعًا شعوريًا حميميًا. إنها ليست منهجًا نقديًا، بل بعدًا جماليًا يتصل بالتجربة الداخلية للفنان وبالانطباع الذاتي الذي يخلّفه النص لدى المتلقي.

وقد ذهب بول فاليري إلى القول:

"الشاعرية هي ما يبقى في العمل بعد أن يزول كل شيء " 5.

أما في السياق العربي، فيرى محمد مفتاح أن الشاعرية:

"حالة جمالية تنبثق من التقاء الدال والمدلول، تنعكس في صور وإيقاعات تحرك الوجدان»6.

إذن، الشاعرية ترتبط بالجانب الانفعالي والإيحائي للنص، وليست مقاربة منهجية لدراسة الأدب .

تطور مفهوم الشعرية .

يرجع أصل مصطلح الشعرية (Poétique) إلى أرسطو الذي وضع أول تصور نظري للأدب في كتابه فن الشعر (La Poétique)، حيث نظر إلى الشعر باعتباره محاكاة (Mimésis) للواقع، ودرس بنيته من حيث الحبكة والتطهير (التطهير النفسي عبر التراجيديا) 7 في هذا الإطار، كانت الشعرية عند اليونان تعني علمًا يبحث في خصائص الشعر وطرائق نظمه. وفي العصر الكلاسيكي الفرنسي (القرن السابع عشر)، تحوّل المصطلح ليعني مجموعة القواعد والمعايير الجمالية التي ينبغي أن يلتزم بها الشاعر، كما عند بوالو في كتابه فن الشعر (L'Art Poétique) الذي وضع قواعد التوازن والوحدة 8

أما في النقد الحديث، فقد عرفت الشعرية منعطفًا حاسمًا مع الشكلانيين الروس في بدايات القرن العشرين، حيث أعيد تعريفها على أساس لساني. فقد ركز رومان جاكبسون على الوظيفة الشعرية للغة، معتبرًا أن الشعرية هي:

"الوظيفة التي تجعل الرسالة تركز على ذاتها" 9. وتوسّع المفهوم مع البنيويين (تودوروف، جنيت) ليصبح علمًا يدرس البنى المشتركة للنصوص الأدبية. ف تودوروف عرف الشعرية بأنها:

"علم يدرس الخصائص العامة للأدب، أي القوانين التي تحكم إنتاج النصوص الأدبية" 10.

الشعرية العربية الحديثة

في السياق العربي، أسهم نقاد مثل محمد مفتاح وصلاح فضل في توطين المفهوم، حيث ربطه مفتاح بـ الانزياح والوظائف الجمالية، معتبرًا أن الشعرية "سمة تتولد من تفاعل الدوال والدلالات وفق نظام مخصوص11. كما شهد النقد العربي الحديث تفاعلاً كبيرًا مع المفهوم الغربي للشعرية، سواء من خلال الترجمة أو التوظيف التطبيقي. وقد برزت اتجاهات متعددة حاولت تكييف المصطلح مع الخصوصية الثقافية العربية.

شعرية التجاوز عند أدونيس

يقوم التصور الشعري الحديث عند أدونيس على تجاوز القوالب الشكلية والقيود العروضية، مؤكدًا أن الشعرية ليست في الوزن، بل في القدرة التعبيرية التي تجعل اللغة حدثًا جمالياً ورؤية جديدة للعالم. تقوم هذه الرؤية على تحرير اللغة من بنيتها المألوفة والانفتاح على التجريب والإبداع، بحيث تصبح القصيدة مجالاً للخلق المستمر، لا مجرد إعادة إنتاج للأشكال القديمة. كما يرتبط مفهوم الشعرية عنده بآليات متعددة، منها التناص، وتوظيف السرد، وتفجير الإيقاع الداخلي الذي يمنح النص ديناميته الخاصة.12

. الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ

في الشعرية العربية، يضع ابن الشيخ الشعرية داخل "حقل ثقافي مركّب" من التقاليد والأنساق التي تحدّد الكتابة الشعرية نفسها. الشعرية ليست إحساسًا عابرًا، بل نظامًا معرفيًا وثقافيًا يولد داخل بنية التراث الشعري، يتفاعل فيها التقاليد والاستحداث الكبيران لتكوين طاقات التعبير. تتطلب قراءته كشف العلاقات بين القافية، المضمون، التراث، والتغير الاجتماعي 13

شعرية السرد: بين النثر والشعر

يُعد مفهوم شعرية السرد من أكثر المفاهيم النقدية إثارة للجدل في الدراسات الأدبية المعاصرة. ويعود

الفضل في بلورة هذا المفهوم إلى جيرار جينيت الذي رأى أن السرد لا يخلو من عناصر شعرية14.تتجلى شعرية السرد في عدة مستويات نصية، أهمها الانزياح اللغويالذي يحوّل اللغة العادية إلى لغة فنية مشحونة بالدلالات. كما يظهر في الإيقاع الداخلي للنص15 الذي يعتمد على التكرار والتوازنات الصوتية. في الأدب العربي الحديث، يمكن تتبع شعرية السرد في أعمال عديد الكتاب والمبدعين على غرار واسيني الأعرجن احلام مستغانمي، الطيب صالح وغيرهم، حيث يتحول السرد العادي إلى لوحة فنية مليئة بالمجازات والرموز16.

آليات شعرية السرد

شعرية السرد لا تعني إدخال الشعر في النثر، بل تعني اشتغال النص السردي بآليات جمالية خاصة تجعله يتجاوز مجرد الحكي العادي إلى حكي أدبي. ومن أبرز هذه الآليات:

الانزياح اللغوي (déviation linguistique)، الذي يحرّر اللغة من نمطيتها التداولية نحو تراكيب إيحائية. أي خروج اللغة عن النمط اليومي نحو تراكيب تحمل إيحاءات ودلالات غير مباشرة؛

التكثيف الدلالي (condensation sémantique)، عبر اختزال اللغة دون تفريغها من المعنى. بمعنى اختزال العبارات لضغط المعنى في مساحة لغوية قصيرة وأثرية

الصورة البلاغية (image rhétorique)، كأداة لتكثيف الدلالة بواسطة المجاز والاستعارة. أوتوظيف المجاز والاستعارة والتشبيه كأدوات إيحائية لتكثيف الدلالة

الإيقاع السردي (rythme narratif)، الذي ينبني على التكرار والتوازي والتنغيم الداخلي للنص.

تعدد الرؤى السردية (pluralité des points de vue)، بما يخلق طبقات تأويلية متداخلة. بمعنى تنوّع وجهات النظر (سارد، شخصيات) لخلق مستويات متعددة من التأويل والإدراك.

وقد تناول تزفيتان تودوروف هذه الآليات ضمن تصوره العام لـ"الشعرية"، رابطًا بين الجماليات اللغوية والبنى السردية التي تجعل من النثر خطابًا أدبيًا ذا كثافة وعمق، مؤسسًا بذلك لأفق نظري يجمع بين الوظيفة الجمالية والدلالية في السرد17.

نموذج تطبيقي

النص المختار: الفقرة الافتتاحية من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح.

"عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام في أوروبا، لم أعد كما انطلقت، غريبًا في وطني، أستنشق هواءه في شوق، وأحدّق في وجوه الناس علّي أسترجع شيئًا من ملامحي الضائعة في برد الشمال..."

التحليل: أو كيف استثمر الكاتب آليات شعرية السرد

1. الانزياح اللغوي

النص لا يقول ببساطة "عدت من السفر"، بل يصوغ العودة بطريقة شعرية:

"عدت إلى أهلي يا سادتي..."

ينطوي هذا الأسلوب على طابع خطابي درامي وشبه احتفالي، فيه خروج عن التعبير العادي نحو لغة ذات إيقاع وجداني.

2. التكثيف الدلالي

"أستنشق هواءه في شوق"

الجملة تختزل حالة وجودية عميقة (الحنين/الضياع/الانتماء) في صورة حسية واحدة، دون تفصيل مطوّل، مما يمنح العبارة كثافة شعورية.

3. الصورة البلاغية

"شيء من ملامحي الضائعة في برد الشمال"

هذه استعارة معقدة: "ضياع الملامح" = فقدان الهوية، و"برد الشمال" = قسوة الغربة، وهي صورة شعرية ترمز لانفصال الذات عن جذورها.

4. الإيقاع السردي

العبارات موزونة على نحو يجعل من الجملة نثرًا مشبعًا بالإيقاع:

"أستنشق هواءه في شوق، وأحدّق في وجوه الناس..."

التوازي في البناء (فعلان مضارعان – أستنشق / أحدق)، والتكرار الإيقاعي في الصوت، يمنح النص بعدًا موسيقيًا هادئًا.

5. تعدد الرؤى

السارد هنا يتحدث بضمير المتكلم، لكنه يخاطب الآخر بصيغة "يا سادتي"، وهو ما يخلق فجوة بين السارد والمتلقي، ويمنح السرد طابعًا تأمليًا داخليًا من جهة، وخطابيًا خارجيًا من جهة أخرى.

النتيجة:

من خلال هذه الأدوات، يتجاوز هذا المقطع السرد البسيط ليصبح نصًا شعريًا في بنيته وتعبيره، يمزج بين الحكي والتأمل، بين الحس والرمز، وهذا هو جوهر شعرية السرد.

الهوامش والإحالات.

01. ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2005، ص 435.

02 . Valéry, Paul, Variété, Paris, Gallimard, 1924, p. 12.

03. Jakobson, Roman, Linguistique et Poétique, in Essais de linguistique générale, Paris, Seuil, 1963, p. 214.

04 . تودوروف، تزفتان، مدخل إلى الشعرية، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 11.

05 . Valéry, Paul, Variété, Paris, Gallimard, 1924, p. 45.

06 . محمد مفتاح، في سيمياء الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص 33.

07 . أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 12.

08 . Boileau, L'Art poétique, Paris, Garnier, 1961, p. 18.

09 . Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Seuil, 1963, p. 214.

10 . تودوروف، تزفتان، مدخل إلى الشعرية، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 11.

11 . محمد مفتاح، في سيمياء الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص 33.

12 . سميحة كلفالي: الرؤيا الشعرية ومرجعياتها عند أدونيس، مجلة قراءات (محكمة سنوية تصدر عن جامعة بسكرة)، المجلد 09 العدد 01، ص: (نوفمبر 2017) ص 33

13 . عماري محمد: تلقي الشعرية في النقد الجزائري المعاصر، جمال الدين بن الشيخ أنموذجا، مجلة المدونة (محكمة تصدر كل سداسي عن جامعة البليدة)، المجلد 08، العدد 01، (مارس 2021) ص 88

14 . جيرار جينيت، خطاب السرد، ترجمة محمد معتصم، (الدار البيضاء: دار توبقال، 1997)، ص 45

15. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، (الدار البيضاء: دار توبقال، 1982)، ص 72.

16 . سيزا قاسم، بناء الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984)، ص 89.

17 . Tzvetan Todorov, La Poétique de la prose, Éditions du Seuil, Paris, 1971, pp. 10–17.

المحاضرة العاشرة

بنية الشعر

تمهيد

ليس الشعرُ مجردَ كلامٍ موزونٍ ومُقَفّى كما درج التعريف التقليدي، بل هو بنية متكاملة تستند إلى نظام داخلي يُنظِّم مكوّناته الصوتية، والدلالية، والتركيبية، ويمنحها التماسك والجمال. فالشعر ليس ما يُقال فحسب، بل كيف يُقال؛ والبنية هي ما يمنح هذا "الكيف" صوته الخاص وتكوينه الفريد. إنها شبكة من العلاقات التي تتشابك داخل النص لتكوّن وحدته العضوية، وتُحدث أثره الجمالي والمعنوي.

من هذا المنطلق، فإن دراسة الشعر لا يمكن أن تنفصل عن دراسة بنيته، لأن كل انزياح لغوي أو توتر إيقاعي أو صورة بلاغية لا يعمل منفردًا، بل ضمن نسقٍ يُحدّد موضعه ووظيفته. ولقد أولى النقد البنيوي والبنيوي–الأسلوبي أهمية بالغة لهذه البنية، معتبرًا أن المعنى الشعري ينبثق منها، لا من السياق الخارجي أو النية المضمَرة. كما أن تطور الأشكال الشعرية، من العمودي إلى الحر فقصيدة النثر، قد رافقه تطور في البنيات، بما يعكس تحولات في الرؤية والتعبير والذائقة.

وبالتالي، فإن "بنية الشعر" ليست فقط مسألة شكل، بل هي جوهر التجربة الشعرية، بما تحمله من تكثيف، ومفارقة، وتوتر داخلي، يُحوّل اللغة العادية إلى حدثٍ جماليٍّ فريد.

مفهوم البنية في الشعر

يُعدّ مفهوم "البنية" من المفاهيم المحورية في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، وقد حظي باهتمام خاص منذ صعود البنيوية في منتصف القرن العشرين. في أصله اللغوي، تحيل "البنية" إلى ما يُبنى عليه الشيء وما يقوم عليه من أساس، أي إلى التنظيم الكامن خلف الظواهر. أما في الاصطلاح النقدي، فتعني "البنية" النسق الكلي الذي تنتظم وفقه مكونات النص، بحيث لا تُفهم الأجزاء إلا من خلال علاقاتها داخل هذا النسق الكلي المتكامل[1]. وفي الشعر، لا يُقصد بالبنية مجرد الشكل الخارجي من وزن وقافية، بل البنية هي النظام الذي يشكّل اللغة الشعرية في مستوياتها الصوتية، والدلالية، والإيقاعية، والتركيبية. وهي التي تمنح القصيدة طابعها الفني وتماسكها الداخلي.

فكل عنصر في النص الشعري—من الإيقاع إلى الانزياح، من الصورة إلى الإيحاء—لا يعمل في عزلة، بل يتفاعل مع العناصر الأخرى ضمن شبكة من العلاقات التي تشكّل كينونة النص ومعناه[2]. وقد أكد جان كوهين (Jean Cohen) أن "الشعرية ليست خاصية مفردة لعنصر معين في النص، بل هي ناتج عن البنية التي تنتظم فيها مختلف العناصر وتُحدث توترًا جماليًّا خاصًّا"[3]. وهذا ما يجعل البنية أساسًا جوهريًا لفهم الشعر، إذ تُحوّل اللغة من أداة للتواصل إلى وسيط للدهشة والانفعال، وتُضفي على النص طاقة إيحائية لا تُختزل في المعنى المباشر. ولعل من أبرز ما قدّمته البنيوية للشعر هو التركيز على البنية ككيان مستقل عن المؤلف والمتلقي والسياق، حيث تصبح القصيدة كائناً لغويًّا قائمًا بذاته، لا تُحلّل انطلاقًا من خارجها بل من داخلها[4].

عناصر بنية النص الشعر

أ ـ البنية الصوتية (الإيقاعية): وتشمل

الوزن الشعري: (البحر ، التفعيلة، أو الوزن الحر أو الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر).

القافية وتكرار الأصوات.

الموسيقى الداخلية و تكرار الصوتية (مثل الجناس، السجع، تكرار الحروف أو الكلمات أو الجمل). جان كوهين: يرى أن "الشعر يشتغل على اللغة لا ليخبر بها، بل ليجعل منها مادة صوتية ودلالية مشحونة بالإيحاء."(05)

ب ـ البنية النحوية / التركيبية: وتشمل:

الانزياح عن النظام النحوي المعتاد.

تقديم وتأخير، حذف، كسر للتراتبية المنطقية.

الجملة الشعرية المفتوحة، واللااستقرار التركيبي.

والانزياح كما يعرّفه كوهين: "كسر القاعدة النحوية أو الدلالية لإحداث قيمة شعرية."06

ج . البنية الدلالية:

تعد البنية الدلالية من أهم الركائز التي يقوم عليها التحليل الشعري، حيث تشكل نظاماً من العلاقات العميقة بين اللغة والمعنى(7). وقد أشار النقاد إلى أن الانزياح أحد أهم آليات اشتغال هذه البنية. وتتكون البنية الدلالية من عدة مستويات:

مكونات البنية الدلالية:

أ. المعنى المباشر (السطح الظاهر): المعنى الحرفي للكلمات والعبارات.مثال: "النهر يجري" ⟵ وصف حرفي لحركة الماء.

ب. المعنى الضمني (الطبقة الرمزية): الدلالات الخفية التي تُستشف عبر الصور الشعرية. مثال: "النهر يجري" ⟵ رمز لاستمرارية الحياة أو الزمن.

ج. الإيحاءات الثقافية والتراثية: ارتباط المعنى بالأساطير، التاريخ، أو الدين. مثال: "النهر" في الشعر العربي قد يُحيل إلى نهر الكوثر أو الفرات.08

د. التناص الدلالي: هو "تفاعل النص مع نصوص سابقة أو معاصرة له، مما يخلق شبكة من الدلالات المترابطة التي تثري المعنى وتفتحه على تأويلات متعددة"(9). وهو لا يقتصر على الاقتباس المباشر، بل يشمل "الحوار الخفي بين النصوص عبر الرموز والإيحاءات المشتركة

ج . البنية البلاغية / الصورية: وهي "الهيكل الفني الذي ينتظم عبره الخطاب الأدبي وفق آليات البلاغة التقليدية والحديثة، بهدف تحقيق الإقناع والتأثير الجمالي"(10). وهي تشمل الصورة الشعرية (استعارة، كناية، مجاز، رمزية). الوظيفة الجمالية والانفعالية للصورة. تراكم الصور كمحور لخلق معنى مركّب.

الخلاصة : بنية القصيدة ليست مجرد تجميع لعناصر بلاغية أو صوتية، بل هي نظام داخلي متكامل. وكل عنصر يؤدي وظيفة ضمن هذا النظام: الإيقاع يُحرك، التركيب يُدهش، الصورة تُكثّف، والدلالة تُفجِّر المعنى.

العلاقة بين البنية والدلالة في التحليل النصي

تُمثل العلاقة بين البنية والدلالة "تفاعلاً جدلياً بين شكل النص ومحتواه، حيث يُنتج النظام البنيوي دلالاتٍ تتجاوز المعنى الحرفي"(11). فكل عنصر بنيوي (لغوي، إيقاعي، تركيبي) يصبح "حاملاً لدلالاتٍ مضمرةٍ تُكتشف عبر التحليل"(12. ويظهر التفاعل بينهما على جميع المستويات المذكورة سالفا ، فعلى المستوى الصوتي مثلا: يُنتج الإيقاع دلالات عاطفية (السجع للتناغم، التقطيع المفاجئ للتوتر) وعلى المستوى التركيبي يخلق الانزياح النحوي كالتقديم والتأخير مثلا ، يخلق دلالات توكيدية، أما على المستوى الدلالي فإن العلاقات بين الكلمات (الترادف، الطباق، المفارقة) تولّد معان جديدة.13

تطبيق:

تحليل مقطوعة من قصيدة البردوني (أبو تمام وعروبة اليوم) حسب المستويات الأربعة

المقطع المقترح:

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي؟

مليحةٌ عاشقاها: السلُّ والجربُ

ماتت بصندوق (وضاحٍ) بلا ثمنٍ

ولم يمتْ في حشاها العشقُ والطربُ

كانت تراقبُ صبحَ البعث فانبعثتْ

في الحلم ثم ارتمت تغفو وترتقبُ

لكنها رغم بخل الغيثِ ما برحت

حبلى وفي بطنها (قحطان) أو (كرب)

1. **المستوى الصوتي:**

الإيقاع العروضي:

المقطوعة مكتوبة على بحر الطويل، بتفعيلاته الثقيلة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)، التي تنسجم مع أجواء الرثاء والألم والانكسار، وتعكس البطء الزمني والروحي.

التماثلات الصوتية:

. تكرار الصاد والسين ("صنعاء"، "السل"، "صندوق") يضفي بعدًا سمعيًّا يوحي بالأنين أو الزفير.

. تكرار الراء في أفعال مثل "تراقب، ارتمت، ترتقب" يوحي بالاضطراب والاهتزاز الداخلي.

. الجناس غير التام بين "الطرب" و"ترتقب" يُحدث تموجًا صوتيًا يُقابل تناقضًا دلاليًا.

المحسنات اللفظية:

رغم طغيان المعنى، تُلاحظ تناسبات صوتية (نوع من التوازي) تخلق إيقاعًا داخليًا متماسكًا.

2. المستوى التركيبي (النحوي):

الانزياحات التركيبية:

تقديم الجار والمجرور في "بصندوق وضاح" يمنح العبارة ثقلاً دلاليًا، ويجعل "الصندوق" مركزًا للحدث والموت.

غياب الفاعل الظاهر في "ماتت" (وإن كان الفعل لازمًا) يُعزز الإحساس بالعمومية والقدرية.

البُنى الإنشائية:

الاستفهام الإنكاري "ماذا أحدث؟" لا يطلب جوابًا، بل يُعلن الانكسار والذهول.

أسلوب الحال: "حبلى وفي بطنها..." يُجسد التناقض بين الخراب الظاهري والخصب الكامن.

3. المستوى الدلالي:

المعنى المباشر: مدينة مريضة، جميلة، ولكنها تُحب من يؤذيها، تموت ثقافيًا ("صندوق وضاح")، ومع ذلك لا تزال حيّة بالأمل والخصوبة.

التناص الدلالي: وضاح: إشارة إلى الشاعر اليمني وضاح اليمن، رمز الجمال والعشق والثقافة، لكن "الصندوق بلا ثمن" يُشير إلى إهمال هذا الإرث.

قحطان وكرب: يحيلان إلى جذور الهوية اليمنية بين الأصالة (قحطان) والوجع أو الحزن (كرب بن وائل).

صبح البعث: تلميح مزدوج بين البعث الديني (القيامة) والنهضة الثورية.

المفارقات الدلالية:

"مليحة" لكن "عاشقاها السل والجرب".

"ماتت" ولكنها "حبلى".

تراث عظيم ("وضاح") يوضع في صندوق "بلا ثمن".

4. المستوى البلاغي:

الصور الفنية:

تشبيه بليغ: "مليحة عاشقاها السل والجرب"، يُجسد المدينة كعروسٍ يتشبث بها الداء.

استعارة تمثيلية: "ماتت بصندوق وضاح" تصور المدينة وكأنها جثة في نعش ثقافي.

كناية دالة: "في بطنها قحطان أو كرب" تعبّر عن انتظار مجهول الهوية: خلاص أم انتكاس؟

الإيحاء الرمزي:

كل صورة شعرية محمّلة بإحالة ثقافية وتاريخية، تُغني المعنى وتُضاعف طبقاته التأويلية.

5. العلاقة بين البنية والدلالة:

التكرار الصوتي يُعمّق الإحساس بالوجع العضوي.

البنية النحوية المتوترة تُعبّر عن خلخلة في المعنى والوجود.

الرموز التاريخية تُستدعى لقراءة الحاضر.

المفارقات تُسائل الحقيقة من داخلها.

الرؤية العامة:

هذه المقطوعة تنتمي إلى شعر ما بعد النكسة في تجلياته اليمنية، حيث تتجسّد المدينة لا بوصفها فضاءً عمرانيًا، بل ككائن أنثوي متألم، جميل، مسلوب، ومعلّق بين الولادة والموت.

يشتغل النص على عدة مستويات من التوتر:

بين اللغة والانهيار / بين الرمز والتاريخ/ بين الأمل والعجز.

إنها قصيدة البنية المقاومة: حيث الشكل يخدم الرؤية، واللغة تحفر في الجرح كي لا تندمل الذاكرة.

الهوامش والإحالات:

01 . ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص 238 . 245.

02 . أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص 67.

03 ـ Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, p. 25.

04 . تودوروف، مدخل إلى الأدب البنيوي، ترجمة ميشال غريس، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص 38.

05 ـ Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 39.

06 ـ Ibid. p: 152

07 . كمال أبو ديب، في الشعرية، (بيروت: دار العلم للملايين، 1987)، ص 112

08 . عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (تونس: الدار التونسية للنشر، 1982)، ص 67.

09 . جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، (الرباط: دار الأمان، 2001)، ص 34

10 . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984)، ص 56

11 . فرديناند دو سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، (بيروت: منشورات عويدات، 1985)، ص 112

12 . رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، (بيروت: دار الطليعة، 1988)، ص 45

13 . كمال أبو ديب، في الشعرية، (بيروت: دار العلم للملايين، 1987)، ص 67.

المحاضرة الحادية عشر:

البنيوية الأنجلوسكسونية

تمهيد

في منتصف القرن العشرين، بينما كانت البنيوية الفرنسية بقيادة ليفي شتراوس ورولان بارت تُحدث ثورة في دراسة الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي الأوروبي، ظهرت في العالم الأنغلوسكسوني (بريطانيا وأمريكا الشمالية) رؤية بنيوية مغايرة تركّز على التحليل الداخلي للنصوص الأدبية بعيداً عن السياقات التاريخية أو الاجتماعية. هذه المدرسة، التي عُرفت بالبنيوية الأنغلوسكسونية، لم تكن مجرد امتداد للبنيوية السوسيرية، بل شكّلت اتجاهاً مستقلاً جمع بين الدقة العلمية للفلسفة التحليلية (خاصة عند فيتغنشتاين) والمنهجية اللغوية في تحليل النصوص.

تميّزت هذه المدرسة بـ ثلاث سمات جوهرية:

النص ككيان مستقل: حيث اعتُبر العمل الأدبي نظاماً مغلقاً من العلامات، لا علاقة له بنية مؤلفه أو ظروف كتابته.

التحليل الرياضي: عبر تفكيك النص إلى وحدات صغرى (كالثنائيات الضدية والأنماط المتكررة).

الموضوعية العلمية: برفض التفسيرات الانطباعية، والاعتماد على أدوات تحليلية قابلة للقياس.

لقد وجدت هذه الرؤية تجسيدها العملي في أعمال نقاد مثل نورثروب فراي الذي صنّف الأدب في أنماط أسطورية، وآي.أي. ريتشاردز الذي حلّل الانزياحات اللغوية في الشعر، وكليمنت غرينبرغ الذي طبّق البنيوية على الفنون البصرية. ومع أن هذه المدرسة تعرّضت لانتقادات بسبب إهمالها للسياق، إلا أنها أسهمت في تطوير أدوات تحليلية دقيقة ما زالت تُستخدم حتى اليوم في قراءة النصوص.

في هذه المحاضرة، سنكتشف كيف حوّلت البنيوية الأنغلوسكسونية الأدب من مجال للتذوق الذاتي إلى مختبر للتحليل المنهجي، وسنختبر إمكانية تطبيق أدواتها على نصوص من التراث العربي الحديث.

السياق التاريخي والفكري لانتقال البنيوية إلى العالم الأنغلوسكسوني

1. الخلفية الثقافية :

كان المشهد النقدي في بريطانيا والولايات المتحدة قبل وصول البنيوية يهيمن عليه "النقد الجديد" (New Criticism) الذي أسسه ت.س. إليوت وآخرون. تميز هذا التيار بـ:

التركيز على النص ككيان مستقل عن مؤلفه أو سياقه التاريخي.

الاهتمام بالبنية الداخلية للأعمال الأدبية (التناغم، التناقض، الانزياحات اللغوية).

رفض القراءات الانطباعية أو السيرة الذاتية.1

هذا التقارب بين مبادئ النقد الجديد والبنيوية (خاصة في عزل النص عن سياقه) خلق أرضية خصبة لاستقبال الأفكار البنيوية.

في الجانب اللغوي، كانت الفلسفة التحليلية (لودفيغ فيتغنشتاين، ج.إل. أوستن) واللسانيات التوليدية (نعوم تشومسكي) تهيمن على الدراسات الأكاديمية. هذه المناهج:

أكدت على التحليل المنطقي والرياضي للغة.

قدمت أدوات منهجية قابلة للتطبيق على النصوص الأدبية2.

2. دور الترجمة والحوار الثقافي:

شهدت أواخر الستينيات وسبعينيات القرن العشرين موجة ترجمات حاسمة نقلت الأعمال البنيوية الفرنسية إلى الإنجليزية، منها:

محاضرات في الألسنية العامة لفرديناند دي سوسير (ترجمة 1959)(3).

عناصر السيميولوجيا لرولان بارت (ترجمة 1967).

خطاب السرد لجيرار جينيت (ترجمة 1980).

كما ساهمت المؤتمرات الأكاديمية الدولية (مثل مؤتمرات جامعة جونز هوبكنز 1966-1967) في:

حوار مباشر بين مفكرين فرنسيين (مثل جاك دريدا) وأمريكيين (مثل بول دي مان).

تأسيس شبكات علمية عابرة للحدود.

3. الظرف الأكاديمي والسياسي:

في الجامعات الأمريكية، تزامن انتشار البنيوية مع:

الحركات الطلابية (1968) التي نادت بتحديث المناهج الأكاديمية.

أزمة العلوم الإنسانية والبحث عن مناهج "علمية" بديلة للنقد التأثري.

الصعود الليبرالي الذي شجع على استيراد نظريات أوروبية نقدية(4)

انتقال البنيوية إلى التقليد الأنجلوسكسوني

استوعبت المدرسة الأميركية البنيوية نهجًا أكثر تجريبيّة و"علميّة" مقارنة بالمدرسة الأوروبية. فقد اعتمد علماء اللغة الأميركيون مثل ليونارد بلومفيلد على المنهج السلوكي، حيث شدّدوا على تحليل البيانات اللغوية الممكن مراقبتها وملاحظتها تجريبيًّا، مثل الأصوات والسلوكيات التعبيرية، متجنبين التكيّف مع المعنى المجرد في التحليل اللغوي. وكان هذا التوجّه يفضّل صياغة القواعد اللغوية من خلال ‘‘إجراءات اكتشاف’’ قابلة للتطبيق بشكل منهجي على النصوص اللغوية، لا عبر استبطانات ذهنية أو تفسيرية. كما ركّز هؤلاء الباحثون على وصف اللغات الأصلية في أمريكا الشمالية بصورة صارمة، بعيدًا عن تصنيفات لغوية أوروبية مسبقة، وهو ما سهّل تأسيس التحليل البنيوي بوصفه علمًا مستقلًا قائمًا على ملاحظة البيانات اللغوية فعلاً5.

البنيوية الأمريكية: (Anglo-American Structuralism) تشكّلت في الولايات المتحدة خلال عشرينيات إلى خمسينيات القرن العشرين بوصفها نهجًا علميًا صارمًا قائمًا على الملاحظة

والتجربة، متجاوزًا التحليلات الذهنية المجردة، ومستلهمًا العناصر السلوكية (behaviorisme) في توصيف الظواهر اللغوية بحسب قواعد ومعايير موضوعية.ومن روادها:

فرانز بواس (Franz Boas): يُعدّ من المؤسسين الأساسيين للأنثروبولوجيا واللسانيات الأمريكية الحديثة، إذ أسّس المنهج الإثنوغرافي الميداني ووضع مبادئ تحليل لغات الشعوب الأصلية من خلال الملاحظة الدقيقة، بعيدًا عن التصنيفات المسبقة.6

ليونارد بلومفيلد (Leonard Bloomfield): طوّر المدرسة التوزيعية في اللسانيات، معتمدًا على النهج السلوكي، ومدافعًا عن تصنيف اللغة بوصفها ظواهر ملاحَظة بربط الوحدات الصوتية كالفونيمات ضمن سياقات تركيبية واضحة. ومن أبرز إنجازاته تحليل "المكوّنات الفورية" (constituants immédiats) عبر معالجة نصية دقيقة للبيانات اللسانية.7

إدوارد سابير وبنجامين وورف – فرضية النسبية اللغوية المختصرة

الفرضية الأساسية: يرى سابير وورف أن اللغة لا تعكس الواقع فحسب، بل تشكّله أيضًا بطريقة تؤثر على إدراك المتحدث للعالم. وقد تميزت الفرضية بنسختين:

النسخة القوية (الحتمية اللغوية): تفترض أن اللغة تحدد بالكامل ما يمكن التفكير فيه، أي أن اللغة تقيد التفكير بشكل حاسم.

النسخة الضعيفة (النسبية اللغوية): أقرب للواقع، فهي تعتبر أن اللغة تؤثر على الفكر والإدراك، لكنها لا تحدده بحسم، وتترك مجالًا لتنوع وتعدد في التفكير.8

نعوم تشومسكي (Noam Chomsky) والبنيوية الأمريكية:

إذا كانت البنيوية الأمريكية، التي نشأت على أيدي بواس، سابير وبلومفيلد، ركّزت على وصف اللغة اعتماداً على البيانات المرصودة، خاصة الأصوات والبنى التركيبية، وتجنّبت تحليل المعنى. كما

اعتمدت نهجاً تجريبياً صارماً، مثل استخدام "إجراءات الاكتشاف" لاستخراج القواعد النحوية من النصوص فقط. فإن تشومسكي، من جهة أخرى، قدّم نقطة تحول جوهرية، حيث انتقد هذا النهج باعتباره وصفياً فقط، أي يحقق "كفاية ملاحظة" (observational adequacy)، دون تفسير أو تفسير داخلي للغة. بدلاً من ذلك، اقترح نحوًا توليديًا يستهدف "الكفاية التفسيرية"، أي فهم الكيفية التي تولّد بها العقل البشري اللغات، من خلال مفاهيم مثل "الكفاءة مقابل الأداء" و"القواعد التوليدية العميقة" 9

يرى تشومسكي أن البنيوية الأمريكية تقف عند سطح الكلمات وتوزيعها فقط، دون الغوص في البنية التحليلية الكامنة التي تكرّر نفسها عبر الأنماط اللغوية. ففي كتابه Syntactic Structures عام 1957، هاجم تشومسكي هذه المقاربة، معتبرًا أن اللغة كظاهرة عقلية تنبع من تركيب داخلي بيولوجي – وهو ما لم تمسّه البنيوية آنذاك، هذا الانتقاد هو الذي جعل بعض الباحثين يرون أن تشومسكي أعاد البنيوية، ولكن بصورة أكثر تجريدًا ونظرية. على سبيل المثال، يصرح لويس–جان كالفه بأن تشومسكي "هو وريث سوسور" بذات القيمة العلمية للغة كموضوع مستقل عن مؤثرات ثقافية، مُكرّسا رؤية شكلية وتحليلية متطورة للحكم اللغوي 10

الهوامش والإحالات:

01 ـ رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 86

02 ـ Chomsky, Noam. Aspects of the Theory of Syntax. MIT Press, 1965

03 ـ Ferdinand de saussure: course in general linguistics; tra: Wade baskin (1959

04 ـ موسوعة ويكيبيديا

05 ـ الأنسكلوبيديا البريطانية على الرابط : https://www.britannica.com/science/linguistics/The-20th-century

06 ـ حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص119.

07 ـ موسوعة ويكيبيديا على الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Distributionnalisme?

08 ـ مقال على موقع "CNRS – "Hypothèse de Sapir-Whorf على الرابط: https://arbres.iker.cnrs.fr/index.php?title=Hypoth%C3%A8se_de_Sapir-Whorf&utm

09 ـ أحمد، مؤمن، المسانيات النشأة والتطّور، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2005، ص 204

10 ـ Francois Dosse : History of Structuralism sur le lien : https://abuss.narod.ru/Biblio/eng/dosse1.htm?

المحاضرة الثانية عشر

التلقي العربي للبنيوية

تمهيد

عُرف النقد الأدبي العربي انطلاقًا من العصر الجاهلي بطابعه التأثري اللحظي، إذ كان الناقد يُعبّر عن ذوقه الفطري وحسّه الجزئي، دون أي أصول منهجية واضحة. الشعراء أنفسهم مثل الخنساء وامرئ القيس كانوا يمارسون تقويمًا ذاتيًّا أو عبر التحاكم في سوق عكاظ وغيره، ما مثل اللبنة الأولى للنقد. ومع بداية العصر الإسلامي والأموي، ظهرت معايير نقدية تعتمد على الصدق والفضيلة كمقياس؛ إذ ارتبط الحكم النقدي بمبادئ أخلاقية ودينية، فظهر تقدير للأشعار التي تحترم مقاييس الدين والبيئة الاجتماعية.

في العصر العباسي، شهد النقد الأدبي العربي تطورًا جوهريًا: نضَج الفكر النقدي، وأخذ يأخذ طابعًا منهجيًا فقهيًا، بمؤلفات مثل كتابات ابن قتيبة، الجاحظ، وكتب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، حيث بدأ النقد يتجه نحو التفسير المستند إلى العلم والاستدلال المنطقي، بعيدًا عن الذوق الفطري وحده، ومع بزوغ العصر الحديث، دخل النقد العربي مرحلة استقبال المناهج الغربية، مستلهمًا أساليب التحليل البنيوي، التنظيمي، والمقارن التي استُورِدت عبر الترجمة والتعليم الأكاديمي، وهو نهج كان أكثر بناءً وتحرّراً من التقيّد بالموروث النقدي القديم.

في الربع الأخير من القرن العشرين بدأ انفتاح النقد العربي على المناهج النقدية النسقية الغربية، التي تركز على تحليل الهياكل (السرد، المتن، اللغة) بدلًا من التركيز على المحتوى فقط. وكانت البنيوية من أوائل هذه المناهج، حيث بدأت تطبيقاتها بالظهور في النقد العربي، في محاولة لتجاوز المعايير التقليدية وتبني تحليل أكثر منهجية وموضوعية.

بدايات تلقي النقد البنيوي في النقد العربي:

01. البنية القصصية في رسالة الغفران لحسين الواد والتطبيقات الأولى للبنيوية:

يمكننا التأريخ لبدايات تطبيق النقد البنيوي عند العرب، بمحاولة الباحث التونسي حسين الواد

المبكرة (1972) لتطبيق المنهج البنيوي على النص العربي، فقد ذهب حسين الواد في تحليل رسالة الغفران إلى تفكيك البنية القصصية للنص باستخدام أدوات بنيوية، مما مثّل خطوة تأسيسية في استيراد هذا المنهج النقدي إلى الحقل العربي.01 لتتوالى بعد ذلك الدراسات.

2 بنائية صلاح فضل أو الكتاب المرجعي لتأسيس البنيوية العربية.

حلّق النقد البنيوي في الأدبيات العربية بشكل أوسع عبر كتاب صلاح فضل البنائية في النقد الأدبي (أواخر سبعينيات القرن الماضي)، الذي قدّم مقاربة منهجية متكاملة لتحليل النصوص، مركزًا على مفهومَي الاستبدال والسياق البنيوي داخل النص العربي، وراكم قاعدة معرفية رصينة لهذا الانتقال النقدي الذي يعترف صلاح فضل بجهود ثلاثة باحثين2 أسسوا له، ويتعلق الأمر بعبد السلام المسدي ودراسته: " الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب" التي نُشرت عام 1977 ، وكمال أبوديب ودراسته "جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر" الصادر عام 1979 وزكريا إبراهيم وكتابه عن مشكلة البنية الذي صدر عام 1978، فهذه الكتب الثلاثة الذتي صدرت قبل عمل صلاح فضل قد أسست للدرس البنيوي في النقد العربي، قبل صدور عمل صلاح فضل هذا.

مجلة فصول ودورها في تأسيس النقد البنيوي العربي

بالرغم من أن الكتابات المبكرة حول البنيوية في النقد العربي ظهرت قبل عام 1981 في أعمال مفكرين مثل عبد السلام المسدي وزكريا إبراهيم وكمال أبو ديب وصلاح فضل، إلا أن هذه الكتابات لم تُحدث النقاش النقدي الجذري الذي أحدثته مجلة فصول*، تحديدا في عددها الثاني الصادر في يناير 1981. وهو العدد، الذي احتوى سلسلة من المقالات التي وضعت أسس النقاش البنيوي في العالم العربي، من أبرزها:

"مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية" — عز الدين إسماعيل

"عن البنيوية التوليدية" — جابر عصفور

"موقف من البنيوية" — شكري محمد عياد

"البويطيقا البنيوية" — ماهر شفيق فريد

"البنيوية: من أين وإلى أين" — نبيلة إبراهيم

بالإضافة إلى مقالة عبد السلام المسدي عن النص الشابي كمثال "بين المقول الشعري والملفوظ النفسي"، وغيرها من الكتابات التي أثارت نقاشًا واسعًا وشجّعت النقاد العرب على التفاعل مع البنيوية كنظرية منهجية، وليس مجرد مفاهيم مستوردة.

بذلك، يُمكن القول إن مجلة فصول (عددها الثاني، يناير 1981) كانت الشرارة الحقيقية التي وضعت البنيوية على ساحة النقد العربي، وأطلقت النقاش المفتوح حول هذه المناهج النقدية الغربية التي يظل جدلها مستمرًا حتى اليوم..

اتجاهات نقل البنيوية إلى النقد العربي:

من خلال تتبع مسار نقل البنيوية إلى النقد العربي يمكننا تمييز أربعة اتجاهات رئيسة، حاول كل اتجاه أن ينقل هذا المنهج بطريقته الخاصة واعتمادا على فهمه الخاص:

الاتجاه الأول والطرح المباشر للبنيوية

الاتجاه الثاني والاستلهام من التراث

الاتجاه الثالث والدمج التوليفي للبنيوية

الاتجاه الرابع والعودة إلى أصول البنيوية:

الاتجاه الأول والطرح المباشر للبنيوية: وهو اتجاه ترجم ونقل أهم الأفكار المتعلقة بالبنيوية دون تمحيص أو دراسة، وخير من يمثل هذا الاتجاه مجلة فصول وصلاح فضل. فما يُؤخذ على هؤلاء:

إهمال الأساس السوسيري: تجاهل دور فرديناند دي سوسير كمؤسس للبنيوية، رغم أن مفاهيمه (مثل الثنائيات اللغوية) هي جوهر النظرية.

الخلط بين البنيوية وما بعدها: ناقشت مقالات مجلة فصول أفكار جاك دريدا (ما بعد البنيوية) مع البنيوية دون تمييز واضح.

التعجل في العرض: قدمت مجلة فصول مناهج نقدية معقدة (مثل البنيوية التكوينية، علم اجتماع الأدب) دون تأسيس نظري كافٍ للقارئ العربي.

الغموض والتوسط: حاول النقاد التوفيق بين اتجاهات متضادة (مثل المعيارية والوصفية)، مما أضعف الوضوح النظري.

فمقال عز الدين إسماعيل مثلا ميز بين النقد "المعياري" (حكم القيمة) و"الوصفي" (التحليل الموضوعي) لكنه خرج بحل وسط غير حاسم بينهما3. أما مقال نبيلة إبراهيم فقد جمعت فيه بين أفكار ليفي شتراوس (بنيوية) وجاك دريدا (تفكيكية) في قراءة مشوشة. والأكثر من ذلك أنها قدمت البنيوية كمنهج منفتح على الخارج، رغم أنها في الأصل تقوم على الانغلاق النصي4.أما مقال شكري عياد فقد حاول أن يربط أفكار رولان بارت الفلسفية بواقع اجتماعي عربي بعيد عنها5.

أما كتاب صلاح فضل، فرغم تتبعه لتطور البنيوية من سوسير إلى ليفي شتراوس، إلا أنه أخطأ في تفسير ثنائية اللغة/الكلام عند سوسير، ففي تعريفه لها، يقول: "إن اللغة بالنسبة لسوسير لا ينبغي أن تختلط بالكلام؛ فليست اللغة سوي جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري؛ وفي الوقت نفسه الذي تعد فيه حصيلة اجتماعية لملكة فردية هي ملكة الكلام، فإنها مجموعة من المصطلحات الضرورية التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم"6. وهذا كلام لايعبر عن حقيقة ما قصد إليه دي سوسير، إنما هو يعبر عن فهم صلاح فضل. هذا ناهيك عن تجاهله لتحول رولان بارت من البنيوية إلى السيميائية.

الاتجاه الثاني والاستلهام من التراث: وهو اتجاه حاول أن يربط البنيوية بالتراث الأدبي العربي لإضفاء أصول عربية عليها، ويمكن أن نمثل لها بثلاثة فرق رئيسة:

أولا: فريق يرفض البنيوية بالمطلق: وخير من يمثل هذا الاتجاه عبد الحميد إبراهيم، وحجته أن البنيوية نابعة من حضارة غربية ذات جذور إغريقية وثنية، تتعارض مع القيم الإسلامية، فالبنيوية " ذات أفكار تضرب في بنية الحضارة الأوربية، وهي حضارة ترتد إلي جذور إغريقية وثنية، تتمرد علي صورة الإله في تراثها، وتراه يحد من انطلاقة الإنسان، وتفترض صراعا أو تعارضا بين الإله والإنسان" 07 ، ففي نظر عبد الحميد إبراهيم ومن يُمثلهم ، فإن التراث العربي يقدم بديلًا كافيًا مثل البلاغة والنقد القديم.

ثانيا: فريق يريد التوفيق بين البنيوية والتراث: وخير من يمثل هذا الاتجاه الدكتور محمد عبد المطلب الذي يرى أن مصلحة النقد العربي تستدعي الجمع بين إنجازات التراث (كالنظم عند الجرجاني) والنظريات الحديثة كالبنيوية مع تجنب الانغلاق على التراث أو الانبهار بالغرب. فهذا الفريق: "يفيد من الوافد الغربي، ويتابعه في آخر منجزاته بفهم محايد، وترحيب معتدل، كما يفيد من الموروث العربي، ويتابعه في كثير من الألفة والعطف، ثم يفرغ لنفسه في استخلاص الصالح من هذا أوذاك، محاولا تشكيل وعي نقدي مزدوج وموحد علي صعيد واحد، لا يعرف الانفتاح المنفلت، ولا يؤمن بالانغلاق المتجمد، وإنما انفتاحه وانغلاقه محكوم بخصوصية النص، وما يمكن أن يتقبله أو يرفضه، وقد استطاع هذا التيار أن يحقق لنفسه حضورا متزنا وأمينا في الواقع الإبداعي والنقدي علي امتداد الوطن العربي"8

ثالثا: فريق يسعى لتأسيس نظرية نقدية عربية: وخير من يمثل هذا الفريق الدكتور عبد العزيز حمودة. الذي حاول إسقاط مفاهيم البنيوية على التراث (مثل تفسير "علاقات الجوار" عند الجرجاني على أنها تعادل ثنائية سوسير). فهو يرى " أن محوري ((دو سوسير)) التعاقبي [يقصد التركيبي] والاستبدالي، قد تنبه إليهما ((عبد القاهر الجرجاني)) من قبل، ولكن تحت مسمي: ((علاقات الجوار)) و((الضم والاختيار" 9

الاتجاه الثالث والدمج التوليفي للبنيوية: وهو اتجاه حاول الجمع بين البنيوية ومناهج نقدية أخرى—كالسيمياء والتفكيكية—لتكوين رؤية نقدية شاملة ومتعددة الأبعاد. وخير من يمثل هذا الاتجاه (عبد الله الغذامي) و (كمال ابو ديب)

فالغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية (1985))، حاول الجمع بين البنيوية والتفكيكية، رغم تعارضهما النظري، مقدِّماً تعريفات للشعرية والبنيوية والتفكيك ونظرية القراءة، لكنه تجاهل الفروق الجوهرية بينها، وقدمها كامتدادات لنظرية واحدة. فالجمع غير المنطقي بين نظريات متعارضة دون اختبار مستقل لها على الأدب العربي، ووضع "النموذج" قبل التحليل، مما جعل منهجه أقرب للبنيوية منه للتفكيك. وفي تطبيقه على أدب حمزة شحاتة اعتمد كثيرًا على سيرة المؤلف وانفعالاته، ما جعله فعليًا أقرب إلى نظرية التعبير الرومانسية منه إلى البنيوية أو التفكيك. فهو يقول: "...أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلي جزيئاته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخري كي نصل إلي كل عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن (الكل) الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة علي العمل ولو ظاهريا.10

أما كمال أبو ديب في كتابه الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، أعلن الجمع بين خمسة مصادر منهجية (شتراوس، بروب، ياكوبسون، الشعر الشفهي، جولدمان)، مقدِّماً نفسه كصاحب منهج خاص يوحّد بينها. ورغم أن هذه المصادر ليست مناهج متباينة بقدر ما هي مراحل أو توجهات داخل البنيوية، لكن الجمع بينها بهذا الشكل يكرر إشكالية الجمع الاعتباطي.

والخلاصة أن كلا الناقدين (الغذامي وأبو ديب) عبّرا عن رغبة في الجمع بين أكثر من منهج نقدي في وقت واحد، في محاولة لتسريع لحاق النقد العربي بالمناهج الغربية الحديثة، لكن ذلك أفرز مشكلات منهجية، أهمها الخلط بين توجهات متعارضة أو متكاملة دون وعي كافٍ بفوارقها، وعدم الالتزام الدقيق بمنهج واحد في التطبيق.

الاتجاه الرابع والعودة إلى أصول البنيوية: وهو اتجاه حاول إعادة تقديم البنيوية، انطلاقا من فهم أصولها واستيعاب خلفياتها المعرفية والفلسفية، وذلك لإعادة تقديمها بشكل صحيح بعد أن لاحظ انتشار صورة مغلوطة عنها في النقد العربي. وقد اعتمد هذا الاتجاه على ثلاثة أسس:

01. دراسة الأخطاء التي شابت تقديم البنيوية في بداياتها عربياً، حيث أشار سعيد الغانمي إلى أن النقد العربي تعرف على ما بعد البنيوية قبل البنيوية نفسها، ما أدى إلى مصادرتها وعدم فهمها مباشرة.11

02. الرجوع إلى المصادر الأصلية للبنيوية مع الوعي بتحولاتها، ومحاولة تبسيطها وإزالة غموضها، كما فعل عبد الغني بارة وفؤاد أبو منصور الذي ذهب لمقابلة رولان بارت شخصياً لاستجلاء أفكار البنيوية.12

03. النظر إلى البنيوية في إطار المثاقفة والانفتاح على الآخر الغربي، باعتبار أن فهم المناهج الغربية يساعد على فهم الذات العربية أيضاً.

فأبرز النقاد أشاروا إلى أن البنيوية منهج تحليلي لا فلسفة أو أيديولوجيا، وأن جذورها تمتد في الفكر الغربي منذ القرن السادس عشر، مروراً بالفلسفات التجريبية والعقلية والظاهراتية،كما حذروا من الانفتاح غير المشروط على الحداثة الغربية دون وعي بتأثيرها المحتمل على البنية الفكرية والنقدية العربية، لكنهم أكدوا أن الاقتراب من البنيوية كان أمراً لا مفر منه لاستمرار النقد العربي في مواكبة الإبداع الأدبي الحديث، رغم ما شاب التجربة من سلبيات.

الهوامش والإحالات:

01 . حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، الدار العربية للكتاب، تونس، 1975

02 . صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط02، دار الشروق، مصر ، 1998، ينظر مقدمة الطبعة الثانية ص07 ومابعدها.

* . أُطلقت مجلة "فصول: مجلة النقد الأدبي" عام 1980، بمبادرة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، وتولى رئاسة تحريرها الناقد عز الدين إسماعيل، بمشاركة ناقديْن مهمّين في النصف الأول من مسيرتها: جابر عصفور وصلاح فضل كنائبَين لرئيس التحرير. منذ انطلاقتها، حوّلت المجلة المشهد النقدي العربي من الذوق التقليدي إلى بناء نقدي حداثي، حيث سعت لربط البنية النقدية العربية بالمدارس الغربية، ليس فقط البنيوية، بل شملت أيضًا السيميائية والتحليل الأسلوبي.

03.عز الدين إسماعيل: ((مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية))، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، جانفي 1981م، ص15.

04 . .نبيلة إبراهيم: ((البنيوية من أين وإلي أين؟))، المرجع نفسه، ص168.

05 . شكري عياد: ((موقف من البنيوية))، المرجع نفسه، ص188.

06 . صلاح فضل: ((نظرية البنائية في النقد الأدبي))، مكتبة الأسرة [الهيئة المصرية العامة للكتاب]، القاهرة، 2003م، ص20.

07 . أنظر: عبد الحميد إبراهيم: ((نقاد الحداثة وموت القارئ))، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ،بريدة، 1415هـ، ص38.

08 . محمد عبد المطلب: ((النص المشكل))، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية [92]، القاهرة، يوليو 1999م، ص22.

09 . د.عبد العزيز حمودة: ((المرايا المحدبة: من البنيوية إلي التفكيك))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (232)]، الكويت، 1998م، ص257.

10 . عبد الله الغذامي: ((الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلي التشريحية (DECONSTRUCTION)))، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998م، ص88.

11 . سعيد الغانمي: ((البنيوية: النموذج اللغوي والمعني الفلسفي))، ضمن كتاب: ((معرفة الآخر: مدخل إلي المناهج النقدية الحديثة))، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، 1990م، ص70.

12 . فؤاد أبو منصور: ((النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا: نصوص . جماليات . تطلعات))، دار الجيل، بيروت، 1985م، ص289.

المحاضرة الثالثة عشرة

التطبيقات البنيوية على الشعر

النص المقترح بعنوان: لاعب النرد*.

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

أنا لاعب النرد، أربح حينًا وأخسر حينًا،

أُسافر بين لغتين، ولا أُجيدهما.

أُدحرج أيام عمري كأني حجر

على جبل،

وأهوي سريعًا إلى القاع،

أهوي سريعًا وأهبط أبطأ من سلحفاة.

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

أنا لاعب النرد، قدري أن أُجرّب حظي،

وها أنذا أُرتّب أيامي على الطاولة:

موتي أمامي قليلًا،

قليلًا، قليلًا،

وميلادي خلفي كثيرًا،

كثيرًا، كثيرًا...

ومن حسن حظي أني أنام وحيدًا،

فلا أرى كوابيسكم في المنام،

ولا أحلم بأني نمت طويلًا،

طويلًا، طويلًا...

أنا لاعب النرد، أربح حينًا وأخسر حينًا،

وليس لي الآن ما أندم عليه،

سوى أنني حين أُصبت بحلم،

صدّقته!

---

*. محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط 1، 2009

تمهيد: يتعامل هذا التحليل مع النص بوصفه بنيةً مستقلةً من العلامات، لا بوصفه اعترافًا ذاتيًا محضًا، وفق المبادئ العامة للاتجاه البنيوي كما تمّ بلورتها في اللسانيات الحديثة. ترتكز القصيدة على مجاز مركزي («لاعب النرد») يشتغل بوصفه نموذجًا مولِّدًا للدلالة، وتتوزع حوله وحداتٌ صوتية وتركيبية ودلالية تُعيد إنتاج الموقف الوجودي للذات المتلفِّظة من الحظّ والقدر والزمن والموت..

المستوى الصوتي

الإيقاع العام غياب الوزن المنتظم والقافية الموحدة.

النص من شعر التفعيلة/الحر: لا قافية موحّدة ولا وزن صارم، والإيقاع يُبنى عبر التكرار الصوتي، وتفاوت طول الشطر، والوقفات

تتكرّر جملة (لازمة) تُثبّت النبرة: «من أنا لأقول لكم / ما أقول لكم؟» و «أنا لاعب النرد...» فتؤسّس دورات إيقاعية متعاقبة.

2 التكرار الصوتي منظِّمًا للإيقاع : "أنا لاعب النرد» تتكرر ثلاث مرات؛ تعطي ارتكازًا سمعيًّا ثابتًا يعود إليه السرد الشعري.

«أربح حينًا وأخسر حينًا»: تماثلٌ صوتيّ (جناس ناقص: أربح/أخسر + حينًا/حينًا) يصنع دفقة إيقاعية ثنائية متوازنة.

السلاسل الثلاثية:

«قليلًا، قليلًا، قليلًا» / «كثيرًا، كثيرًا، كثيرًا» / «طويلًا، طويلًا، طويلًا».

التكرار العددي (3) يُنتج نبضًا دورانيًّا واضحًا ويطيل زمن الإصغاء.

3) المدود وتطويل الزمن السمعي

كثرة تنوين الفتح مع الألف في: حينًا/قليلًا/كثيرًا/طويلًا/سريعًا... تمنح إشباعًا صوتيًّا يطيل زمن المقطع النهائي (ًا)، فيُبطّئ الإيقاع عند نقاط المعنى المفصلية.

حضور مدود طويلة (ا، و، ي) في كلمات مثل: أقول، أُسافر، لغتين، أُجيدهما، أهوي، أبطأ... يخلق تعاقبًا بين مقاطع مطوّلة وأخرى قصيرة، ما يزيد التنويع الإيقاعي.

4) حروف الشدّة والقلقلة كـ«نبضات» إيقاعية

تواتر الحروف الشديدة/المقلقلة (ق، ط، ب، د، ج):

أقول، قدري، أُجرّب، حظّي، الطاولة، القاع، أهبط.

هذه الانفجارات الصغيرة تُحدِث نقرًا إيقاعيًا يقابل المطّ في المدود، فيتولّد توازن بين الامتداد والانقطاع.

حرف القاف (ق) ظاهر بكثافة (أقول، قدري، القاع، قليلًا، كثيرًا): صفيرٌ مجهور جهوريّ يعطي وقعًا ثقيلًا يناسب الجِدّ النبري.

5 همس/جهر وتوزيع مناطق المخرج

تراصف الحروف المهموسة الصفيرية (س، ص) يمنح همسًا وانسيابًا:

أُسافر، خسر، ليس، أصبت، سلحفاة.

في المقابل، الحروف الحلقية (ح، هـ، ع، خ) تضيف عمقًا هوائيًا:

أربح، حجر، أهوي، أهبط، القاع، أحلم.

التعاقب بين الهمس والعمق الحلقي يصنع طبقات سمعية تتناوب بين الرخاوة والامتلاء.

6) الغُنّة وتواتر النونات/الميمات

كثرة النون والميم: من، أنا، أنام، حينًا، حلم، أندم...

الغنّة تمنح استمرارية رخوة تصل المقاطع ببعضها وتليّن الانتقالات بين الجمل.

7) الجناس والتماثل الصوتي

«أهوي سريعًا وأهبط أبطأ»:

تماثلٌ بدئي في (أه)، مع مقابلة (سريعًا/أبطأ)؛ الأول ذو حروف رخوة ومدّ، والثاني يتضمن همزة وطاء (شدة) فتحدث مفارقة سمعية تحاكي التسارع/الإبطاء.

«أربح/أخسر»: تقابلٌ صواتيّ (ر/خ) يقوّي ثنائية الربح/الخسارة على مستوى الأذن قبل الدلالة.

8) القوافي الداخلية والروابط النبرية

نهايات موحّدة عابرًا للمقاطع تصنع قوافي داخلية:

ينًا في حينًا، ويلًا الممتد في قليلًا/كثيرًا/طويلًا.

هذه الروابط تعود بالأذن دوريًّا إلى عُقد صوتية ثابتة.

تكرار صيغة «...ًا» بنبرٍ مفتوح يُعلّق الجملة على ذروة صوتية قبل أن تهبط الوقفة التالية

9) البنية الوقفية وعلامات الترقيم

الاستفهام المتكرر «؟» يرفع النبرة ثم يقطعها، مولِّدًا قَطْعًا إيقاعيًا منتظمًا.

الفواصل «،» تقطّع المجرى إلى وحدات تنفّس قصيرة، ما يرسّخ الطابع «المقطعي».

علامات الحذف «...» بعد كثيرًا وطويلًا تحاكي سمعيًّا امتدادًا غير مكتمل يترك الذروة الصوتية معلّقة.

10) صيغ الأفعال وابتداء الهمزة المضمومة

تواتر البدء بـ «أُ»: أُسافر، أُجيدهما، أُدحرج، أُرتّب...

الهمزة المضمومة تحدث طرقة/هجمة صوتية في أوّل الشطر، تمنح كل جملة فعلية «دفعة» إيقاعية واضحة.

تعاقب المضارع مع الماضي/المصدر (أن أنام/نمت) يبدّل نبرة الزمن السمعي بين استمرارية وحدوث منتهٍ.

11) بنية الافتتاح واللازمة الصوتية

الافتتاح «من أنا لأقول لكم / ما أقول لكم؟» ثم العود إليها لاحقًا يخلق حلقة صوتية؛ السؤال يتردّد كصدى، والنص يتحرّك داخله إيقاعًا.

12) التفاوت بين الشطر القصير والطويل

تلاصق سطور قصيرة جدًا مثل «على جبل،» بأخرى أطول مثل «أُدحرج أيام عمري كأني حجر»

يصنع موجاتٍ إيقاعية: اندفاعة (طويل) ثم كبح (قصير)، يسمع القارئ عبرهما حركتي الصعود/الهبوط.

الخلاصة:

البنية الإيقاعية هنا تُبنى من شبكةٍ داخلية قوامها: لوازم صوتية متكررة، مدود متمادية، قلقلة وطرْق ساكن في الحروف الشديدة، سلاسل ثلاثية موحَّدة النهايات، ووقفات محسوبة. هذه العناصر لا تخدم المعنى فحسب، بل تُقيم نظامًا صوتيًا مستقلًا يقود القراءة: يسرّعها حينًا (شدة/قلقلة/جمل قصيرة)، ويبطئها حينًا (مدود/تكرارات/علامات حذف)، فيتشكّل من الصوت وحده «منطق» النص وإيقاعه الداخلي.

المستوى الصرفي

1. دلالة الصيغة الصرفية وأثرها

الصرف يدرس بنية الكلمة، جذورها، وأوزانها، وكيفية اشتقاقها. في القصيدة، نلاحظ أن الشاعر يعتمد على تنويع الصيغ بين الأفعال والأسماء، مع ميل واضح إلى الأفعال المضارعة، ما يعكس الحركية والتجدد، إضافة إلى أسماء تدل على الذات والقدر.

2. تحليل الأفعال صرفيًا

الأفعال في النص تتوزع بين:

المضارع: أقول، أُسافر، أُجيد، أُدحرج، أهوي، أهبط، أُرتّب، أنام، أرى، أحلم، أربح، أخسر، أندم، أُصبت، صدّقته

دلالتها: الحاضر المستمر، فعل متجدد، ينسجم مع فكرة اللاعب الذي يعيش اللحظة بين الربح والخسارة.

الصرف: معظمها من الأوزان المزيدة (أفعل، أفعَل، فعّل) وهي صيغ تدل على الكثافة والتكرار

(أدحرج من دَحرَجَ، صيغة رباعية للتكثير والحركة المستمرة).

الماضي: أُصبت، صدّقته

دلالتها: لحظات محددة من التجربة الماضية، غالبًا مرتبطة بخيبة أو خطأ.

3. تحليل الأسماء صرفيًا

المصادر: النرد، الموت، الميلاد، الحلم مصادر جامدة أو أحداث متصوَّرة تجسد مفاهيم كبرى.

أسماء الذات: أنا، حظي، أيامي، قدري أسماء مضافة إلى ضمائر، تكثف البعد الشخصي التجربة الذاتية.

التصغير والتكثير: نلاحظ التكثير من خلال التكرار اللفظي (كثيرًا، كثيرًا، كثيرًا) الذي يحمل أثرًا صرفيًا (صيغة فَعيل للدلالة على المبالغة).

4. الصيغ المشتقة

اسم الفاعل: لاعب (من لعب) يدل على الذات في حالة مستمرة من الفعل.

اسم المفعول: مُصبت (من أصاب) الذات هنا موضوع لفعل خارجي (القدر/الحلم).

صفة مشبهة: قليلة في النص، لكن الحاضر في صيغ مثل وحيدًا (من وحد) يعطي حالة ثابتة.

5. الانسجام الصرفي مع الرؤية الشعرية

الاعتماد على الأوزان المزيدة (أدحرج، أرتّب، أهبط) يخلق إيقاعًا داخليًا نابضًا بالحركة.

الميل إلى المضارع يجعل النص حاضرًا زمنيًا، بلا توقف، وكأن الشاعر يواصل اللعب.

قلة الماضي تكشف أن التجربة الماضية ليست محل تركيز إلا عند لحظة الانكسار.

6. البنية الصرفية والتكرار

تكرار الصيغة أنا لاعب النرد يمثّل تثبيتًا للهوية عبر اسم الفاعل، ويُعيد تعريف الذات باستمرار.

التكرار الثلاثي في كثيرًا، كثيرًا، كثيرًا وقليلًا، قليلًا، قليلًا يوظف البنية الصرفية للصفة في تعزيز الدلالة الكمية.

الخلاصة :

القصيدة تبني معناها من خلال سيطرة الأفعال المضارعة ذات الأوزان المزيدة، التي تمنح النص ديناميكية، وتوظيف أسماء فاعل ومفعول لتحديد أدوار الذات بين المبادرة والانفعال. كما أن التكرار الصرفي للصفات والكميات يؤسس إيقاعًا معنويًا يعكس فلسفة اللعب بالقدر.

المستوى التركيبي

1. أنماط الجمل

القصيدة تمزج بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، مما يعكس تقلب الحالة الشعورية للشاعر بين التصريح والبحث والاستفهام.

الجمل الإنشائية: تتجلى في صيغة الاستفهام التقريري المتكرر: "من أنا لأقول لكم ما أقول لكم؟"، وهو سؤال لا ينتظر جوابًا بقدر ما يعكس حيرة وجودية.

الجمل الخبرية: مثل "أنا لاعب النرد، أربح حينًا وأخسر حينًا"، وهي جملة تقريرية تصف حال الشاعر بموضوعية ظاهرية، لكنها تحمل دلالة مأساوية.

2. البنية النحوية وتوزيع المكونات

تكرار المبتدأ + الخبر في الصيغة: "أنا لاعب النرد"، يرسخ صورة الذات ويجعلها محور البناء النحوي للنص.

الجمل الفعلية تأتي غالبًا بعد الجمل الاسمية لتقديم حركة زمنية أو فعلية بعد الثبات الهوياتي المزعوم، مثل:

"أربح حينًا وأخسر حينًا" (جملة فعلية مزدوجة في التضاد).

"أُدحرج أيام عمري" (فعل + مفعول به + مضاف إليه)، وهو تركيب يمنح النص إيقاعًا حركيًا.

3. التركيب التتابعي مقابل التركيب التراكمي

التركيب التتابعي: يلاحظ أن الشاعر يبني النص على سلسلة من الأفعال المترابطة زمنيًا أو شعوريًا، ما يخلق خطية في السرد الشعري: أربح ⟵ أخسر ⟵ أسافر ⟵ أدحرج ⟵ أهوي.

التركيب التراكمي: تكرار بعض التراكيب مع إضافات طفيفة (قليلًا، قليلًا، قليلًا... / كثيرًا، كثيرًا، كثيرًا...) يخلق تراكمًا إيقاعيًا ودلاليًا يضغط المعنى.

4. البنية العاطفية في التراكيب

الجمل المكررة ليست حشوًا بل بنية تركيبية دالة؛ إذ يستخدم الشاعر التكرار لترسيخ الإحساس باللاجدوى أو الثبات أمام عبث الحياة.

5. توزيع الضمائر

ضمير المتكلم المفرد "أنا" يهيمن على البنية، مما يعزز الطابع الاعترافي للنص.

غياب ضمير المخاطب المباشر إلا في "لكم" يجعل العلاقة بين الشاعر والمتلقي غير متكافئة؛ المتلقي حاضر لكنه صامت.

6. المقابلة والتركيب التضادي

الجمل تربط بين معاني متضادة: "أربح حينًا وأخسر حينًا"، "ميلادي خلفي" مقابل "موتي أمامي".

التضاد التركيبي يقوي البنية الجدلية للنص.

7. الفراغات التركيبية

بعض الجمل تتوقف قبل الإشباع التركيبي المعتاد، مثل: "من أنا لأقول لكم ما أقول لكم؟" حيث يترك القارئ في حالة تعليق فكري.

استخدام الجمل الاعتراضية (وها أنذا أرتّب أيامي على الطاولة) يكسر استمرارية السرد الشعري ويمنحه تنفسًا دلاليًا.

الخلاصة

تقوم البنية التركيبية للنص على توازن بين الجملة الاسمية التي ترسّخ صورة الذات الثابتة، والجملة الفعلية التي تمنح النص حركة زمنية وديناميكية. يسيطر ضمير المتكلم المفرد "أنا" على التراكيب، مما يخلق خطابًا اعترافيًا متمركزًا حول الذات، في حين يظل المخاطَب حاضرًا بضمير الجمع "لكم" دون حوار فعلي.

يُعتمد على التكرار التركيبي في المبتدأ والخبر والأفعال المزدوجة، وعلى المقابلة بين المعاني المتضادة لتعميق البنية الجدلية. كما يتناوب النص بين التركيب التتابعي الذي يربط الأفعال في خط زمني، والتركيب التراكمي الذي يكدّس الألفاظ والصيغ لتعزيز الإيقاع والمعنى. الفراغات والتوقفات النحوية غير المكتملة تمنح القارئ إحساسًا بالتعليق والحيرة، مما يخدم الجو الشعوري العام القائم على العبث واللايقين.

المستوى البلاغي :

في المستوى البلاغي، تتأسس القصيدة على شبكة كثيفة من الصور والاستعارات التي تترجم التجربة الوجودية للشاعر.

الاستعارة المركزية

"أنا لاعب النرد" تمثل استعارة كبرى تحكم النص كله، حيث يُشبه الشاعر ذاته بلاعب النرد الذي يخضع للمصادفة والحظ، ليجعل الحياة لعبة احتمالات لا تخضع للسيطرة.

"أُدحرج أيام عمري" استعارة حركية تجسد الزمن كأحجار تتحرك بلا إرادة.

التشبيه

"كأني حجر على جبل" تشبيه يعمّق معنى الانحدار والعجز، مستلهمًا ثقل الحجر وخضوعه لقوانين الجاذبية.

المقارنة بـ"سلحفاة" تعكس بطء الانحدار أو الهبوط في مقابل السرعة في السقوط الأول.

التكرار البلاغي

تكرار "أنا لاعب النرد" يخلق لازمة تربط بين المقاطع وتؤكد هوية الشاعر الرمزية.

التكرار الثلاثي "قليلًا، قليلًا، قليلًا" و"كثيرًا، كثيرًا، كثيرًا" يمنح النص إيقاعًا شفهيًا ويعزز الإيحاء الكمي والزمني.

المقابلة

بين "أربح حينًا وأخسر حينًا"، "موتي أمامي" و"ميلادي خلفي" لتصوير مفارقات الوجود وتناقضاته.

الكناية

"أنام وحيدًا" كناية عن العزلة النفسية والفكرية، و"لا أرى كوابيسكم" كناية عن الانفصال عن المجتمع.

المفارقة

المفارقة بين الوعي بالعبث ("قدري أن أجرّب حظي") والاعتراف بالخطأ في تصديق حلم.

التصعيد البلاغي

الانتقال من صور فردية إلى صور أكثر شمولية (من حجر، إلى سلحفاة، إلى لعبة النرد) يخلق تصعيدًا دلاليًا وبلاغيًا.

الخلاصة

النص يقوم على بنية بلاغية متينة توظف الاستعارة الكبرى "لعبة النرد" كأساس دلالي، وتتفرع منها صور وتشبيهات وكنايات تحيل جميعها إلى معنى العبث واللايقين. التكرار والمقابلة يمنحان النص طابعًا شفهيًا تذكّريًا، بينما المفارقات تزرع داخله نبرة تأملية ساخرة.

المستوى الدلالي

يتأسس المستوى الدلالي في القصيدة على معجم وجودي يعكس رؤية الشاعر للحياة بوصفها لعبة عبثية محكومة بالمصادفة، ويكشف عن وعي حاد بفكرة الفقد، والتقادم، وانكسار الحلم.

1. المعجم

يمكن تقسيم المعجم الشعري في النص إلى مجموعات دلالية مترابطة:

أ) معجم الحظ والمصادفة

كلمات: لاعب النرد، أجرّب حظي، أربح، أخسر، لعبة، قدري، مصادفة.

تحيل إلى فلسفة العبث وإدراك أن مجريات الحياة ليست بالضرورة ثمرة تخطيط، بل رهينة الاحتمالات.

ب) معجم الزمن والحياة/الموت

كلمات: أيام، عمري، موتي، ميلادي، الحاضر، الماضي، المستقبل، أنام، الليل، النهار.

يكرّس فكرة انسياب الزمن بلا توقف، مع حضور جدلية البدء والنهاية.

ج) معجم الحركة والانحدار

كلمات: أدحرج، أنحدر، أهبط، أمشي، أتوقف.

يخلق إحساسًا ديناميكيًا بالتدهور أو الانتقال المستمر نحو النهاية.

د) معجم العزلة والانفصال

كلمات: وحيدًا، لا أرى، لا أشارك، غريب.

تكشف عن موقف الشاعر المنعزل وجوديًا عن الآخرين.

2. الحقول الدلالية

يمكن تحديد الحقول الدلالية الكبرى التي يتوزع عليها النص:

حقل العبث واللايقين

يتجسد في صورة "لاعب النرد" التي تمثل رهانًا على المجهول، وترتبط بالألفاظ ذات الطابع الاحتمالي (أربح/أخسر، حظ، لعبة).

حقل الفقد والزوال

يظهر في صور الموت، الانحدار، التوقف، والتراجع. يعكس إحساسًا بانهيار المعنى مع الزمن.

حقل الوجود والزمن

يتوزع على مفردات الميلاد، الموت، الأيام، الحاضر، الماضي. يعكس وعي الشاعر بحتمية الفناء.

حقل العزلة والاغتراب

يبرز في مشاهد الانفصال عن الآخرين، ورفض الاشتراك في أحلامهم أو كوابيسهم.

3. البنية الدلالية

البنية الدلالية تقوم على جدلية الصراع بين الحظ والمصير، وبين الرغبة في السيطرة والرضوخ للمجهول.

العلاقة بين الحقول الدلالية محكومة بفكرة الانحدار: الزمن يقود إلى الموت، الحظ متقلب، والعزلة نتيجة حتمية.

الصورة الكلية: الشاعر كذات وجودية تُدحرج أيامها مثل أحجار النرد، محكومًا بلعبة كونية عبثية.

الخلاصة:

تقوم البنية الدلالية للنص على رؤية وجودية مأزومة، ترى الحياة لعبة عبثية تُدار بالحظ والمصادفة، لا بالتخطيط أو العدالة. تتشابك الحقول الدلالية الأربعة (العبث واللايقين، الفقد والزوال، الوجود والزمن، العزلة والاغتراب) في نسق واحد يرسم مسار الذات الشاعرة من لحظة الوعي بعبثية العالم إلى الرضوخ لسلطة القدر.

يتحرك المعنى في النص وفق منطق انحداري: الزمن يمضي نحو الموت، الحظ يتقلب بلا ضمان، التجربة الإنسانية تتآكل، والعزلة تصبح المأوى الأخير. هذا التضافر الدلالي يحوّل صورة "لاعب النرد" إلى رمز كوني للإنسان المعاصر، الملقى في لعبة كبرى بلا قواعد يقينية، حيث الانتصار والهزيمة سيان، واليقين الوحيد هو النهاية.

الخلاصة العامة للتحليل البنيوي لقصيدة "أنا لاعب النرد"

يتضح من خلال مستويات التحليل البنيوي أن النص الشعري يقوم على بنية متكاملة تتفاعل فيها الأصوات، والصيغ الصرفية، والتراكيب، والصور البلاغية، والدلالات في شبكة واحدة من العلاقات، بحيث يخدم كل مستوى بناء المعنى الكلي.

على المستوى الصوتي، يبرز الإيقاع الحر، وتكرار الجمل والعبارات ("قليلًا، قليلًا، قليلًا" – "طويلًا، طويلًا، طويلًا")، مما يخلق موسيقى داخلية تعكس الرتابة والدوران العبثي للزمن.

على المستوى الصرفي، تهيمن الأفعال المضارعة ("أربح، أخسر، أهوي") التي تعطي إحساسًا بالاستمرارية وعدم الثبات، في مقابل الأسماء الدالة على الثبات الزائف ("الموت، الميلاد").

على المستوى التركيبي، يميل الشاعر إلى الجمل الفعلية القصيرة المقطّعة، ما يترجم التوتر النفسي والحركة المفاجئة، إضافة إلى التوازي التركيبي الذي يعزز الإيقاع الدلالي.

على المستوى البلاغي، تستند القصيدة إلى الاستعارة المركزية "لاعب النرد" التي تهيمن على النص، وإلى صور متصلة بالانحدار والسقوط والزمن، مما يمنح النص كثافة رمزية.

على المستوى الدلالي، يتشكل المعجم من حقول متشابكة: الحظ/اللعب، السقوط/الانحدار، الزمن/الموت، العزلة/الاغتراب. هذه الحقول تلتقي لتجسد رؤية عبثية للعالم، حيث الحياة لعبة احتمالات، والموت يقين، والعزلة مخرج من كوابيس الجماعة.

بهذا، تتكامل البنية النصية في تشكيل خطاب شعري فلسفي يمزج التجربة الذاتية بالرؤية الكونية، في نسق لغوي وإيقاعي ودلالي متماسك، يعبّر عن الإنسان ككائن معلق بين الحلم والعدم.

المحاضرة الرابعة عشرة

التطبيقات البنيوية على السرد

النص المقترح للتحليل:

نص **بعنوان: حكاية التاجر والعفريت**، من ألف ليلة وليلة.

قالت شهرزاد:

بلغني أيها الملك السعيد أنه كان تاجر من التجار كثير المال والمعاملات في البلاد، قد ركب يومًا وخرج يطالب في بعض البلاد، فاشتد عليه الحر، فجلس تحت شجرة، وحط يده في خُرجه، وأكل كسرة كانت معه وتمرة، فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة، وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف، دنا من ذلك التاجر، وقال له:

قم حتى أقتلك مثلما قتلت ولدي

فقال له التاجر: "كيف قتلت ولدك؟" قال العفريت: "لما أكلت التمرة ورميت نواتها، جاءت النواة في صدر ولدي فقُضي عليه ومات من ساعتها."

قال التاجر: "أعلم أيها العفريت أني على دين، ولي مال كثير وأولاد وزوجة، وعندي رهون. فدعني أذهب إلى بيتي وأعطي كل ذي حق حقه، ثم أعود إليك، ولك عليَّ عهد وميثاق أني أعود إليك فتفعل بي ما تريد، والله على ما أقول وكيل."

فوافق العفريت، وخلا سبيل التاجر، فذهب إلى أهله، وأدّى ما عليه من ديون...

عاد التاجر بعد سنة إلى المكان الموعد فيه. وهو ينتظر، إذ مرّ شيخٌ يحمل غزالة، فسأل التاجر عن السبب في وجوده في هذا المكان السالب. أخبره التاجر القصة فدفعه الفضول للبقاء شهودًا على ما سيحدث. ثم ظهر العفريت في هيئة دخان، واقترب من التاجر، مسلّطًا عليه سيفه، وقال: "قم لأقتلك كما قتلت ابني." فثار الشيخ باسم، وأنشد بأسلوبه:

"يا ملك الجن، إنني أطالبك أن تسمع حكايتي وحكاية غزالتي؛ وإن وجدتها أعجب من حكاية هذا التاجر، فهل تعفو عن ثلث دمه؟" .. بعد تفكير، وافق العفريت. وهنا تبدأ حكاية الشيخ الأول

مع الغزالة، والتي تُعرف بـ "حكاية الشيخ الأول وصاحب الغزالة

— الشيخ الثاني والكلبان:

بعد انتهاء حكاية الشيخ الأول، وامتنان العفريت لها، جاء شيخ ثان ومعه كلبان أسودان. استمع العفريت إلى حكايتهما؛ ثم قال: "إن كانت قصتكما فيها من الغرابة ما يغني عن ثلث آخر من دم التاجر، فإليك الجزاء." فوافق العفريت وتنازل عن الثلث الثاني.

— الشيخ الثالث والجارية (أو البغلة):

ثم ظهر شيخ ثالث ومعه جارية جميلة (أو في بعض الترجمات تُعرف بـ "بغلة")، وحكا لهما قصة أثرت فيه فجأة. وعندما انتهت، أطلق العفريت سراح التاجر بالكامل، وشكر الشيوخ، وعاد كلٌّ منهم إلى بلده، وقد تعلّقوا بالحكاية الغريبة ذائعة الصيت.

تقسيم النص إلى وحدات السردية (الوحدات الكبرى للتحليل البنيوي)

الافتتاحية: تقديم التاجر كشخصية غنية كثيرة الترحال.

الحدث المولد للأزمة: جلوس التاجر تحت الشجرة وأكله التمر ورمي النوى.

الخلل / المخالفة: ظهور العفريت واتهام التاجر بقتل ابنه.

المواجهة الأولى: مطالبة العفريت بقتل التاجر.

التفاوض الأول: طلب التاجر مهلة سنة.

العودة للبيت: قضاء الديون وتوديع الأهل.

الوفاء بالوعد: عودة التاجر إلى المكان بعد سنة

ظهور الشيوخ الثلاثة: تسلسل القصص الثلاث.

الانفراج التدريجي: عفو العفريت عن ثلث الدم بعد كل قصة.

الخاتمة: إطلاق سراح التاجر.

أولا: تطبيق منهج فلاديمير بروب (Morphologie du conte) على حكاية التاجر والعفريت.

- بروب وضع قائمة بـ 31 وظيفة، ليست بالضرورة أن تجتمع كلها في كل حكاية، لكن يمكننا رصد المتحقق منها في النص.

الخطوة الأولى: تحديد وحدة الدراسة

وحدة التحليل عند بروب هي **الوظيفة السردية (fonction)** أي الفعل الذي تقوم به الشخصية ويؤثر في مسار الحكاية.

الخطوة الثانية: رصد الوظائف في الحكاية

01 . الوضع الابتدائي: تاجر غني كثير الترحال.

02 . الخلل: ظهور العفريت وتهديده بسبب موت ابنه.

03 . الرحيل/المهمة: عودة التاجر إلى أهله ثم عودته للوفاء بالوعد.

04 . الممتحنون/المساعدون: ثلاثة شيوخ يظهرون واحدًا بعد الآخر.

05 . التجارب الثلاثية: كل شيخ يقص حكاية ⟵ جزء من الدم يعفى عنه.

06 . الخلاص: عفو كامل عن التاجر.

07 . الوضع النهائي: استعادة النظام والسلام.

ملاحظات بنيوية

الحكاية مبنية على ثنائية مركزية: (الموت / الحياة).

تتضمن تكرارًا ثلاثيًا (بنية تدرجية: ثلث – ثلث – ثلث).

العفريت يمثل قوة الشر/المعاقِب.

الشيوخ يمثلون وظيفة المساعد/المنقذ.

التاجر شخصية سلبية نسبيًا (لا ينقذ نفسه بل يُنقذ عبر الآخرين).

النهاية تعيد التوازن وتلغي الخلل.

ثانيا: تطبيق منهج جيرار جنيت في تحليل السرد.على حكاية التاجر والعفريت

منهج جيرار جينيت، يعتمد على محور أساسي هو زمن الحكاية (histoire) وزمن السرد (récit)، مع ثلاث ثنائيات رئيسية:

الترتيب (L'ordre)

المدة (La durée)

التواتر (La fréquence)

أولاً: الترتيب (Order)

الحكاية (Histoires) تسير خطيًّا: تاجر يسافر ⟵ يأكل تمرة ويرمي نواة ⟵ ظهور العفريت ⟵ المهلة والعودة ⟵ التدخل الثلاثي ⟵ النجاة.

السرد (Récit): القصة تُروى في ترتيبها الطبيعي تقريبًا (زمن خطّي)، لكن مع إطار حكائي (شهرزاد تروي للملك شهريار). هذا الإطار هو استرجاع سردي إذ نعلم أن السرد يأتي داخل الليلة الأولى كقصة ضمن قصة.

أيضًا هناك قصص داخلية :

حكاية الشيخ الأول والغزالة./حكاية الشيخ الثاني والكلبين/.حكاية الشيخ الثالث والجارية/البغلة.

هذه تشكل استطرادات داخلية أو استرجاعات داخل الاستطراد، أي نوع من الحكايات المضمنة

ثانيًا: المدة (Durée)

جنيت يقارن بين مدة الحكاية الواقعية والمساحة النصية للسرد.

الافتتاحية (التاجر وسفره): أحداث طويلة في زمن الحكاية، لكن وردت باختصار شديد (إيجاز .

المواجهة مع العفريت: لحظة قصيرة في زمن الحكاية، لكنها توسّعت سرديًا (مشهد

عودة التاجر لأهله وديونه: حدث قد يستغرق أشهرًا (سنة كاملة تقريبًا)، لكنه ذُكر في جمل قليلة (قفزة/حذف .

قصص الشيوخ الثلاثة: لا علاقة لها مباشرة بزمن الحكاية الرئيسي، لكنها تأخذ حيّزًا سرديًا كبيرًا جدًا (إطناب .

النتيجة: السرد يبطئ عند المواقف التوتّرية (اللقاء بالعفريت، القصص الثلاث)، ويختصر أو يحذف المراحل الانتقالية (السفر، قضاء الديون).

ثالثًا: التواتر (Fréquence)

الأحداث الكبرى (لقاء العفريت، العودة، النجاة) تُروى مرة واحدة (سرد مفرد singulatif).

البنية الثلاثية (ثلاث قصص من الشيوخ) ⟵ هذا شكل من التواتر التعددي (itératif/ répétitif): أي أن البنية (قصة شيخ يتدخل ⟵ عفو عن جزء) تتكرر ثلاث مرات بصيغة متغيّرة (variation).

إذن التواتر هنا يبرز نمطًا تقليديًا من الحكايات الشعبية: التكرار الثلاثي.

الخلاصة البنيوية وفق جنيت

الترتيب: سرد خطي نسبيًا، لكن مع إطار حكائي وحكايات مضمنة (قصص داخل قصة).

المدة: تفاوت بين الإيجاز والحذف من جهة (السفر، قضاء الدين) والإطناب من جهة أخرى (المواجهة والقصص الثلاث).

التواتر: يعتمد النص على التكرار الثلاثي (ثلاثة شيوخ – ثلاثة قصص – ثلاثة إعفاءات).

هذا يجعل القصة غنية على مستوى التنظيم الزمني، حيث نرى لعبة التوازن بين السرد الأساسي (التاجر/العفريت) والسرد الثانوي (قصص الشيوخ).

ثالثا: تطبيق منهج غريماس في تحليل السرد.على حكاية التاجر والعفريت

يركز منهج غريماس على البنية العميقة للسرد عبر ما يُسمى بـ المربع السيميائي و النموذج العاملاني

1. النموذج العاملي (Actantiel)

غريماس يرى أن كل حكاية يمكن تحليلها عبر ستة أدوار (Actants) تشكّل البنية العميقة للسرد:

المرسل (Destinateur): هو الذي يحرّك الرغبة أو يطلق الفعل. ⟵ في الحكاية: القدر/المصادفة (رمي نوى التمر الذي أصاب ابن العفريت).

المرسل إليه (Destinataire): المستفيد النهائي من الفعل. ⟵ في الحكاية: التاجر نفسه الذي سينجو.

الذات (Sujet): البطل الذي يسعى لتحقيق الهدف. ⟵ التاجر.

الموضوع (Objet): الهدف الذي تسعى إليه الذات. ⟵ النجاة من العقاب/الموت.

المساعد (Adjuvant): من يساهم في نجاح الذات. ⟵ الشيوخ الثلاثة الذين تدخّلوا وسردوا قصصهم.

المعاند (Opposant): من يعيق الذات. ⟵ العفريت المنتقم.

المرسل الأعلى: (القدر أو الصدفة)

المرسل المباشر: (التاجر = قذف النواة)

الموضوع: (النجاة من الموت)

يسعى إلى تحقيق الموضوع

2. المربع السيميائي (Carré sémiotique)

يُبرز العلاقات التضادية والتقابلية في النص. في هذه الحكاية، يمكننا رسمه كالآتي:

الحياة / الموت (الثنائية المركزية).

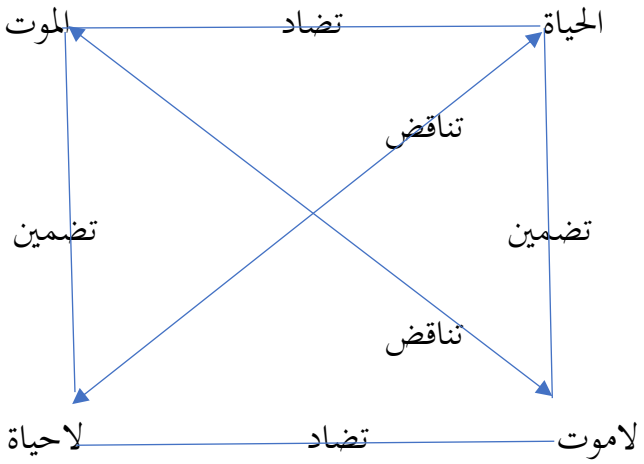
الرحمة / الانتقام (قيمة مضادة مكملة).

العقل/الحكمة / الغضب/الانفعال (قيم مساعدة على تحقيق المصير).

إذن المربع يكشف أن السرد مبني على مواجهة بين قطبين:

الانتقام/الموت (يمثله العفريت).

الرحمة/الحياة (يمثله الشيوخ والتدخل السردي).



تعليق على المربع:

المستوى الأول: التضاد الأساسي

عندنا ثنائية مركزية: الحياة (S1) / الموت (S2).

هذا هو التضاد المباشر: إمّا حياة، وإمّا موت.

المستوى الثاني: التناقض

كل مفهوم له نقيضه المباشر:

نقيض الحياة هو اللّا–حياة :أي غياب الحياة، حالة وسطية قد تكون الجماد أو العقم أو الفراغ.

نقيض الموت هو اللّا–موت (S2~): أي إنكار الموت، وقد يحيل إلى فكرة الخلود أو البعث أو الاستمرار.

المستوى الثالث: التضاد الثانوي

بين اللّا–حياة (S1~) و اللّا–موت (S2~) يوجد تضاد آخر، لأنه يضعنا أمام موقف متناقض:

"اللّا–حياة" لا يعني موتًا بالضرورة (مثل الحجر أو الجماد).

"اللّا–موت" لا يعني حياة بالضرورة (مثل الأسطورة عن الخلود أو النوم الأبدي).

المستوى الرابع: التضمينات

الحياة تستبطن إمكانية الموت (كل حي سيموت).

الموت يستبطن الحياة السابقة (لا موت من دون حياة سابقة).

اللّا–موت يلمح إلى أفق أسطوري أو ديني (البعث، الخلود).

اللّا–حياة يلمح إلى أفق فلسفي (الجماد، العدم، أو الكائن غير الحي).

. **الخلاصة:** الحكاية ليست مجرد مواجهة بين شخصين (تاجر / عفريت)، بل هي شبكة من القوى المتعارضة.التوازن السردي يتحقق عبر تدخّل المساعدين (الشيوخ) الذين يعيدون إنتاج السرد (حكايات داخل الحكاية) ليغيّروا مصير البطل. تحليل غريماس يُظهر كيف أن السرد في ألف ليلة وليلة يقوم على لعبة تضادات قيمية: موت/حياة، انتقام/رحمة، قوة/ضعف.

مكتبة البحث

01 . مراجع باللغة العربية.

01 . ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2005،

02 . أحمد، مؤمن، المسانيات النشأة والتطّور، ط ،2ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2005

03 . أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972.

04 . بنكراد، سعيد، سيميائيات السرد، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2010،.

05 . بنكراد، سعيد، سيميائيات الشخصيات الروائية، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2003.

06 . حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، الدار العربية للكتاب، تونس، 1975

07 . حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية

08 . رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1971.

09 . سعيد الغانمي: ((البنيوية: النموذج اللغوي والمعني الفلسفي))، ضمن كتاب: ((معرفة الآخر: مدخل إلي المناهج النقدية الحديثة))، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، 1990م.

10 . سيزا قاسم، بناء الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984).

11 . صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط02، دار الشروق، مصر ، 1998

12 . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1992،

13 . صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1995.

14 . عبد الحميد إبراهيم: ((نقاد الحداثة وموت القارئ))، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ،بريدة، 1415هـ.

15 . عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (تونس: الدار التونسية للنشر، 1982.

16 . عبد العزيز حمودة: ((المرايا المحدبة: من البنيوية إلي التفكيك))، سلسلة عالم المعرفة، [عدد (232)]، الكويت، 1998

17 . عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، (الدار البيضاء: دار توبقال، 1982)

18 . عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار الزمان، بيروت، 1985.

19 ، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984

20 . عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.

21 . عبد الله الغذامي: ((الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلي التشريحية (DECONSTRUCTION)))، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998م

22 . عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

23 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.

24 . علي الزبيدي وإبراهيم الخطيب، الاتجاهات البنيوية في النقد الأدبي، دار الفكر، بيروت، 1981.

25 . فؤاد أبو منصور: ((النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا: نصوص . جماليات . تطلعات))، دار الجيل، بيروت، 1985م

26 . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952.

27 . كمال أبو ديب، "الترجمة والمصطلح البنيوي"، ضمن إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.

28 . كمال أبو ديب، في الشعرية، (بيروت: دار العلم للملايين، 1987.

29 . محمد عبد المطلب: ((النص المشكل))، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية [92]، القاهرة، يوليو 1999.

30 . محمد عبد المطلب، استراتيجية التناص: قراءة في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997. 0

31 . محمد مفتاح، في سيمياء الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982

32 . محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط 1، 2009

33 . يقطين، سعيد، السرديات: تحليل النص السردي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997،.

34 . يوسف وغليسي، في البنيوية الأدبية: دراسة نظرية وتطبيقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

02 . مراجع مترجمة

35 . أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1980

36 . ألتوسير، لويس. الإيديولوجيا وأجهزة الدولة. ترجمة: سعيد العليمي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2005.

37 . بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998

38 . بوشكين، ألكسندر، قصائد مختارة، ترجمة سامي الدروبي، دار التقدم، موسكو، 1983.

39 . تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985،

40 . تزفيتان تودوروف ، مدخل إلى البنيوية الأدبية، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991.

41 . تزفيتان تودوروف ، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

42 . تزفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب البنيوي، ترجمة ميشال غريس، دار الطليعة، بيروت، 1986

43 . تولستوي، ليف، آنا كارنينا، ترجمة سامي الدروبي، دار التقدم، موسكو، 1985.

44 . جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عادل العوا، دار النهار، بيروت، 1986.

45 . جان بياجيه، علم النفس والبنية، ترجمة: فؤاد أبو حطب، دار التنوير، بيروت، 1980،.

46 . جورج مونان، اللسانيات، ترجمة أحمد درويش، عالم المعرفة، الكويت، 1981.

47 . جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، (الرباط: دار الأمان، 2001

48 . جوناثان كولر، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية،.

49 . جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

50 . جيرار جينيت، خطاب السرد، ترجمة محمد معتصم، (الدار البيضاء: دار توبقال، 1997)

51 . دوستويفسكي، فيودور، الأبله، ترجمة سامي الدروبي، دار التقدم، موسكو، 1981.

52 . رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987.

53 . رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار، سوريا، 1996.

54 . رولان بارت، مقالات نقدية، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1994.

55 . رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: محمد برادة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985.

56 . رولان. بارت، التحليل البنيوي للسرد. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، فاس: أفريقيا الشرق، 1986.

57 . رولان. بارت، موت المؤلف. ترجمة: محمد البكري، مجلة فصول، مج. 4، ع. 3، 1984.

58 . رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، (بيروت: دار الطليعة، 1988.

59 . شكلفسكي، فيكتور، "الفن كحيلة"، في: تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

60 . غريماس، أ. ج. البنية الدلالية. ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990.

61 . غريماس، أ. ج. عن المعنى: دراسة في السيميائيات. ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: دار توبقال، 2001

62 . فردينان دو سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة: صالح القرمادي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1985،

63 . فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية، ترجمة: أبوبكر بقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط01، 1989

64 . كلود ليفي-شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: جورج قرم، دار الحقيقة، بيروت، 1978.

65 . لاكان، جاك. الكتابات. ترجمة: محمد سبيلا، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.

66 . ليفي-ستروس، كلود. الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة: مصطفى صالح، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011

67 . ليفي-شتراوس، كلود، البنى الأولية للقرابة، ترجمة: جورج قرم، دار الحقيقة، بيروت، 1980.

68 . مجموعة مؤلفين، أبحاث في اللسانيات العامة، ترجمة محمد البكري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

69 . ميشيل فوكو، أركيولوجيا المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

70 . نعوم تشومسكي، البنى النحوية، ترجمة: صبحي إبراهيم صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987

71 . نيتشه، فريدريك. العلم المرح. ترجمة: فليكس فارس، بيروت: منشورات عويدات، 1980

72 . هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، 1990.

73 . ياكوبسون، رومان، اللغة والشعر، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.

03 . مراجع باللغة الأجنبية.

Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 7th ed., Heinle, 199974 .

Boileau, L'Art poétique, Paris, Garnier, 196175 .

Brecht, Bertolt, Brecht on Theatre, Hill and Wang, 196476 .

Brooks, Cleanth. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry 77 . Harcourt, 1947.

Chomsky, Noam. Aspects of the Theory of Syntax. MIT Press, 196578 .

Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, Paris, 195879 .

Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn, Harcourt, 194780 .

Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Blackwell, 1996 81 .

Erlich, Victor. Russian Formalism: History - Doctrine. Yale University Press, 82 . 1981.

Genette, Gérard, Discours du récit, Seuil, Paris,197283 .

Genette, Gérard,, Figures III, Éditions du Seuil, Paris, 197284 .

Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell 85 . University Press, 1980.

Genette, Gérard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Translated by Jane E. 86 Lewin

Greimas, Algirdas J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 196687 .

Hawthorn, Jeremy, A Glossary of Contemporary Literary Theory, London: 88. Arnold, 2000

Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Seuil, 196389 .

Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 196690 .

Jean Piaget, Le structuralisme, PUF, Paris, 196891 .

Kristeva, Julia. Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 196992 . ,

Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, édition 2020, entré 93 .

Leitch, Vincent B. The Norton Anthology of Theory and Criticism. Norton, 2001. P : 94

Peter Steiner, Russian Formalism: A Metapoetics, Cornell University Press, 95 .
1984..,

Roland Barthes, Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris, 196496 .

Roland Barthes, La mort de l'auteur, in Le bruissement de la langue, Seuil, 1984.97 .

Roland, Barthes "Introduction à l'analyse structurale des récits"98 .

Communications no. 8, 1966

Roland, Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris1953 99.

Roland. Barthes, Elements of Semiology. Hill and Wang, 1968 100.

Roland. Barthes,. S/Z. Paris: Seuil, 1970 101 .

Ruwet, Nicolas. Introduction à la grammaire générative. Seuil, 1967102 .

Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics. Edited by Charles 103 .

Bally and Albert Sechehaye. Translated by Wade Baskin, McGraw-Hill P : 112 -
118. , 1966

Thompson, Stith, The Folktale, University of California Press, 1977 104 .

Todorov, Tzvetan ; La littérature en péril, Flammarion, 200 105 .

Todorov, Tzvetan, La Poétique de la prose, Éditions du Seuil, Paris, 1971106 .

Todorov, Tzvetan. Grammaire du Décaméron. The Hague: Mouton, 1969107 .

Trotsky, Leon, Literature and Revolution, University of Michigan Press, 1960 108.

Valéry, Paul, Variété, Paris, Gallimard, 1924109 .

Victor .Shklovsky, "Art as Technique", in Russian Formalist Criticism:110 .

Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of
Nebraska Press, 1965,

Vladimir Propp, Morphology of the Folktale, University of Texas Press, 1968111 .

Wellek, René and Warren, Austin. Theory of Literature. Harcourt, 112 .

Brace & World, 1949.

04 . المعاجم:

113 . المعجم الوسيط، ط3، دار الدعوة، القاهرة، 2004، ج1.

114 . لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، ج14، مادة: "بنى"..

05 . المجلات والدوريات:

115 . مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، المجلد 01، العدد 02، القاهرة، جانفي 1981م.

116 . مجلة فصول، المجلد 4، العدد 1، 1983.

117 . مجلة قراءات (محكمة سنوية تصدر عن جامعة بسكرة)، المجلد 09 العدد 01، ص: (نوفمبر 2017)

118 . مجلة المدونة (محكمة تصدر كل سداسي عن جامعة البليدة)، المجلد 08، العدد 01، (مارس 2021)

06 . المواقع الإلكترونية

موقع الحكمة على الرابط:

https://hekmah.org/wp-content/uploads/2019/11/%D9%84%D9%88%D9%8A-%D8%A3%D9%84%D8%AA%D9%88%D8%B3%D9%8A%D8%B1.pdf

موسوعة ويكيبيديا على الرابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A6%D9%8A%D8%B3%D8%A9

الأنسكلوبيديا البريطانية على الرابط:

https://www.britannica.com/science/linguistics/The-20th-century :

موقع "Hypothèse de Sapir-Whorf – CNRS" على الرابط:

https://arbres.iker.cnrs.fr/index.php?title=Hypoth%C3%A8se_de_Sapir-Whorf&utm

الموقع على الرابط:

https://abuss.narod.ru/Biblio/eng/dosse1.htm?

فهرس المحتويات

الرقم	رقم المحاضرة وعنوانها	الصفحة
01	مقدمة	03
02	المحاضرة الأولى: البنيوية، الأسس والمفاهيم	07
03	المحاضرة الثانية: خصائص البنية	15
04	المحاضرة الثالثة: النقد البنيوي	25
05	المحاضرة الرابعة: الشكلانيون الروس	35
06	المحاضرة الخامسة: التحليل الوظائفي	47
07	المحاضرة السادسة: التحليل البنيوي للسرد	56
08	المحاضرة السابعة: البنيوية الفرنسية	66
09	المحاضرة الثامنة: البنيوية السردية	75
10	المحاضرة التاسعة: شعرية السرد	86
11	المحاضرة العاشرة: بنية الشعر	95
12	المحاضرة الحادية عشر: البنيوية الأنجلوسكسونية	104
13	المحاضرة الثانية عشر: التلقي العربي للبنيوية	111
14	المحاضرة الثالثة عشرة: التطبيقات البنيوية على الشعر	120
15	المحاضرة الثالثة عشرة: التطبيقات البنيوية على السرد	136
16	مكتبة البحث	145
17	فهرس المحتويات	153