وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

المطبوع البيداغوجي الخاصّ بـ:

وحدة التعليم المنهجية "مناهج النّقد السياقي"

مُوجَّه لطلبة السّنة الثالثة لِيسانس، نظام ل م د

دراسات أدبية تخصّص: نقد و دراسات أدبية

إعداد: د. بوضروة زهرة

البريد الإلكتروني: boudheroua.zahra02@gmail.com

الإيميل المهني: z.boudheroua@univ-chlef.dz

الهاتف المحمول: 0776475621

أستاذة محاضرة قسم "أ" بجامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

تخصّص: نقد حديث ومعاصر

تحضيرًا للترقية لرتبة أستاذ التعليم العالي

السنة الجامعية 2024/2023م

قال تعالى:

"أَفَمَنْ يَعْلَمُ أَنَّمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ الْحَقُّ كَمَنْ هُوَ أَعْمَىٰ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ ﴿١٩﴾ "

صدق الله العظيم

الآية 19 من سورة الرعد

إفتتاحيـــــــة:

أبنائي الطلبة سلام الله عليكم

أقدم لكم مجموعة المحاضرات الخاصة بمقياس مناهج النقد السياقي مرتبة حسب مفردات هذه المادة التعليمية للسنة الثالثة- ليسانس- قسم الأدب العربي- كلية الآداب والفنون- جامعة الشلف، حاولت لملمة شتاتها و إخراجها في صورة مبسطة و مفهومة.

واعتمدت في توثيق هذه الدروس على جملة من المصادر والمراجع تجدونها مذيّلة في آخر المطبوع البيداغوجي منها: إبراهيم حمادة:مقالات في النقد الأدبي، إبراهيم السعافين وخليل الشيخ:مناهج النقد الأدبي الحديث،عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي،شوقي ضيف : البحث الأدبي طبيعته،مناهجه،أصوله،مصادره، في معرفة النص ليمنى العيد، مناهج النقد الأدبي المعاصر لبشير تاوريرت.

و أعقبته بفهرس الموضوعات.

ختامًا نرجو أن ينفع الله طلبتنا الأعزاء بهذا العمل وأن يجدوا فيه غايتهم ومبتغاهم و يجيب عن أسئلتهم و استفساراتهم و يروي تعطشهم للعلم و المعرفة.

د/بوضروة زهرة

2022-10-24

فهرس الموضوعات:

بسملة.....	
مفردات المادة التعليمية.....	
افتتاحية.....	
تقديم.....	
المحاضرة الأولى:مدخل إلى مناهج النقد السياقي.....	01
القراءة السياقية: الأسس والآليات.....	01
الاتجاه التاريخي.....	02
الاتجاه النصي:.....	03
اتجاه القارئ:.....	03
بناء متكامل:.....	04
الترابط الداخلي و الخارجي:.....	05
مجموع السياقات الصغرى.....	05
السياق اللغوي:.....	05
السياق العاطفي.....	05
سياق الموقف.....	06
السياق الثقافي:.....	06
المحاضرةالثانية: القراءةالتاريخية.....	08
المنهج التاريخي في ظل الفلسفة التجريبية:.....	08
نقاد الفلسفة التجريبية:.....	09
تاريخية الأدب بين مفهومها العام والخاص و دورها في المنهج النقدي التاريخي:.....	13
المنهج التاريخي عصارة البذور الأولى للمحاولات النقدية:.....	15
أسس المنهج التاريخي:.....	15
خواص المنهج التاريخي و مميزاته:.....	15

نموذج تطبيقي لاستخدام المنهج التاريخي في دراسة الأدب:.....	15
القراءة السيكولوجية.....	18
تعريفه:..... .	20
رواده في النقد الغربي.....	21
	22
مبادئ المنهج النفسي:.....	23
عيوب المنهج النفسي:.....	23
النقد النفساني: المحاضرة السادسة.....	23
تعريف المنهج:.....	23
المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:.....	23
تطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:.....	24
مزالق المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:.....	25
المحاضرة السابعة: القراءة السوسيولوجية.....	26
الأدب وشبكة العلائق السوسيولوجية:.....	27
القارئ في عملية التواصل الأدبي: واحدية البث وتعددية التلقي.....	28
أشكال و تمظهرات الجمهور القارئ.....	29
أشكال وتمظهرات التلقي/القراءة في المنظومة السوسيولوجية:.....	30
الأنماط/الأنساق وسياق المرجعية:.....	31
المحاضرة الثامنة: النقد الايديولوجي.....	32
المحاضرة التاسعة:فكرة الالتزام- كارل ماركس.....	36
سارتر والالتزام:.....	37
الشعر والفنون والالتزام:.....	38
الكاتب والالتزام.....	39
معيارالالتزام:.....	41
نقد الاتجاهات غير الملتزمة:.....	57
الماركسية والالتزام:.....	61

معنى ومعيار الالتزام:.....	66
الالتزام والشعر:.....	67
العلاقة بين موقف "سارتر" والاتجاهات الماركسية:.....	68
معنى الالتزام ومعيار:.....	72
الالتزام والشعر والفنون المختلفة:.....	78
نقد الاتجاهات غير الملتزمة:.....	821
المحاضرة العاشرة:القراءة الأسطورية.....	83
نشأة الأسطورة:.....	85
مفهوم الأسطورة:.....	86
الأسطورة وعلاقتها بالأدب:.....	87
الأسطورة في ميزان النّقد.....	88
الأسطورة عند الغربيين:.....	89
الأسطورة عند الشرقيّين.....	90
الأسطورة في الشّعر الحديث:.....	106
الأسطورة عند السيّاب:.....	107
الأسطورة عند خليل حاوي.....	107
الأسطورة عند محمود درويش.....	108
المحاضرة الحادية عشرة:منهج بروب.....	110
المحاضرة الثانية عشرة:المنهج الجمالي.....	120
المنهج الجمالي عند الغرب:.....	123
ملامح المنهج الجمالي عند العرب.....	123
المحاضرة الثالثة عشرة:النقد التفاعلي.....	125
مفهوم الأدب التفاعلي.....	125
ماهية النقد الرقمي:.....	127
قائمة المصادر والمراجع.....	
فهرس الموضوعات.....	

المحاضرة الأولى:

مدخل إلى مناهج النقد السياقي:

يعود انبثاق المناهج النقدية الحديثة في أوربا إلى تراث ثري من التراكمات الثقافية والتيارات الفكرية المختلفة، والتي كان سببا في إثرائها تقاطع العديد من المعارف والآداب العالمية لشعوب وحضارات مختلفة، ولقد كان لهذه المناهج أثرها في الدراسات العربية.

والعمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي، فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد، فتحديد العمل الأدبي وغايته، وقيمته الشعورية والتعبيرية، والكلام عن أدواته وطرائق أدائه، وفنونه هي نفسها النقد الأدبي في أخص ميادينه.

وإن المنهج أيا كان نوعه واسمه، يتبنى طريقة في التحليل، وليس ثمة منهج دون أدوات إجرائية يعمل عليها، والعلاقة بين التحليل والمنهج لا تسمح بعزل أحدهما عن الآخر، فهي علاقة تداخل، تتضافر كلها من أجل تحصيل الخطاب.

ولقد تبلورت المناهج النقدية واتخذت مسارين في توجهها، بحيث قسم الدارسون النقد إلى قسمين: **نقد سياقي** وآخر **نسقي**، ويريدون بالنقد السياقي ذلك النقد الذي يسترفد نظريات المعرفة الإنسانية لمحاورة النصوص مستفيدا من مطارحاتها الفكرية المختلفة، ومن ثم فهو ينطلق من النص إلى خارجه، ثم يعود إليه بما استحصد من معرفة، إنها العملية التي تعطي السياق أولية على النص، وتجعل هذا الأخير تابعا له، أما النقد النسقي أو النصي فهو النشاط الذي يغلق الباب في وجه السياق. أي يقتحم ويلج النص من داخله، ويجعله بنية مكتفية بذاتها.

المناهج السياقية:

لقد احتل السياق مكانة مهمة وعني باهتمام بالغ في تحليل الخطاب، فالسياق هو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرحاللفظي، إذن فمعرفة السياق وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره، فمن هنا برز نشاط الناقد من خلال إحداثه لبعض المناهج النقدية التي يستطيع من خلالها إضاءة النص وكشف معانيه التي قصد إليها المبدع أو لم يقصد إليها.

المحاضرة الثانية

القراءة السياقية:الأسس والآليات

ثمة علاقة وثيقة بين الإبداع والنقد، إذ لا يمكن أن نجد أدبا دون نقد كما لا يمكن أن نجد نقدا دون إبداع، بل نستطيع القول بكل ثقة؛ إنّ في أعماق كل مبدع يكمن ناقد، وإن لم

يمارس النقد على أدب غيره، إذ من المؤكد أنّه يمارس النقد على أدبه تصحيحا وتشذيبا وصقلا، دون أن يعي في كثير من الأحيان أنّه يمارس فعالية نقديةمن السهل أن ننظر في كتب النقد العربي القديم، ومن اليسير أن نحكم مسار خطواته، ومن غير الصعب أن نصنّف نصوصه، ثم إنّه من المعقول أن نقف على الكتب والتقارير والبحوث والدراسات التي تعرّضت إليه في العصر الحديث ولكن الأصعب أن نتناول النص العربي القديم بالقراءة والدرس النقدي، والأصعب منه هو تحصيلنا للأدوات الإجرائية المناسبة؛ والمناهج القويمة التي تمكّننا من فك شفرات النص العربي التراثي، وتحقيق مكاسب القراءة الناقدة الواعية لمضامينه ومحتوياته.

إنّ حديثنا عن القراءة النقدية، لا يعني بأي شكل من الأشكال إقصاء القراءات الأخرى وتهميش القراء مهما كان مستواهم، بل لأن هؤلاء جميعا يلتقون في العملية القرائية النقدية بفضل توجهاتهم و ميولاتهم نحو مواطن معيّنة من النص الأدبي، يقوم النقد بمساءلتها والبحث فيها، ولمّا كانت هذه الحال، وجب أن تكون القراءات النقدية المتعدّدة والمختلفة في مناهج طرقها للنصوص الأدبية، غير محصورة في الأضلاع الثلاثة للعملية القرائية،«إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب، أو زاوية العمل الأدبي، أو زاوية القارئ أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم الواقع، تبحث في كل جزئية منها على حدة بحسب المقتضى والضرورة، إنّما تحصل القراءة الفعلية الناجعة، بتضام هذه الأجزاء قصد تكوين مفاهيم موّحدة متماسكة تؤلف مجتمعة نسقا نقديا أو مجموعة من الأنساق المتعارضة المتكاملة، الكفيلة بالحفاظ على البنية النصية، دونما تغييب لحضور أطراف العملية القرائية (المؤلف ـ النص ـ القارئ)، وهو ما جعل مناهج مقاربة النصوص الأدبية وقراءتها تتوزّع على اتجاهات ثلاثة، هي:

الاتجاه التاريخي:

وصل الأدب بمنابعه وبما يؤثر في نشأته من عوامل وأسباب، باحثا في علاقة الأثر الأدبي بالسياق التاريخي الذي ينشأ فيه، مؤكّدا على مفهوم الانعكاس الرامي إلى أنّ النصوص الأدبية تعكس ظروفها التاريخية، فهي مرآة للعصر الذي تكتب فيه، ولقد ركّز أصحاب هذا الاتجاه في قراءتهم للعمل الأدبي على مبدعه، وذلك بتتبّع سيرته وسيرة عصره، ومعالجة حالته النفسية والشعورية، معتبرين النص «وثيقة تاريخية تدّل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها»[1]، حمّلت النص أحادية المعنى، وقتلت فيه قابليته للتداول بأن جعلت مهمة القارئ محصورة في تحصيل ما أراده صاحب النص الأدبي وحسب.

الاتجاه النصي:

ركّز على العمل الأدبي لذاته، دون النظر في أبعاده التاريخية ولا شبكته العلائقية التي تربطه بصاحبه وبغايته، وقد ظهر في الحركة النقدية الحديثة التي تميّزت بمرحلية حتى وصولها إلى الدراسات اللغوية (اللسانية) التي جرّدت النص الأدبي من ماهية الأدب وجعلته وحدات لسانية منقسمة إلى فونيمات و مونيمات، منطلقة من الشكلانية الروسية، ومدرسة النقد الجديد الأمريكية،معلنة أن النص «إنّما هو تصرّف في اللغة لا تمثيل للواقع»[1] وأنّه «ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، وأنّه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات، وإنّما هو أدبي بحكم صياغته، وأسلوبه، وطريقته، ووظيفة اللغة الفنية فيه»[2]، ليخلص هذا الاتجاه إلى أنّ النص الأدبي يقتصر على أنساقه وخصائصه البنائية التي تشكّل ماهيته.

اتجاه القارئ:

اعتنى بالضلع الثالث للعملية القرائية، متوجّها صوب القارئ والمتلقي، الذي اعتقد أنّه وحده الكفيل بالحفاظ على امتداد الأثر الأدبي، وتحديد قيمته على مرّ الأزمنة، حتى وإن اندثرت عوامل نشأته، وأصبحت أنساقه منعزلة عن سياقاته الخارجية، ليرى أبدية النص الأدبي وخلوده في فعالية قارئه الذي يعدّ محركا له «ففي الوقت الذي يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه في كل وقت وفي كل عصر من العصور»[3]، ليتغيّر مفهوم القراءة، إلى نطاق أوسع من التلقي السلبي والمتعة المؤقتة التي تنتهي بالفراغ من السطر الأخير للنص، بل تحوّل إلى جدلية تفرض حضور هذا الطرف الثالث، وتمنحه فسحة من السلطة على النص تصنع ثنائية حوارية بين المعاني والأبنية اللغوية مع هذه النفسية المستعدّة للتحليل وإعادة البناء دون أن تُفقِد النص جوهريته، ولا أن تصيبه بالتشويه في أبنيته بترميمه أو هدمه وإعادة بنائه من جديد، فكيف بالقراءة النقدية التي تجاوزت كونها «القراءة التقبّلية التي نكتفي فيها عادة، بتلقي الخطاب سلبيا اعتقادا منّا أنّ معنى النص قيد صيغ نهائيا وحُدّد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو أو كما كان في ذهن الكاتب»[4].

فالعناية بالقارئ(المتلقي) أفرزت مجموعة من النظريات والأنماط اندمجت تحت نظريتي القراءة، والتلقي، فالأولى اهتمت بتحديد مفهوم القراءة وأشكالها ومستويات العاملين عليها ومن

1- محمدبركاتحمديأبو علي،بحوثومقالاتفيالبيانوالنقدالأدبي،دار البشيرللنشروالتوزيع،عمان، 1409هـ/1989م،ص 47
2- رامانسيلدن،النظريةالأدبيةالمعاصرة،ترجمة: د. جابر عصفور،دار الفكرللدراساتوالنشروالتوزيع،القاهرة، 1991م،ص 16
3عبدالناصر حسنمحمد،نظريةالتوصيلوقراءةالنصالأدبي،المكتبالمصريلتوزيعالمطبوعات،القاهرة، (د،ط)، 1999م،ص 07-
4-عبداللهالغذامي،الخطيئةوالتكفير "منالبنيويةإلىالتشريحية"،الناديالأدبيالثقافي،جدة،العددالثاني، 1985م،ص26
5-صلاحفضل،نظريةالبنائيةفيالنقدالأدبي،مكتبةالأنجلوالمصرية،القاهرة،ط03، 1980م،ص 50

ثم حاولت تقديم بعض السبل لتحقيق القراءة المثالية أو ما أسماه "أمبرتو إيكو" بالقارئ النموذجي Model – Reader ، محدّدا ومن اشتغل معه في نظرية القراءة أصنافا من القراء ودرجاتهم إلى غاية القارئ السلبي، وقد عملت هذه النظرية بالموازاة مع نظرية التلقي، التي حدّدت هي الأخرى أشكال التلقي وسياقاته المختلفة متحدّثة عن الحالة النفسية للمتلقي ومصادره اللغوية ودرجة حدسه وذوقه النقدي،لتحقق النظريتان معا تكاملا فكريا يتجسّد في عنايتهما بالطرف الفاعل في العملية القرائية مع اختلاف المسمّيات بينهما.

إنّ امعان النظر في هذه الاتجاهات الثلاثة، يؤكّد تكاملها، ويجلي السببية القائمة بينها، «فعناصر الموقف هاهنا ثلاثة: كاتب، وكتاب، وقارئ، فلولا الكاتب وكتابه (وفي هذا يدخل الشاعر وقصيدته) لما كان قارئ، وبالتالي لما كان ثمّة ناقد، وكذلك لو كتب كاتب كتابا لغير قارئ ـ في حاضر الأيام أو مستقبلها ـ كأن يستخدم رموزا لا يفهمها سواه، لفقد الكتاب أخصّ خصائصه، وبطل بهذا أن يكون كتابا بالفعل والأداء، فعملية التوصيل من الكاتب إلى القارئ ـ عن طريق الكتاب ـ شرط ضروري لتكتمل للموقف عناصره»[1].

إنّ العملية القرائية محاطة بمجموعة من السياقات المتوزّعة على أركانها بشكل منتظم، تسمح بتجسيد نسق قرائي مرن ذو بنية مائعة لا تحدّ من حركية العناصر المكوّنة لكل سياق و تموضعها تبعا للمتغيّرات التي تطرأ عليها، وهو ما يؤكّد عمل النظرية السياقية على تجاوز الأحادية المضروبة على العملية القرائية بفعل التركيز على أحد أطرافها في الاهتمام النقدي، ممّا يتسبّب في عدم نضج الطروحات النقدية المنفصلة والمنعزلة بفعل هذه الأحادية، برغم ضرورة الالتحام المعنوي الواجب توفّرها في مثل هذه الحالات، الذي توفّره النظرية السياقية التي نحن بصدد معالجتها، مفهوما ومن ثم أثرها في قراءة النص التراثي العربي.

لقد ارتبط مصطلح النظرية السياقيةContextualTheory بالبحث اللغوي الذي نظر إلى المعنى بوصفه «وظيفة في السياق» للتأكيد على الوظيفة الاجتماعية للغة، بدراستها اللغة انطلاقا من الظروف الاجتماعية المحيطة بها، وقد ظهر هذا الاتجاه مع «جون فيرث» الذي رأى إمكانية دراسة معاني الكلمات من خلال شبكة علاقاتها مع الوحدات الأخرى التي تجاورها وفي خضم السياقات المختلفة التي توضع فيها «معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، وإنّ معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها»، ليتحدّد مفهوم السياق كالآتي: « بناء كامل من فقرات مترابطة، في

[1] -تزفيطانتودوروف،الشعرية،ترجمة: شكريالمبخوتورجاءبنسلامة،دارتوبقاللنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط02، 1990م،ص 30

علاقته بأي جزء من أجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة. و دائما ما يكون سياق مجموعة من الكلمات وثيق الترابط بحيث يلقي ضوء لا على معاني الكلمات المفردة فحسب بل على معنى وغاية الفقرة بأكملها»[1].

بتحليلنا لهذا المفهوم نجده يتكون من العناصر الآتية:

بناء متكامل: أي أنّ هناك وحدات لغوية متضامة تشكّل معا نسيجا نصّيا متراصا، بحيث إذا اختلفت المواضع تغيّر البناء الهندسي للنص ومن ثم معناه، وهو ما يحقّقه الترابط الفقراتي المشار إليه في المفهوم.

الترابط الداخلي والخارجي: أي العلاقة المكانية المبنية على التجاور القريب أو البعيد بين وحدات الفقرة، ثم خضوع هذه الأخيرة كوحدة كلية إلى السياق الخارجي الذي يمثّل الإطار العام الموحّد للفقرات على مستوى الحقل الدلالي للنص.

مجموع السياقات الصغرى: التي يصنعها نظام التجاور والتوالي الخطيّ للوحدات اللغوية، وكذلك المحور الاستبدالي لتحصيل المعنى العام، بشكل ييسّر للمتلقي والقارئ التفاعل مع النص.

ولقد وضع "جون فيرث" ومن اشتغل معه على النظرية السياقية، أربعة أنماط للسياق هي:

السياق اللغوي: يتعلق بالحقول الدلالية المختلفة التي تظهر فيها الكلمة نفسها، مع تحميلها بدلالات ومعان جديدة لا تنفك ترتبط ببعضها من خلال خيوط رفيعة تنسجها البنية المعجمية للكلمة.

السياق العاطفي: يظهر خاصة في النبرة الانفعالية المصاحبة للأداء اللفظي، خصوصا ظاهرتي النبر والتنغيم، والموسيقى الأدائية المصاحبة للفعل الكلامي.

سياق الموقف: يتقاطع بشكل مكثّف مع السياق اللغوي في الحقول الدلالية، وما يميّزه انتماؤه الأساسي إلى لغات التخصص والمعاجم المتخصّصة، فيكون في الخطاب بصورة مميّزة تراعى فيها مستويات المتخاطبين.

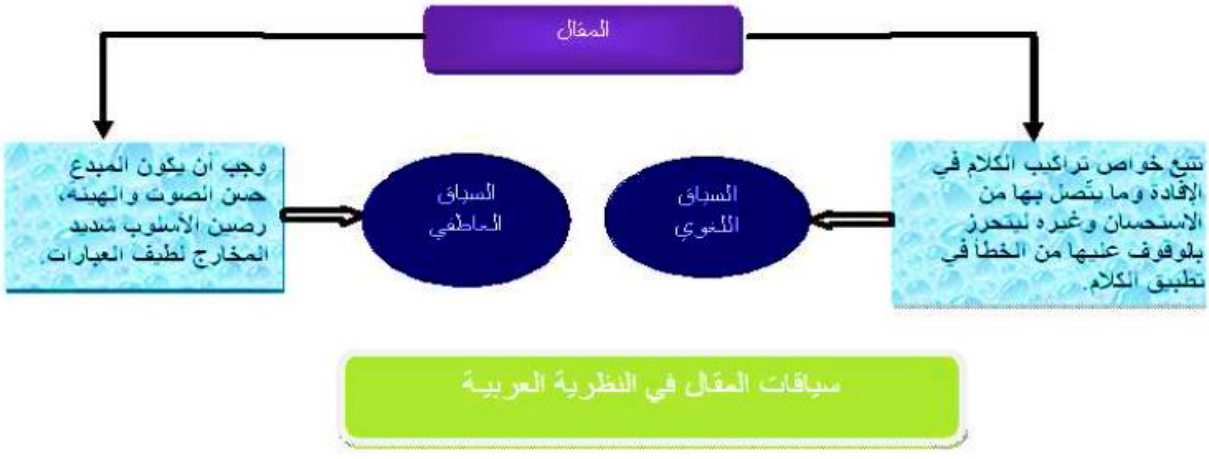
السياق الثقافي: علاقته وطيدة بالإرث اللغوي المشترك للجماعات المتكلمة التي تنتمي إلى دائرة لغوية واحدة، وأفضل مثال نصوغه لهذه الحالة؛ الأمثال والحكم المأخوذة من تجارب مختلفة، تذكر كلّما تشابه السياق والموقف .

[1]-عبدالناصرحسنمحمد،نظريةالتوصيلوقراءةالنصالأدبي،ص 64

ويجب أن نشير إلى أنّ الاعتناء بالسياق في النظرية الغربية لم تكن له علاقة مباشرة بقراءة وتلقي النصوص، بل جاء نتيجة للبحوث المتعلقة بعلم اللغة أو الدراسات اللسانية التي بحثت في وظيفة اللغة واجتماعيتها، بينما نجده في التراث العربي حاضرا في جوانب كثيرة تتعلق بالقراءة الصحيحة والتلقي السليم للنصوص الأدبية خاصة، لتحقيق المتعة القرائية وتحصيل الفائدة المعنوية والغاية من وضع النصوص.

وهو ما نسعى لمعالجته بتسليط الضوء على مفهوم السياق عند الباحثين العرب المتقدّمين، ثم عرض نموذج تطبيقي لفعالية هذا المنهج في تلقي النص العربي التراثي:

«لكل مقام مقال» عبارة على إيجازهاتوضح عناية علماء العرب المتقدّمين بالسياق، فلا شك أنّ لكل فعل كلامي هيئته وظرفه وبيئته التي تسمح بصدوره، وإذا عمدنا إلى تحليل المقام والمقال وجدنا تلكم السياقات الأربعة التي تحدّثت عنها النظرية الغربية «فالسياق متضمّن داخل التعبير المنطوق بطريقة ما»[1]، فمراعاة السامع أو المتلقي وهيئة الخطيب أو المتكلم وانتقاءه لما يحقق بلاغة وجمال قوله كلّها سياقات صغرى أكّد العرب على حضورها، ووضعوا لها الشروط والمواصفات التي تعين على تحقيقها، وهو ما ذهب إليه "ابن قتيبة" موصيا الكتاب بمراعاة مقتضى الحال قائلا: «ونستحب له ـ الكاتب ـ أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام ولا رفيع الناس وضيع الكلام»[2] ما نستعرضه من خلال الخطاطة الآتية:



وتجب الإشارة إلى أنّ العناية العربية بالسياق لم تقف عند هذا الحد من السياقات الأربعة، بل نجدها حاضرة في النحو والبلاغة أيضا من خلال اهتمام رجالات المجالين بسلامة التراكيب وصحة معناها إضافة إلى رونقها وجمالها.

أمّا النحاة فيطالعنا "سيبويه" بإشارته إلى دور السياق في تحصيل المعاني المختلفة للكلمة الواحدة، قائلا: « اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين (المختلف) واختلاف اللفظين والمعنى واحد (المترادف)، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين (المشترك اللفظي)»[1] ، مؤكّدا أنّ تعدّد معنى الكلمات متعلّق بالقصد منها، ولا يفسّر هذا إلاّ وضع الكلمات في التراكيب اللغوية المختلفة أي بحلها في سياقات متنوّعة تحمّل بدلالات جديدة ومغايرة، كما اعتبروا من السياق القرائن اللفظيةوالمعنوية، وكذلك العلامات الإعرابية وأدوات الربط والتضام، كلها من الكواشف عن المعنى النحوي الدلالية.

وعن البلاغيين، يكفينا الاستشهاد برأي "عبد القاهر الجرجاني" حين ربط فصاحة الكلمة واستقامة الكلام على الجادة بالسياق اللغوي ثم بالتركيب الذي جاء فيه «وجملة الأمر أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنّا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلّقا معناها بمعنى ما يليها»[2] وقد أراد عبد القاهر بهذا، الحديث عن السياق اللغوي من خلال العناية والانتقاء وحسن الجوار بين الوحدات اللغوية (الألفاظ)، وبعدها قدرة صاحبه على الإتيان به والتحكّم فيه من خلال العناصر اللغوية وغير اللغوية المرتبطة بوسائل الإقناع والإمتاع خاصة الأداء الفردي وما يحمله من شحنات نفسية وعاطفية.

إن إطنابنا وإسهابنا في تناول مفهوم السياق بشكل عام، وعند العرب بخاصة، ليس غرضه تمجيد العرب وذكر فضلهم في العلم بالنظرية السياق وأهميتها قبل غيرهم، إنّما الغاية منه الإجابة عن تساؤل قد يبعث على التأسيس الحقيقي لنظرية لغوية ونقدية عربية، ويملّك القارئ العربي منهجية تميّزه عمن سواه، هو ما حاجتنا إلى قراءة نصنا التراثي بسياقية غربية؟ ونحن نملك نظرة نحوية وبلاغية عربية عالجت السياق في مختلف أصعدته، كما أنّ النقد العربي القديم عالج مفهوم السياق من خلال العناية الفائقة بالمتلقي، فقراءة النص التراثي العربي قراءة سياقية غربية لا طائل من ورائها، لأنّ هذا النص العربي محمّل بطريقة تلقائية بمختلف السياقات سواء كانت لغوية أو دلالية أو صوتية أو نحوية، وخير مثال نسوقه للتدليل على

[1]-زكينجيبمحمود،فيفلسفةالنقد،دارالشروق،القاهرة،ط01، 1399هـ/1979م،ص 109

[2]-زكينجيبمحمود،فيفلسفةالنقد،دارالشروق،القاهرة،ط01، 1399هـ/1979م،ص 109

صحة ما نرمي إليه، ما كان يفعله أصحاب الحوليات أو القصائد الطوال كشأن زهير بن أبي سلمى من تنقيح لأشعارهم، أليس في سبيل تحصيل رضى المتلقي أو السامع، ثم ألا يعني هذا رعاية خاصة بسياقات متصّلة يصنعها القارئ والناقد معا؟. «فالبلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة»[1]، إذ الخاصة لا ترتضي الفهم وحسب، بل تتجاوزه إلى صياغة الطريقة التي تنتهي إلى الفهم وتحقيق الرضى والإشباع النفسي فيتجسّد الإبداع النصي.

لنخلص إلى أنّ القراءة السياقية للنص التراثي حاضرة فيه محققة من خلال مختلف السياقات التي يحملها، فمعرفة مناسبة النص ومقامه؛ وصاحبه ومتلقيه أو الموجّه إليه مع تحصيل بنائه المعنوي لما تقاطع فيه من إرث لغوي مشترك وألفاظ حمّلت لغير ما وضعت لها في نصّها، كلّها معارف سياقية يحتاجها الناقد والقارئ اليوم لقراءة النص التراثي العربي بغية استكشاف مغاليقه لتحصيل مضامينه، وجماع كل هذا في قول العرب «لكل مقام مقال».

المحاضرة الثالثة:

القراءة التاريخية

يعتبر منهج النقد التاريخي واحدا من المناهج النقدية المتعددة التي انبنت على قواعد متينة، هي في حد ذاتها نتاج لفلسفات، وتيارات فكرية عرفتها الانسانية عبر سيرتها الطويلة، ولعل ما توخاه أفلاطون وأرسطو من فلسفات معينة شغلت التفكير الانساني هي تمثل الملامح الجذرية الأولى لهذه الفلسفات.

وكما هو معروف فإن اتكاء هذين الناقدين على نمطين من التفكير هما: النمط المثالي والنمط الواقعي يبرهن على عملية التأثير الذي أذكياه للنقد عبر منهجيهما الاستدلالي، والاستقرائي.

وهذان المنهجان تنازعا الفكر النقدي في كل مذاهبه: فليس هناك فكر نقدي إلا ويؤول صراحة أو ضمنا اليهما.

واذا جئنا لمنهجنا التاريخي – الذي نحن بصدد دراسته – نجد أن انبثاق هذا التفكير واضح فيه، من خلال معيارية النقد الذي يتضمنه، بوصفه معنيا بحركة الزمان، وما فيه من

[1]- أحمدمختار عمر، علمالدلالة، عالمالكتب، ط02، 1988م، ص68 - 69

أيديولوجيات واقعية محسوسة، تشق فلسفتها من الواقع المحض، الذي يتشابك مع رؤى المؤلف كما سنرى.

ولكننا قبل ذلك لابد أن نشير الى معطيات هذه الدراسة المتضمنة: رصد حركات التطور من خلال الوقوف على الجذور الأولى للنقد التاريخي، وذلك عبر شهوده الأول، ومدى تأثره بالمنهج التاريخي الطبيعي الذي عززته أراء "سانت بوف"، و" تين "، و"برونتير". بالاضافة الى أنماطه، وأسسه، ومميزاته ثم محاولة اكتشافه تطبيقيا في نموذج مختار، هو كتاب: طه حسين تجديد ذكرى أبي العلاء المعري. ومناقشته نظريا في نموذج لويس عوض.

المحذور الأول لمنهج النقد التاريخي:

لعل من الأهمية بمكان أن نشير الى أن منهج البحث في تاريخ الأدب قبل ظهور الرومانسية، لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف، وعلو خده ثم يسرد مؤلفاته، وذكر نماذج منها، وشرح بعض معانيها اللغوية والبلاغية، وقلما حاولوا إحلال المؤلف محله في عصره، فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاء عجيبة – كما يقول الدكتور غنيمي هلال[1] – "كما فعل "فولتير" مثلا حين وصف عصر "شكسبير" فأساء اليه، وهو قاصد وصف عبقريته بالنسبة لعصره. فوصف عصره المظلم المسود.

وكانت أحكام أولئك النقاد في تلك الفترة مستمدة من القواعد العامة التقليدية، ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته، وجنسه، وطبقته، وانتاجه الأدبي. ليشرح ذلك الانتاج، ويبين خصائصه الفنية، وكيف تأثر بسابقيه، ثم مدى أثرهم فيه. وغيرها من خصائص المنهج التاريخي.

المنهج التاريخي في ظل الفلسفة التجريبية:

يمكن القول بأن مدرسة النقد التاريخي جاءت مستندة على الوضعية، وهي فلسفة جاءت مقززة للفلسفة التجريبية. التي أتى بها "لوك" و"هوبز" والتي استبعدت كل تفكير لا يستمد عناصره الأولى من الحس والتجربة، فرفضت القضايا الميتافيزيقية، واهتمت بقضايا الحياة والمجتمع.

وكان من آثار سيطرة هذه الفلسفة التجريبية على الأدب: "أن نادى بعض مؤرخيه بوجوب تطبيق مناهجها، وقواعدها على الدراسات الأدبية، وحاول بعضهم أن يضع للأدب قوانين كقوانين الطبيعة. وبالغ بعضهم في ذلك متناسيا أن الدراسات الأدبية لا أن تخضع للجبرية

[1] الأدبالمقارن: محمدغنيميهلالط 3 دارنهضةمصر،القاهرة 1977،ص 48-

العلمية التجريبية"[1] ولعل ذلك التفكير التجريبي هو نتاج البحث في التاريخ الأدبي عبر مضامين العلمية السائدة في القرن التاسع عشر

والتي أفرزتها الوضعية المنبثقة من نظريات كثيرة تأتي في مقدمتها: نظرية "دارون" الشهيرة: التي لاقت رواجا منقطع النظير في ظل العصر، وتحدد بها إدراك النقاد للانسان ككل، "إذ رأوا أن كل أديب (امريء) معاصر هو نتيجة تكوين العالم له في مختلف العصور".

وهذه النظرة أيقظت النقاد في البحث عن كافة الأصول والنظم الاجتماعية والدينية والسياسية التي من شأنها أن تؤثر في الأديب (المبدع)، ولهذا جاءت أحكامهم أحكاما مبنية على تفسير الأدب تفسيرا علميا ماديا محضا.

نقاد الفلسفة التجريبية شهود المنهج التاريخي الأول:

لعل من أشهر النقاد الذين ظهر لديهم التوجه العلمي التجريبي في منهج دراستهم للأدب هم "ارنست دنيان" (1823– 1892) وكذلك "سانت بوف" (1804– 1869) و " تين " (1828– 1893) و"برونتير" (1849–1906) ولقد مضى هؤلاء النقاد ينكرون التذوق الأدبي والشخصي وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه في مجال دراسة الأدب، وأخذوا يضعون قوانين ثابتة للأدب، ثبات قوانين العلوم الطبيعية، قوانين تطبق على كل الأدباء، كما تطبق قوانين الطبيعة على كل العناصر والجزيئات[2].

وفي رأي هؤلاء النقاد: "إن من أشد الأمور خطأ أن كل أديب كيان مستقل بذاته، إنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القدم، وتعمل في الحاضر، وتظل تعمل في المستقبل وهو يصدر عنها صدورا حتميا لا مفر منه ولا خلاص، إذ تشكله،وتكيفه حسب مشيئتها، وحسب ما تمليه عليه من جبر والزام" .

ولعل هذه النظرة وطدت العلاقة المفهومية لخواص المنهج التاريخي كمنهج له خواصه المتميزة كما سنعيها فيما بعد.

أ– سانت بوف: ودوره في إرساء دعائم المنهج التاريخي:

يعتبر هذا الناقد من أوائل النقاد الذين ساهموا في دفع عجلة التطور بالنسبة للمنهج التاريخي متأثرا في ذلك باتجاهه العلمي التجريبي، الذي درس من خلاله الادب، فكان يبحث في الانتاج الادبي لا من حيث دلالته عي المجتمع فحسب، كما فعلت (مدام دي ستال)، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه، فكانت أحكامه في النقد أحكاما منصبة عي شخصيات المؤلفين.

---

[1]-المرجع نفسه:ص 48

[2]-البحثالأدبي – طبيعته – مناهجه – أصوله،مصادره: شوقيضيف: ط 6. دار المعارف،القاهرة، 1977،ص 26

ووظيفة النقد الأدبي عنده: هي النفاذ الى ذات المؤلف، لتشف روحه من وراء عباءته بحيث يفهمه قراؤه وهو بذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب.

ولقد دعا "سانت بوف" في ظل منهجية نقده هذه الى "دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم، وأممهم، وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم، وأسرهم، وتربياتهم، وأمزجتهم، وثقافاتهم، وتكويناتهم المادية، الجسمية، وخواصهم النفسية والعقلية، وعلاقاتهم بأصدقائهم، ومعارفهم، والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار، ومباديء مع محاولة تبين فترات نجاحهم واخفاقهم وجوانب ضعفهم، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء"[1].

واذا تم كشف ذلك كله في الأديب أمكن للمؤرخ أن يسلك منهجا نقديا يميز فيه بين الفردي والجماعي، ليصور في النهاية علاقاته ببنية النص، وتأثير الجماعة عليه من جانب آخر، وهذه الفكرة مآلها فكرة الفصائل التي اعتمد عليها "بوف" في تقسيمه للأدباء والمبدعين.

ويتضح أن اتجاه سانت بوف المتأثر بالعلوم الطبيعية، شغله عن اكتشاف الجوانب التي من شأنها أن تجعل لكل أديب كيانا مستقلا، تتيح له التميز والتفرد عن نظرائه في عصره وبيئته.

ب-تين: وثلاثية (الجنس، والبيئة، والزمن) وأثرها في المنهج التاريخي

يكاد تين أكثر تأثيرا في المنهج التاريخي لدراسة الأدب، فهو هن أوائل الذين استخدموه، إلا أن استخدامه له لا يختلف كثيرا عن أستاذه "سانت بوف" : إذ إنه يلتقي معه في اتجاهه العلمي التجريبي..

وهو يبني نظرياته على مبدأين: أحدهما حتمية تأثير البحوث العلمية التجريبية في الأدب والفن، وهو مدين في ذلك للفلسفة (الوصفية) لعصره، والآخر مبدأ التأثير المتبادل بين العوامل الطبيعية والنفسية.

و" تين " يستند الى المنهج التاريخي في دراسته للأدب من خلال: وصفه للأدب في مجموعة هي نتاج الفنان نفسه، والجماعة الفنية التي ينتمي اليها، والمجتمع الذي أنتجها، ويرى أن الأدب يفهم ويفسر من خلال عدة عناصر: هي في حد ذاتها ثلاثية التميز التي تكونها العوامل النفسية والطبيعية للأديب، وهذه العناصر هي:[2]

-**الجنس:** ويقصد به مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد، وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي.

---

[1]-المرجعنفسه: ص 53.

[2].-انظرتفصيلالعناصرالثلاثة: الأدبالمقارن: غنيميهلالص 62/61/60

-**البيئة:** وهي العامل الثاني المؤثر في أدب أي أمة: ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة، نشوءا يعدهم ليمارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية... الخ.

-**العصر أو الزمان:** وهو الأحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعا عاما يترك أثره على الأدب.

ج-**برونتير:**

وهو ثالث الثلاثة في الاتجاه العلمي التجريبي الذين تناولوا الأدب بمنظور تاريخي لكنه كان متكئا أكثر على نظرية دارون. التي من شأنها قسمت الأنواع الأدبية الى فصائل شبيهة بالفصائل الحيوانية.

ويرى "برونتير" تبعا لذلك أن كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد وفيه ينمو ويموت. فله حياة خاصة به على امتداد زمني ولهذا فهو يدرس هذا الجنس الأدبي من منظور علاقاته مع مختلف الأجناس، تبعا لحركة الزمن الذي عاشه، وهذه العلاقات في رأيه تتوزع مفاهيمها التاريخية والفنية والعلمية[1].

هذه هي الجذور الأولى التاريخية التي استقى منها المنهج التاريخي معالمه، فصارت جزءا من إطاره الموضوعي، وهي في حد ذاتها تقودنا الى مرحلة أخرى أخرى تطورا، وأكثر بلورة لمعايير هذا النقد.

تاريخية الأدب بين مفهومها العام والخاص ودورها في المنهج النقدي التاريخي:

منذ أن أعلن أستاذ الأدب الفرنسي "لانسون" بأن تاريخ الأدب جزء من الحضارة.. وأعين النقاد التاريخيين تنصب على رصد هذه الظاهرة، ومحاولة التفريق بين المنهج: كخاصية نقدية وبينه كخاصية توثيقية تاريخية[2].

فالتاريخ الأدبي يحاول أن يصل الى الوقائع العامة، وأن يميز الوقائع الدالة ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة والوقائع الدالة.

ومن هذا المنظور يرى "لآنسون" أن منهجه هو في صميمه "المنهج التاريخي" ذلك ما برهنه أثناء دراسته للادب الفرنسي الذي يراه كمظهر للحياة القومية الفرنسية التي تنصب في بوتقتها كل التيارات الفكرية، والمشاعر، والأحداث السياسية والاجتماعية غيرها[3].

---

[1]-فيالنقدالأدبي: فائقمصطفىوعبدالرضاعلي. منشوراتجامعةالوصل،ط 1،العراق، 1989،ص 94

[2]-يتضحذلكمنخلالمؤلفاته،كالعمرالجاهلي،والعصرالعباسي،والعصرالاسلامي

[3]- المذاهبالنقدية،ماهرفهمي: ط 1 مكتبةنهضةمصر،القاهرة،بت،ص 181 .

واذا كانت هذه النظرة أحدثت معبر التشابك بين التاريخ الأدبي والمنهج التاريخي فإن فرزها يمكن استنباطه من خلال مفهومي تاريخ الأدب: العام والخاص.

فالعام: هو أن ننظر إلى الفرد (الأديب) في علاقاته بالتطور البشري، وإلى الأدب في علاقاته بالتطور السياسي والاجتماعي والديني.

وعليه فالناقد الذي يتعاطى تاريخ الأدب من هذه الناحية عليه أن يؤرخ للحياة العقلية والشعورية في الأمة تاريخا عاما. ولعل من أرخ للأدب في هذا الجانب "بروكلمان" في كتابه "تاريخ الأدب العربي" ونسج على منواله "جورجي زيدان" في تاريخ آداب اللغة العربية. وتبعه عمر فروخ.

وغيرهم فقد قام الأول: "باحصاء أدباء العرب احصاء دقيقا مبينا علماءهم وفلاسفتهم، مع ذكر آثارهم المطبوعة والمخطوطة، وما كتب عنهم قديما وحديثا، كذلك مكانتهم في الفن والعلم،وما قدموه من علم. مع نبذة عن كل فن وعلم، ومدى ما حدث له من تطور ورقي"[1].

أما الخاص: فيقف بتاريخه عند الشعراء والكتاب مفصلا الحديث في شخصياتهم الأدبية وما أثر فيها من مؤثرات اجتماعية واقتصادية، وسياسية، ودينية متوسعا في بيان الاتجاهات والمذاهب الأدبية التي شاعت في كل عصر.

وفي هذا المعنى يخوض الناقد التاريخي في تقسيمات الأدب تبعا لحركة العصور، ويحمل هذا المعنى في علاقته بالعامل السياسي. لهذا ظهرت تقسيمات العصور في هذا المنهج ولعلنا نلمح مظاهر ذلك في كتابات الدكتور شوقى ضيف[2] والدكتور أحمد أمين وغيرهما من مؤرخي الأدب العربي في مراحله المختلفة.

المنهج التاريخي عصارة تلك البذور الأول للمحاولات النقدية:

من ذلك كله نستخلص أن المنهج التاريخي: يقوم على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي اليه الأدب. ويتخذ منها وسيلة أو طريقا لفهم الأدب، وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه، وغوامضه،لأن اتباع هذا المنهج – كما رأينا – يؤمنون بأن الأديب ابن بيئته وزمانه والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.

ويعني المنهج التاريخي أساسا بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب، بعبارة أخرى أن: الطابع التاريخي والسياسي والاجتماعي لازم لفهم الأدب وتفسيره، لذا "لا يكون الأديب (المبدع) عبقريا لو تقدم عصره أو تأخر عنه ما دامت عوامل البيئة قد وجهته، وأفرزته الى هذه الوجهة"[3].

---

[1]-تجديدذكرأبيالعلاء: طهحسين،ط 5 دارالمعارف، 1976 ص 15 – 27 .

[2]-الأدبالمقارن: محمدغنيميهلالط 3 دارنهضةمصر،القاهرة 1977 .

[3]ص - البحثالأدبي – طبيعته – مناهجه – أصوله،مصادره: د. شوقيضيف: ط 6. دارالمعارف،القاهرة، 1977-2 -1

أسس المنهج التاريخي:

يجعل النقاد التاريخيون العمل الأدبي "واقعة"، فهم يقفون منه موقف المفسر له، ويصدرون في ذلك عدة أسس أهمها:

-**أسس ثابتة:** وتتلخص في أن وراء ذلك العمل مؤلفا محكوما بالجنس والبيئة والعصر.

-**أسس متغيرة:** ويأتي في مقدمتها المؤلف الذي نراه محكوما بالجنس الذي ينتمي اليه وبالمجتمع الذي يعيشه وبالعصر الذي يحيا فيه.

خواص المنهج التاريخي ومميزاته:

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج التي تعتبر متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الانساني الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور:

-المنهج التاريخي في النقد شأن أي منهج حساس، إذا فقد فيه صاحبه توازنه، فقد خصائص نقده، وصار مؤرخا أو جماعة للتاريخ، وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التاريخ مادة للنقد.

ويقتضي إذن – أن يحدد الناقد – منذ البداية علاقته بالتاريخ – فصميم عمله هو النص الأدبي بما فيه من العواطف والخيالات والمشاعر، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي. وما خبأه الزمن وراء حروفه، وكذلك العلم بما تضمن من اشارات لمواقع وأحداث واعلام وغير ذلك من آثار واقعية يمكن معرفتها بمساعدة التاريخ.

-إن المنهج التاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني (أي إطار وعي بحركة التاريخ) وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج.

-تبعا لذلك فإن المنهج التاريخي يحتاج الى ثقافة واعية، وتتبع دقيق لحركة الزمن. وما فيه من معطيات يمكنها أن تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي. ولعل عنايته أحيانا بالطابع التحليلي يبرز مظهر ذلك الوعي، فالناقد التاريخي قد يلتفت الى النص الأدبي ويحلله في إطار لفري أو احصائي أو بياني أو حتى جمالي ليصل في النهاية الى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط بين استخدام تلك المقاييس اللغوية (التحليلية) وبين العصر الذي وجدت فيه، وبين المؤلف الذي تأثر بذلك العصر، فاستخدم تلك المصطلحات اللغوية، ولهذا نجد المنهج التاريخي منهجا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمناهج النقدية الأخرى على الأقل من هذا الاطار.

–المنهج التاريخي معني بمستويات النقد وأطره، لذا فهي تستخدم كل مراحله المتمثلة في التفسير، والتأويل والتقييم والحكم، نظرا لعنايته الجادة بالنص كرؤية واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلف دوره المحلل في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في العملية النقدية.

–يظهر منهج التاريخ الأدبي وكأنه ولاية خاصة في حقل التاريخ أي إنه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة التي غالبا ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقوه، فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب محددا علاقاته بكافة الأطر الاقتصادية والسياسية، والثقافية، لتبيان ما فيها من عوارض أو اشارات تنم عن عقلية نقدية ما.

–المنهج التاريخي منهج فرعي يختص بالتوفيق في الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي التي يتكون منها حياة الأدباء وانتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى احياءها من خلال المقتطفات أو يقوم أمام تراكم الوقائع بإطلاق المعايير، والقواعد التي تحكم بيئة الأدباء وسيرتهم الذاتية.

–وعلى مستوى ضيق فإن التاريخ الأدبي: يتتبع الأعمال الأدبية من حيث اقرار النصوص والوقائع والأحداث فيها فهو يدرس المخطوطات ويقارن الطبقات ويدقق في التصويب النهائي للنص بالاضافة الى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدد خصائصه ولا شك فإن معطياته قد لا تعطي كل الثمار المرجوة في الحركة النقدية فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النص من الخارج. والوقوف على المغزى الواقعي، الذي قد لا يكشف لنا أحيانا رؤى النص، المتمثلة في التحليق، والخيال، والبعد المثالي. الذي تفضيه مشاعر المؤلف (المبدع) حينما يغدو كطائر محلق يترشف نسمات الهواء.

ولعلني هنا أتلمس بعد هذا المنهج ورؤاه السهلة من خلال مقولة لـ "دانيل بورتيال" يصف فيها الحركة النقدية في ضوء هذا المنهج الذي تسلط على النقد قديما فغزا كل أبعاده، وكان ذلك الغزو بمثابة المجمع التوثيقي الذي نفرزه نحن الآن بمختلف رؤانا النقدية المختلفة يقول بورتيال:"الروح النقدية التاريخية هي بطبيعتها يسيرة، متسلسلة متحركة متفهمة إنها نهر كبير

وعذب، ينبسط فيها النقاد حول المؤلفات والبدائع الشعرية. كما يفعل الماء حين ينبسط بين الصخور والتلال والقلاع" [1].

فالروح النقدية التاريخية فيها من السهولة بمكان ما يجعلها مستهدفة من قبل بعض النقاد الذين يملكون قدرة البحث والتقصي فتكون متعتهم بارزة في هذا المجال وهي خاصية تنبعث من رؤى هذا المنهج الذي أكثر ما يميزه ثقافة مؤلفه (تابعة) التي يدججها معلم الواقعية الحصينة في فهم الاشياء عليها.

فالمنهج النقدي – من كل هذا – يهدف الى تحقيق منطق الزمن الذي يعايشه من خلال النص، فيرى فيه المتعة في البحث والتقصي وإيجاد العلاقات الواقعية في إطار هذا المغزى.

نموذج تطبيقي على استخدام المنهج التاريخي في دراسة الأدب:

-طه حسين:

يعد طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم مثل كتابه "حديث الأربعاء" و "تجديد ذكرى أبي العلاء[2].

ففي الكتاب الأخير: طبق طه حسين المنهج التاريخي تطبيقا دقيقا، فقد خصص بابا من هذا الكتاب شغل حيزا كبيرا من الكتاب (نحو ثلثي الكتاب) درس فيه زمان أبي العلاء، ومكانه وشعبه والحياة السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والدينية في عصره. وقبيلته وأسرته ليرى أثر ذلك كله في شعره وأدبه، ونقتطف هنا جزءا يسيرا من هذا المنهج في قوله":ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده وانما نريد أن ندرس حياة النفس الاسلامية في عصره فلم يكن لحكيم المعرة ان ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية وانما الرجل وما له من أثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة لطائفة من العلل اشتركت في تأليف مزاجه وتصوير نفسه من غير أن يكون له عليه من سلطان، من هذه العلل المادي والمعنوي فالمادية ما ليس للانسان صلة بها، فاعتدال الجو وصفاؤه ورقة الماء وعذ وبتها، وخصوبة الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها، كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشيء نفسه.وأبو العلاء.. ثمرة من ثمرات عصره. قد عمل في انضاجها الزمان، والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية... فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة. ولا يصطنع في البحث طرائفه الطريفة. ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال

---

[1]-النقدالأدبي: برونلوآخرين: ت: هدبوصفي،ط 1،دارالفكرللدراساتوالنشر،باريس 1990

[2]-انظر: تجديدذكرىأبيالعلاء: طهحسين،طهدارالمعارف،القاهرة 1976

المحتوم. ولا أن يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته انما هو الصورة لما أوجده من العلل"[1].

فأبو العلاء إذن عند طه حسين صورة مرتبطة بواقع، طالما كان منشدا بكل أطرافه لاتجاهات الزمان والمكان والبيئة والعصر، والجنس، وما تنبثق عنها من معطيات وأيديولوجيات سياسية واجتماعية وثقافية. فهو عصارة ذلك التكوين المتشابك كله، وهذا هو المنهج التاريخي في عمق مغزاه.

المحاضرة الرابعة:

القراءة السيكولوجية:

يعد المنهج النفسي إطارا علميا يساعدنا على الكشف عن جماليات النصوص وكشف بواطنها وفهم ما تحويه من مكونات وحقائق وأبعاد دلالية، وهو «طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري». والمنهج النفسي هو الذي يعتمد على معطيات علم النفس الحديث في معالجته للنص. وهذه المعطيات تقوم على نتائج الدراسات التي نهض بها علماء النفس، فهو «يخضع النص للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة»، ويرى التحليل النفسي أن الإبداع ليس إلا حالة خاصة قابلة للتحليل؛ لأن كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي، ويعد هو المنهج الذي يربط بين العمل الأدبي ونفسية صاحبه ودلالة هذا العمل على شخصية صاحبه.

وهناك ارتباط بين المنهج النفسي وعلم النفس ولكن هناك خطر نلمحه من التوسع في استخدام ذلك العلم، وهو ألا يغفل الناقد وظيفة النقد وهى تقويم العمل وصاحبه من الناحية الفنية، ولا يندفع في تطبيق الدراسات النفسية، حتى يغرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية، وأن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدا للمناهج الفنية الأخرى، وألا يقتصر على فهم الشخصية، وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها.

وللمنهج جذور في النقد، يمكننا أن نجدها عند أفلاطون في أثر الشعر على العواطف الإنسانية، وما لذلك من أضرار اجتماعية ونفسية،ونجده عند جماعة الديوان، ولعل الطابع

[1]-انظر:المرجع نفسه.

المميز لهذه الجماعة ومن جاء بعدها، هو الانكباب على دراسة شعراء متميزين تجلّت في سلوكهم وفي شعرهم النزعة الفردية، فقد درس العقّاد على سبيل المثال: ابن الرومي، ودرس كذلك أبو نواس في ضوء عقدة «النرجسية» في كتابه أبو نواس، ودرس المازني ابن الرّومي أيضاً، ودرس بشار ودرس النّويهي الشّاعرين ابن الرومي وأبو نواس، كما درس طه حسين وحامد عبد القادر المعري.

والمنهج النفسي سلاح ذو حدين من أسلحة النقد يجب استخدامه بحذر شديد، لأن من المصائب الكبرى أن يتحول النقد إلى عيادة نفسية نحضر إليها المبدعين كافة من أدباء وشعراء وفنانين لنعالجهم بوصفهم مرضى نفسيين، أما الوجه الإيجابي فيه، فهو كونه يسهم مع بقية المناهج النقدية في فهم الأعمال الأدبية والفنية عموما وتحليلها وتفسيرها وإعطاء أحكام قيمة لها.

المحاضرة الخامسة:

الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث (المنهج النفسي Psychocritique):

أ- تعريفه:

الأدب ترجمان العقل والنقد، والأديب في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستوحي ويستلهم تجاربه العقلية والنفسية، ولهذا فالأدب بعبارة أخرى مرآة عقل الأديب ونفسيته.

النصر النفسي دور بارزة في العمل الأدبي في كل مراحله، فهو صورة من صور التعبير عن النفس.

والمنهج النفسي في أبسط تعريفاته "هو ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي اللبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة".

تعود الإرهاصات الأولى للمنهج النفسي في النقد الأدبي بشكل عام إلى تلك الملاحظات التي يمكن أن نستشفها من بعض أسيقة نظرية أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية، حيث أنه ربط بين الإبداع ونفسية المبدع، وذلك من خلال نظرية التطهير باستثارة عاطفتي الخوف والشفقة.

ويظهر أن نظرية التطهير ترتبط بالإبداع الأدبي بوظائفه النفسية، والتحليل النفسي في الأدب والنقد برز فعليا مع سيجموند فرويد" الذي يرى أن العمل الأدبي موقع ثري له طبقات متراكمة من الدلالة.

فهو يكون محاولة منه لإشباع رغبات أساسية متخيلة كانت أم وليدة عالم الفانتازيا، ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي.

يعتبر المنهج النفسي من اتجاهات النقد الحديثة، هدفه أن يحلل لغة النص الأدبي، ليصل إلى مخبأة النفس اللاشعورية للكاتب، عن طريق دراسة شبكة الإشعارات والصور البلاغية المضمرة في بنية الأثر، أي هذا الاتجاه يجمع بين الأسس النفسية والأسس النقدية اليقف على حقيقة منطق اللاشعور من خلال لغة النص ولغة اللاشعور.

ب- رواده:

- **في النقد الغربي:**

-سيجموند فرويد (1850-1939):

يعتبر من مؤسسي التحليل النفسي في الأدب، حيث نشر كتابه "تفسير الأحلام" سنة 1900.

والنشاط النفسي في رأيه موزع بين ثلاث قوى: الأنا، الأنا الأعلى، الهو (اللاشعور)، بحيث يعد الأدب مجالا خصبا لاكتشاف حياة الشخص اللاشعورية لأن تظهر خيالات وأحلام بصورة ما في الآثار الأدبية.

حيث ساهم فرويد في تطور التحليل النفسي للأعمال الأدبية بنشر الكثير من الكتابات والمقالات النقدية منها، الإبداع الأدبي وحلم اليقظة في 1908، وهذيان الأحلام "غراديفا جونسون" في نفس السنة، بالإضافة إلى المقالات التي ضمتها الكثير من كتبه مثل "ذكري من الطفولة Dichiaingandwahrheit لجوته، حيث ضمن مقالات في التحليل النفسي التطبيقي.

- يونغ (1875-1901):

الذي يرى أن مصدر الإبداع الفني هو شعور جماعي أو الجمعي، الذي يحتفظ بطفولة الجنس البشري، بما يختزله من رواسب نفسية وما يتصل بها من صور ورموز.

يطلق عليها يونغ اسم النماذج العليا، حيث لاحظ أن دراسات علماء النفسي للأعمال الأدبية ومبدعيها وتحليلهم لشخصيات الأدباء والفنانين بإغفال القيم الفنية والجمالية الأعمال الأدبية التي لا يستطيع إدراكها سوى الناقد الأدبي.

أي أن شخصية الفنان عامة ضاربة منذ القدم، وأنها نتاج ووعاء يحتوي على تاريخ أسلافه وتشكلت بفعل الخبرات المتراكمة الماضية.

- أدلر (1870-1937):

الذي يرى أن عقدة الجنس ليس الحل الأمثل لمشكلة النبوغ، فقد يكون مبعث النبوغ الإنسان، و ذاته البشرية، لأنها ألصق به من جنسه، والأنا فيه أسبق من الذكورة والأنوثة في كل من الرجل والمرأة.

وأن عقدة أوديب ليست غريزة أساسية تستقر في الوعي الباطن، وانما هي ميل عارض، يحدثه سوء التصرف مع بعض الآباء والأمهات.

-في النقد العربي:

تعد سنة 1938م تاريخا حاسما في علاقة النقد العربي بالمنهج النفسي، لأنها السنة التي أوكلت فيها كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد مهمة التدريس مادة جديدة لطلبة الدراسات العليا تتناول صلة علم النفس بالأدب.

- **أمين خولي (1896-1966):** نشر بحث بعنوان "البلاغة وعلم النفس"، وفي سنة 1939م كان محاولة منه لترسيخ دراسة خاصة بعلم النفس الأدبي.

المنهج النفسي نما نموا عظيما على يد كثير من رواد الأدب والنقد، مثل:

- **عباس محمود العقاد (1889-1964):** الذي لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازر هذه النظرية، وأعرب عنها في مقال له "النقد السيكولوجي" الذي نشره عام 1981م.

- **عبد القادر المازني (1890-1949):** لم يغفل هو أيضا عن توظيف المنهج النفسي في مقالاته المتفرقة في "حصيد الهشيم" و"خيوط العنكبوت".

- مصطفى سويف: يكون رائد هذا الاتجاه بكتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وهو رسالة ماجستير ناقشها سنة 1948م ونشرها سنة 1951م.

ج- مبادئ المنهج النفسي:

يركز المنهج النفسي في دراسته للأعمال الأدبية على مجموعة من المبادئ نذكر منها:

1- علم النفس يبرز ويفسر سيرورة العملية التي تبني الذات وتبني المفهوم لهذا أصبح المحلل النفسي على وعي تام بتداخل أفكاره وعواطفه وتجاربه في عملية التحليل.

2- الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا

3- يسعى التحليل النفسي في العمل الأدبي إلى الكشف عن الأسباب والدوافع الخفية عن المؤلف أو القارئ أو المحلل.

4- معاملة الشخوص في العمل الأدبي على أنهم أشخاص حقيقيون لهم دوافعهم الخفية.

5- وجود بنية نفسية متجذرة في الأوعي المبدع، تتجلى بشكل رمزي على سطح النص، وأثناء التحليل لابد من استحضار هذه البنية.

د- عيوب المنهج النفسي:

للمنهج النفسي في النقد عيوب وجوانب تقصير أهمها:

1-هذا المنهج يعرض منبعه لعصبية دينية أو مذهبية أو جنسية أو ذوقية فيميل في تفسير الأدب ونقده، مع هذا الهو الغريب الذي ينقل الدراسة من مجالها الحقيقي إلى مجال الدعاية السخيفة.

2-اهتمام هذا المنهج بالفنان أكثر من الفن وايمانه المتطرف بأن النص تعبير أمين عن نفسية صاحبه ولجوئه إلى التعسف والتبرير بدل الحقيقة الموضوعية.

3-اختناق الأدب في هذه الأجواء التي يتحول فيها النقد الأدبي إلى تحليل نفسي وتوازي القيم الفنية وانغمارها في لجة التحليلات النفسية التي لا تميز بين عمل فني جيد وآخر رديء.

4- يأخذ هذا المنهج سيرة الأديب وسيلة لدراسة أدبه.

5- يقتضي هذا المنهج من الإسناد كل شيء إلى شخصية الأديب وحياته الخاصة وإغفال آثار البيئة وعواملها.

المحاضرة السادسة:

النقد النفساني

تعريف المنهج:

يعرف المنهج بأنّه مجموعة من القواعد والعمليّات الإجرائيّة المطبّقة، للبحثِ عن نظرية معينة في مجال علمي ما، يمكن من خلاله دراسة مفاهيم ومصطلحات معينة ضمن مجال محدّد، أو دراسة المقاربات المنهجيّة فيه، ولأن النقد الأدبي علم عُني بدراسة الأعمال الأدبية الإبداعية، كان لا بدّ له من استقاء منهجيّاته وآليّاته في التحليل من عدّة علوم مختلفة، ومن هنا ظهرت المناهج النقدية في الأدب، فكان منها المنهج التاريخيّ الذي وظّفَ النظريات التاريخية من علم التاريخ، والمنهج الاجتماعيّ الذي وظف نظريات علم الاجتماع وإجراءاته، والمنهج النفسي في النقد العربي الحديث موضوع المقال، الذي تناولَ نظريّات علم النفس، ومفاهيمه وإجراءاته وطبقها على النص الأدبي وغيرها كثير[1].

[1]-اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّفwww.marefa.org،"

المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

عُرِفَ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بمسمّيات عدّة، كان منها النقد السيكولوجيّ، ولكنّ المنهج النفسي في العربي الحديث لم يُعرف بملامح وحدود واضحة للمنهج فعليًّا كما عُرف في النقد الغربي، إذا ورد في أماكن متفرقة من كتب النقاد العرب، إلا أنّه حيث ورد، حمّلّ التعريف ذاته الذي حمله في النقد الغربيّ، واستمد النظريات الغربية ذاتها التي استمدّها النقد الغربيّ في تحليلِ الأدب، وهو بذلك لا يزالُ نقدًا اتباعيًّا للنقد الغربيّ. ويُعرف المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بأنّه المنهج الذي يعتمد نظرية التحليل النفسي التي أسّسها الطبيب النمساوي فرويد في تطبيقاتها النقدية، والتي حاول من خلالها تفسير السلوك البشري، وإرجاعه منطقة اللاوعي واللاشعور لدى الإنسان[1]، كما يُعرّف أنّه المنهج الذي يحاول تطبيق نظريّات علم النفس السريريّ على النص الأدبيّ، من خلال تحليل نفسية الأديب عندما كتب نصه الأدبي، للتعرّف إلى خصائصه الشخصيّة، والعقد النفسيّة التي يعاني منها؛ بسبب أحداث مرّت به بطفولته أو فترات لاحقة من حياته، وانعكست في نصّه الأدبي، والشخصيّات الأدبية في النص التي تتشابه وشخصيته، باعتبار النص وثيقةً نفسيّةً تكشف عن الحالات النفسية للأديب[2]. لقد عُدّ المنهج النفسي في النقد العربيّ الحديث وسيلةً للكشف عن قدرة النص الأدبيّ في التعبير عن مضمون اللاوعي لدى الأديب والمستويات النفسيّة العميقة لديه، من خلال دراسة الأدب على مستويين، مستوى النص الأدبي وما كتب فيه، ومستوى الشخصية المُضمّنة في النص الأدبي، آخِذًا بعين الاعتبار العديد من العناصر الأساسيّة التي يتكوّن منها أيّ نصّ أدبي وهي: المجاز والاستعارة والكناية، وكيف يمكن للمشاعر النفسية وقواها بين المعتقد والتمسّك بالهوية الشخصية، والحبّ والكراهية، والرغبة، والمعرفة لدى الأديب، التأثير في البنيات الاجتماعيّة والثقافيّة في المجتمع[3]. في الثقافة العربيّة ظهر المنهج النفسي في النقد العربي الحديث في عدد من الدراسات البحثية التطبيقية، فقد كانت نشأته في الوطن العربي على يد أمين الخولي عام 1945 في بحث منشور له بعنوان علم النفس الأدبي، أتبعه بكتاب البلاغة وعلم النفس، تلاه بعد ذلك محمد خلف عام 1947 في كتابه الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، وكان من أبرز مظاهر ظهور المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، نشأة مدرسة علم نفس الإبداع في منتصف القرن التاسع عشر، على يد مصطفى سويف، وكان لها

---

[1]-"المنهجالنفسيعندشارلمورون"،اطّلععليهبتاريخ 21-5-2019. بتصرّف. -www.alukah.net

-"الإبداعالأدبيوالتحليلالنفسي (بينمنهجالدراسةالنفسيةوالتحليلالسريري)"اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّف. www.abjjad.com،

[2]--"التحليلالنفسيوالادبوالثقافة"اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّفwww.ahewar.or،"

[3]- "مصطفىسويف" اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّفwww.marefa.org،"

إنجازات فريدة ضمن المنهج النفسي، وكان كتاب سويف "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" نقطة ارتكاز جوهريّة للعديد من الدراسات النقدية اللاحقة عن الأجناس الأدبية، فكتبت سامية الملّة كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح، وكتب شاكر عبد الحميد الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة[1].

تطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

لقد أفاد العرب كثيرا من المنهج النفسيّ في الغرب، ومن تطبيقاتِه النقديّة، فكان لهم أن يُشاركوا بإسهاماتِهم النقدية فيه، وتطبيقها على الأدباء العرب، فكان من أبرز تطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، ما كتبه طه حسين عن أبي العلاء المعري في كتابه "مع أبي العلاء في سجنه"، فيفسر طه حسين الحالة النفسية لأبي العلاء المعري، ويرى أنّه أوقَعَ على نفسه ظلمًا كبيرًا، وتحميلها ما لا طاقة لها به، عندما أسَرَ نفسه في ثلاثة سجون، كان أحدُهما إقناع نفسه بأنّه سجين دون سجّان نتيجة إصابته بالعمى، وبسببِ هذا السجن سجن نفسه في سِجْنَيْن آخرَيْن، الثاني عندما أثَّرّ عَماه في حالته النفسيّة فسجن نفسه في بيتِه لا يُبارحُه، والثالث سجن المعري العقلي الفلسفي الذي تخيّلّ أنّ عقله مسجون فيه كما يتخيّل الشعراء، مما جلب الألم والقنوط والشقاء، ودفعه إلى الشكّ الدائم، الذي يوقعه في مخاضات الحيرة والشرّ واللذة الماديّة، فهو يَسعى دائما إلى الوصولِ إلى الكمال في نفسِه فلا يصل، وأن يبلغَ إلى اللذة الماديّة فلا يصل، مما يلقيه في غياهب الألم والحسرة[2]. الشاعر أبو نواس شَهِدَ الكثير من الدراسات النقديّة التطبيقيّة للمنهج النفسي في النقد العربيّ الحديث، فها هو محمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس"، يتتبع الخصائص النفسية لأبي نواس في أشعارِه، ومظاهر سلوكه الظاهرة فيها، فتوصل إلى أنّ أبي نواس يعاني من عقدة الاضطرابات الجسمية المتأتِّية من إحساسه المرهف وسرعة توتّره، وكل ذلك يعود من عقدة ناشئة لديه من زواج والدته برجل آخر بعد وفاة أبيه، وقد انعكست هذه العقدة على سلوكاته، فتعلّق بشُرب الخمر، وعانَى نوعًا من الشذوذ وحبّ الغلمان، ويتناول العقاد كذلك أبي نواس ويدرسه دراسة نفسية تحت المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، ويتتبع فيها سماته النفسيّة من خلال شعره، من خلال التسلّح بأساليب التحليل النفسيّ في تحليله لشخصيّته، فيتوصل في دراستِه إلى أنّ أبا نواس يعاني من عقدة مرضية هي النرجسية، ويصاحبها مجون وميل ظاهر للإباحية والشذوذ، ويؤكد العقاد على كل ما وصل إليه بنماذج من شعر أبي نواس تعرض صورًا من إدمانه وشذوذه وعقيدته الدينية. ويقدّم بشار بن

---

[1] "معأبيالعلاءفسجنه"اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّف" -www.abjjad.co،".

[2] .-أبونواسالحسنبنهانئ"اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّفwww.abjjad.com،" .

برد دراسة تطبيقيّة للمنهج النفسي في النقد العربي الحديث عن الشاعر بشار بن برد، التي يصل فيها إلى أنّ الشاعر يعاني من عقدة النقص، وهي عقدة ناتجة عن عجزِه الخلقيّ كونَه كفيفًا، وكونه من الشعراء المَوالي، فانعكست عقدته هذه في شعره، فأكثر الهجاء فيه ليعوّض بقوته الأدبية نقصه، ويشعر الآخرين ببطشه وسلطانه، والمتتبع لتطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، سيجد الكثير من هذه التطبيقات على الأدباء والشعراء، ولكنْ ما يُلمَح في هذا المنهج أنّ العرب مارسوا التطبيق في الأغلب، لكنّهم لم يَسْعوا إلى إيجاد نظرية عربية خاصّة في الأدب العربي، وبذلك يكون المنهج النفسيّ في النقد العربي الحديث، منهج اتّباعي للمنهج الغربي لا غير[1].

مزالق المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

رغم أنّ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث حاول كثيرًا الكشف عن البنيات الشعورية لدى الأديب من خلال الحفر في البنيات اللغوية، إلا أنه وقع في مزالق كثيرة نتجت عن محاولة استنطاق النصوص الأدبية استنطاقا تعسفيا، وهذه المزالق هي:

اهتمّ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بالأديب وتجاهل النص الأدبي، مُغفِلًا إياه.

أخضع المنهج النفسي في النقد العربي الحديث النص الأدبي للتحليل الإكلينيكي، ممّا جعل هذا التحليل أقرب إلى التشخيص السريري منه إلى التحليل الأدبي. أغفل المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث الشعور عند المبدع إغفالًا تامًّا، عندما أرجع إبداع الأديب إلى لا وعيه الناتج عن الكبت المرضي، ونزوات الماضي، وعقده النفسية. جعل النص الأدبي دائمًا تعبيرًا عن الذات، من خلال ليّ عنق النص، وإخضاعه لهذه الفكرة، مما جعله غير قادر على تحديد العلاقة بين الأديب والعمل والأدبي، والمساواة بين العمل الأدبي الجيد والعمل الأدبي الرّديء؛ كون النص الأدبي وثيقة نفسية على صاحبه لا غير، ولا مجال فيه للكشف عن جوانب الإبداع المتفردة لدى الأديب.

المحاضرة السابعة:

القراءة السوسيولوجية

تمهيـــــد:

تذهب أغلب الدراسات التاريخية والنقدية إلى أن التعاقد الفعلي –في شكله العام– بين علم الاجتماع والظاهرة الأدبية وقع في مطلع القرن التاسع عشر، على يد الناقدة الفرنسية "مدام دي

1-"المناهجالنقديةالحديثةالواقعوالمأمول"،www.alukah.net،اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّف.

ستايل" (1766–1817) في دراساتها التي أسست لسوسيولوجيا الأدب كفرع سوسيولوجي خالص، يقيم حضورا ذاتيا وخاصا به انطلاقا من البحث في البراديغم السوسيولوجي، وقد تجلى هذا بشكل صريح في صنيعها " الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية" الذي قاربت فيه بين مفهومي الأدب والمجتمع، مسلطة الضوء على تأثيرات " الدين والعادات والقوانين في الأدب، ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين"[1]،داعية إلى تدارس الآداب الأجنبية في ضوء مرجعياتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية الحاضنة لها[2].

ثم تعززت دعائم النقد الاجتماعي مع دراسات المؤرخ والناقد " تين تارين"[3]العام (1863) بإصداره "تاريخ الأدب الإنجليزي" الذي دعا فيه إلى التعامل مع الأدب ضمن قوانين الحتمية، كما الظواهر الطبيعية بعيدا عن التفرد والخصوصية الذاتية، وموضعة قوانين عامة بهذا الخصوص من خلال تاريخ الأدب الإنجليزي، مبررا ذلك بأن " العمل الأدبي يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة"، أوجزها في ثلاثة عناصر أساسية هي : الجنس، البيئة ،العصر.

أما في شكله الخاص فيمكن القول أن المشروع "السوسيو أدبي" عرف زخما من البحوث والدراسات تجاذبته من نواح مختلفة، بدء من أعمال "هيجل" التي ربط فيها بين الإنتاج الروائي والمتغيرات الاجتماعية، معتبرا أن التحول من الملحمة إلى الرواية حدث بفعل اكتساح البرجوازية التي كرّست جملة من المباديء الأخلاقية والتعليمية، فمرورا بأبحاث "فردريك أنجلز"، وإلحاقها الإنتاج الروائي بالصراع بين طبقات المجتمع الفاعلة فيه[4]،وكذا اشتغالات "جورج بليخانوف" التي حاولت التمييز بين الأدب والإيديولوجيا، إلى إسهامات "فلادمير لينين" التي تدارست "تولستوي" في كنف تاريخ روسيا بين (1861–1904)، الفترة التي شخصها الكاتب في معظم إنتاجاته الأدبية، فأبحاث "أرنولد كيتل" عن الواقعية والحكايات الخرافية، لتأتي النقلة النوعية مع " بيير ماشيري" في كتابه " من أجل نظرية للإنتاج الأدبي" وتطبيقاته على رواية" الفلاحين" لـ "بلزاك"، ثم الدراسات المميزة لـ "ميخائيل باختين" وخاصة منها "الكلمة في الرواية"، و"قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي"، ليكلل الحقل السوسيو أدبي بـ "المنهج البنيوي التكويني" مع الناقد الفرنسي "لوسيان غولدمان" وفرضية أن السلوك الإنساني يشتغل دائما على

1-عبدالعزيزجسوس: إشكاليةالخطابالعلميفيالنقدالأدبيالعربيالمعاصر،المطبعةوالوراقةالوطنية،مراكش/ المغرب،ط1، 2007،ص،66
2-محمدحافظدياب: النقدالأدبيوعلمالاجتماع (مقدمةنظرية)،مجلةفصول،مجلةالنقدالأدبي،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،ع 1،المجلد 4، 1983،ص، 61
3-فردريكأنجلز: نصوصمختارة،تحريرجانكنابا: تر: وصفيالبني: وزارةالثقافة، (د،ت) دمشق، 1972،ص، 457-458
4-محمدخرماش،إشكاليةالمناهجفيالنقدالمغربيالمعاصر (البنيويةالتكوينيةبينالنظريةوالتطبيق)،مطبعةأنفوبرانت،فاس/المغرب،ط1،ص، 18

خلق توازن بين الذات الفاعلة وموضوع الفعل .. ممّا يجعل الوقائع الإنسانية تتمظهر في عمليتي "هدم وبناء" متراتبتين، على البحث العلمي أن يجليهما معا [1]وكذا فرضية "رؤيا العالم"، ثم مباحث "جاك لنهارت" حول الأدب والقراءة والتنافذات المجتمعية، التي يأتي في طليعتها " قراءة سياسية للرواية" (1973)، والأعمال الرائدة لـ" لوتمان" التي اشتغلت على تطوير الآراء النظرية لـ "غولد مان"، مؤسسة لجدلية النص بين الداخل والخارج في كتابه "بنية النص الأدبي" (1970)، فانتهاء إلى علم اجتماع النص مع "بير زيما" في مؤلفه "النقد الاجتماعي"، وتحليله لرواية "الغريب" لـ "ألبير كامو"، وكذا دراسات "ميشيل زرافا""الأسطورة والرواية"...الخ.

وطبعا مع كل دراسة من هذه الدراسات كانت سوسيولوجيا الأدب تخطو خطوات نحو الأمام، الشأن الذي جعل علم الاجتماع ينتقل من مرحلة إثبات الجدوى إلى مرحلة التخصص في حقول مجتمعية بعينها، بتفريع مباحثه واشتغالاته إلى فروع متنوعة ومتعددة، كلا منها يضطلع بمجاله درسا وتحليلا، وهي الفروع التي سرعان ما تحللت إلى فروع أخرى، مثلما هو الشأنلسوسيولوجيا الأدب التي انتقلت من وظيفة الاهتمام بتداخل الظواهر الاجتماعية في الأدب واستخراج القوانين العامة التي تضبط هذه العلاقة، إلى مدارسة المراحل التي يقطعها الصنيع الأدبي "إنتاجا" و"نشرا"، وكيفية استقباله من طرف القراء باعتبارهم مستهلكين للمنتوج، بما في ذلك الدور الذي ينهض به الإبداع والمبدع في الوسط المجتمعي وأوضاعهما بداخله .. لتتفرع سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيات متعددة أهمها:

-سوسيولوجيا الجماعات الأدبية.

-سوسيولوجيا المؤلفات الأدبية.

-سوسيولوجيا التلقي/القراءة، التي سنتوقف عند أبرز تداعياتها في هذه الورقة.

الأدب وشبكة العلائق السوسيولوجية: (ديباجة عامة)

لعل أهم سؤال يساور الباحث والبحث معا حيال إشكالية موقع الأدب من شبكة العلائق السوسيولوجية: هو إلى أي مدى يخضع الأدب للواقع من جهة؟ وأدوات تنظيم المجتمع من جهة ثانية؟ وما هي المعايير المهيمنة في كل ذلك؟ ثم ما محل العملية الإبداعية من الإعراب في هذا الخضم؟.

وهذه الأسئلة وأخرى لطالما كانت مثار اهتمام الدراسات الأدبية والسوسيولوجية، وشكلت هاجسا بالنسبة للكثير من الباحثين، بما جعلهم يتفاعلون بمعيتها، ويخصصون حيّزا معتبرا من الأبحاث

[1]-حافظصبري،الأدبوالمجتمع،مج: فصول،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،ع02، 1981،ص، 67

لتدارسها، سواء سعيا منهم للإجابة عنها، أو سواء بالتنظير لملابساتها وتمفصلاتها الإشكالية والمعقدة، مثلما هو الشأن للإيطالي فيكو" «Vico» الذي أفرد جانبا كبيرا في إصداره " مبادئ العلم الجديد" لحيثيات الامتداد المجتمعي في الأدب وطبيعته والطرائق التي يأخذها، كاشفا بأن هناك ترابطا عضويا بين ظهور الأجناس الأدبية والمجتمع، يخضع لعامل ذائقة أفراده، وأن اكتساح أو انتشار جنس أدبي بعينه لفترة معينة في مجتمع معين، يحتكم جدليا للذوق الذي يسوده ويستأثر بهذا الجنس. وبرأي فيكو أن ما يثبت هذه الحقيقة هو جملة الأمثلة الحية المستلهمة من تاريخ الأدب، من قبيل سواد الملاحم في التجمعات العشائرية، وسواد الدراما في الحضائر المدنية، وارتباط الأعمال الروائية بظهور المطبعة والمدارس التعليمية... وهكذا دواليك، ممّا يعني أن الجنس الأدبي ينشأ تبعا للمتغيرات والتحولات التي تعترض المجتمعات، أي أنه –بطريقة أو أخرى– يرزح تحت طائل سيرورة التواصل المجتمعي وتداعياتها.

ولا تشذ الباحثة دي ستايل (Madame de Staël) عن هذه الفكرة، وإن كانت تقرأها بمنظور آخر، مؤداه أن طبيعة العلاقة ما بين الإبداع الأدبي والمجتمع تكريس حتمي، فبنظرها " كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية، وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ولا حاجة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد"[1]بتعبيرها.

وللتدليل على هذا بعمق خصصت مؤلفا برمته، لكشف التنافذ العلائقي القائم ما بين الأدب والمؤسسات الاجتماعية، عرجت في طيّاته على العوامل التي لها دورا فاعلا في توجيه النصوص، كالعادات والتقاليد، والتنظيمات الادارية، والمعتقد والوسائط الثقافية... وسوى ذلك، مضمّنة صنيعها بأمثلة لنماذج أدبية حاكت هذه المناحي والعناصر.

وفي الفكر " الماركسي" أيضا، وإن بدى متناقضا إلى أبعد الحدود، باعتراف الكثير من النقاد والباحثين، أقرّ ماركس (Karl Heinrich Marx) بحتمية التماثل السطحي بين النتاج العام والنتاج الثقافي، بما معناه أن هناك صلة ديالكتيكية بين المادة والفعل البشري في المجتمع على مستوى سائر الأصعدة، حتى الثقافية منها ،ففي تقديره " الحياة هي التي تكون العقل النظري، والعقل فيها تابع للمادة""[2]

وبمزاعم "ماركس" جميع الإنتاجات الإنسانة تقبع تحت تأثير المادة، المادية الملموسة منها والفكرية المعنوية، وبمعنى أدق، ما تنتجه الآلة في المؤسسة الصناعية، وما يتمحض عن الفكر

---

[1]-عبدالرحمنعميرة،المذاهبالمعاصرةوموقفالإسلاممنها،دارالجيللنشروالطباعةوالتوزيع،بيروتلبنان، 1985،ص، 133

[2]-حيثألحقتين،عاملالزمانبافتراضاتفيكو،وألحقعاملالبيئةبافتراضات (مادامديستايل) ومنثمشكلثالوث (البيئة،الجنس،الزمان).

البشري (العقل) بالنسبة له سيّان، أي أن الكل يقترن بالقوة المادية، وبالأحوال الاقتصادية والظروف السياسية، والعلاقات الطبقية للمجتمع.

وغير بعيد عن هذه الرؤى تطالعنا الدراسات السوسيولوجية بنظرية "تين" (Hippolyte Adolphe Taine)التي كلّلها بـ: ثالوثه الشهير (البيئة، النوع، الزمان)، بعد أن استلهم نظريات كل من "فيكو" ومدام دي ستايل[1].

وبشكل عام، هذه الأطاريح والنظريات –التي جاشت به قريحة هؤلاء– هي في الحقيقة التي شكلت اللّبنات الأرضية الأولى والعامة للمفاهيم السوسيولوجية، بخصوص الأعمال الأدبية داخل الشبكة العلائقية للمجتمع، بما فيها من مظاهر وأحداث وتجاذبات ... وعدا ذلك.

وهو ما غذى الاعتراف بالأدب كمؤسسة اجتماعية، مؤسسة تحترف اللغة كتقنية لرصد (التفاعل التواصلي) القائم بين الإنسان ومحيطه الذي يقبع فيه، أين يتقاطع مع الكثير من التفاصيل، التي تجسد في لبها نماذج حياتية مختلفة ومتنوعة، فالكاتب إنسان كباقي البشر لا يحيا منعزلا عن الساحة الاجتماعية، ولا يعيش بمفرده في فضاء آخر أو عالم آخر، مغاير للعالم الذي نعرفه، ولذلك يظّل الظّل والمدّ المجتمعيين –شاء أم أبى– حاضرين في إبداعاته، فهو وإن كان يبث في إبداعاته إرهاصات جوانية تخصّه، وتهجس بما تجيش به قريحته، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتملص من جماعته ومجتمعه، وبالتالي لن تخلو البتة إنتاجاته الأدبية من المسحة الاجتماعية ومن التداخل بطريقة أو أخرى مع فكرة الجماعة التي ينتمي إليها، ممّا يعني أن الابداع الأدبي تنافذ وتجاذب بين الفردي والجمعي، المفضي إلى التشاكل كمؤسسة، سواء حمل القيّم المهيمنة في المجتمع وقام بنقلها حرفيا، أم لجأ إلى أسلوب المحاكاة الفنيّة، أو أشياء من هذا القبيل.

فالأبعاد الوظيفية لا حصر لها، فقد تكون " وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية إشباع الحاجة بالترفيه عن الإنسان (هرتزل)، أو بدون تعويض كما يرى (بارسونز (Talcot Parsons) (أو تحويل القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وذوقية (ماكس فيبر)، وفي جميع الحالات وأيّا كان الرداء الذي ترتديه الوظيفة، يتراءى بما لا يدع مجالا للشّك أن المؤسسة الاجتماعية لا تقوم بوظيفة واحدة، وإنما بمجموعة من الوظائف المتعددة التي تشبع من خلالها كثيرا حاجات الإنسان الأساسية والثانوية" [2].

2-شكريعزيزماضي،محاضراتفينظريةالأدب،دارالبعث،قسنطينة،ط1، 1984،ص، 128-129

1-عبدالقادرهني،البعدالسيكولوجيللتلقيالأدبي،مجلةالأدب،جامعةأبوبكربلقايد،تلمسان،ع11، 2006

وإذا ما أخذنا برأي غولدمان (Goldman) القائل: أن الإنسان مخلوق " شديد التعقيد، متعدد الوظائف في غمار الحياة الاجتماعية، ولهذا هناك ما لا حصر له من الوسائط المتنوعة بين تفكيره والواقع المادي من حوله، مما يجعل من الصعب حصره في نظام اجتماعي آلي مبسط "[1]، فإن المهام السوسيولوجية تصبح أكبر من البحث عن تأثير المجتمع على الأدب، لتشمل البحث عن جملة القيم والمعايير المجتمعية المتشابكة ككل، التي تقف وراء المنتوج الأدبي، وكذا الاستراتيجية التي تستتبعها هذه المعايير، وكيف تتشابك وتشترك مع بعضها البعض مؤدية وظيفة التواصل الاجتماعي.

وعليه الرهان المطلوب تأسيا بفكرة الأدب مؤسسة اجتماعية، هو رهان من شقين خارجي وداخلي:

– **خارجي:** وظيفته كشف العوامل المغذية للعمل الأدبي وسبل انخراطها في تأثيثه، ضمن سيرورة الحياة الاجتماعية في عوالمها المتنوعة والمتعددة (السياسية، الاقتصادية، الثقافية، الاجتماعية)، والدينامية التي تأخذها معيدة إنتاج ذاتها.

– **وداخلي:** وظيفته الإلمام بطابع العلاقات القائمة بين الأطراف التي تتجاذب الإنتاج الأدبي أي (المؤلف، الناشر، القارئ).

وإذا كانت الوظيفة الأولى تبدو سهلة المنال في الغالب الأعم، فإن الثانية من الصعوبة بمكان تيّسرها، لا لشيء إلاّ لكون طبيعة العلاقة الجامعة للأطراف الثلاث إياهم، علاقة تتجاذبها الحتمية الاقتصادية وأبجديات العرض والطلب من جهة، وميكانزمات نشر وتوزيع ما يستأثر به الجمهور القارئ ويستهويه من جهة ثانية.

وإدراكا منه لهذا يتغيّا البحث السوسيولوجي أن تضطلع اشتغالاته باختراق الشبكة المعتمدة في مسار التواصل الاجتماعي لتحديد ملابساتها، وملابسات المنتوج الموضوع رهن التوصيل، وكل ما يكتنفه أناء طريقه إلى المحطة الأخيرة آلا وهي محطة التلقي/القراءة.

وطبعا لا تراهن سوسيولوجيا الأدب أو بالأحرى سوسيولوجيا التلقي على اقتفاء كل هذه الخطوات عن بطولة–إن استقام التعبير– أي لأنها تريد ذلك وإنّما ملزمة، فبالاحتكام إلى طبيعة العلاقة الرابطة بين الأطراف التي تتداول العمل الأدبي، والتي هي في حقيقتها علاقة منتوج بسوق، تقبع تحت طائل الحسابات التجارية ومخاضاتها ومتطلباتها، من قبيل متطلّبات " الدعاية والترويج" وتلبية احتياجات القراء الواقعية الخاصة وسوى ذلك، فإن هذا الأمر يفرض

2-فردريكأنجلز: نصوصمختارة،تحريرجانكنابا: تر: وصفيالبني: وزارةالثقافة، (د،ت) دمشق، 1972

على البحث السوسيولوجي أن يستقرأ كامل المسار الذي تقطعه الظاهرة الأدبية قبل مرحلة التلقي/القراءة، حتى يموضعنا في صوراها الحقيقية بما هي عليه بلا تزيف أو تضليل، طالما أن هذا المسار تتجاذبه محطّات مريرة ومعقدة في الآن ذاته، تطالعنا بأن الصنيع الأدبي في غير حل من أمره وكثيرا ما يكون أمام موقف حرج، ووجها لوجه مع إشكال في غاية الخطورة. وبمعنى من المعاني القراءة السوسيولوجية ههنا تحاول الإجابة على التساؤلات المشروعة التالية:

– كيف يتسنى تحديد القارئ وصبر أغوار الذائقة في ظل المعطيات السابقة؟[1] .

–وماهي السبل التي تكفل إجراء الوقوف على البعد الجمالي للأدب؟ ما دامت مقتضيات الحال إياها تتعامل مع الإبداع الأدبي كأي منتوج استهلاكي، يخضع لصيغتي البيع والشراء، ويروّج له دعائيا خارج المواثيق الأدبية والجمالية، خاصة وأنه في كثير الأحايين والأوقات من ينهض بهذه المهام، من دور نشر ومؤسسات وباعة، تجدهم بعيدين كل البعد عن الأدب وعوالمه الفنية، وأقل معرفة (إن لم تكن منعدمة) بفضاءاته وحيثياته الدقيقة، ولا هم لهم إلا نفاذ المنتوج بأي طريقة أو وسيلة، كونهم يبحثون عمّا يدّر الفائدة والثروة، لا الأدبيّة والأبعاد الفنية. ولعل أسوأ الاشكاليات وأعتاها خطورة في مثل هذه الحالات، هي أن متعهد النشر في معظم الأوقات تجده " يعرف بحاسته التجارية متطلبات القراء والسوق، ويشترط على الأدباء تبعا لذلك، أن ينتجوا أعمالا (بضاعة) ذات مواصفات محددة، حتى يمكن رواجها ويؤمن قسطا من الربح"[2].

وإلى هنا لا ظير القول: بأن الأسئلة التي تطرحها سوسيولوجيا القراءة مشروعة وممنهجة وضرورية في الوقت نفسه لسبب وجيه وهو أن تضافر العوامل الخارجية في الأدب، على ما ذكرنا (الناشر، الدعاية) يقوّض أدبية الأدب وبالتالي ماذا يرتجي من إبداعية الإبداع، الذي يمتاز عمّا سواه من الظواهر الأخرى بخصائصه المتفردة وميزاته الدقيقة كميزة الخلق و الطلاقة وتحرر صاحب الخلق (المؤلف) ويتفرد بكونه يُضمر في ثناياه أفقا من التوقعات لقارئ مخصوص ومتميّز، هو الآخر لا سلطة تقيّده ولا دعاية توجهه.

إن العوامل الخارجية التي تتقاذف العمل الأدبي بهذه الكيفية أو تلك، وفي مقدمتها حشر الناشر لأنفه في العملية الإبداعية ناهيك عن خطورتها و تموضع البرامج القراءاتية بمختلف أشكالها والسوسيولوجية منها بصفة خاصة أمام أسئلة ملحاحة وعميقة يأتي في صدارتها:

---

[1] -Lucien, Goldmann, Recherche dialectiques, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p, 45.

[2] -ماداماالعمليخضعإلى (التسويق،الدعاية،الاستثمار).

من المحرك لأبنيّة النص؟ومن يقف خلف انفتاح نص ما أو انغلاقه؟ بل من يقوم بكل هذا مجملا؟ ثم هل يتأتى ذلك دائما عفويا أم هو بفعل فاعل؟.

وهي الأسئلة التي استدرجت النقاد من ذوي الاهتمام بعوالم النصوص الأدبية وفضاءاتها إلى اقتفاء أثر الدواليب المحركة لأبنيتها عبر تقصّي جدلية " سلطة النص ونص السلطة"، وبعث البحث في ملابسات علاقة الكاتب بمكتوبه أو متنه بعد ما أثثتها طيّ النسيانبفعل المناهج الانطوائية ذات الطروحات الراديكالية.

وما من شك أن بعث النقاش الأدبي بشأن المسألتين المذكورتين لم يأت فقط للإجابة على الأسئلة السابقة بل لعدّة اعتبارات أهمها محاولة الإحاطة بالأبعاد المرجعية والتنافذات المجتمعية في الأثار الأدبية.

فالجدلية الأولى(السلطة): مسألة ذات طابع إيديولوجي وفكري، كثيرا ما قوّضت مساعي الإبداعات أو ركبتها، وهي جدلية ليست وليدة الراهن وإنّما قديمة لها جذور ضاربة في أعماق التاريخ، اتخذت في الماضي العتيق شكل اللغة الطقوسية والتعابير الملتوية أو الكتابة المشفرة، كأساليب تتوارى خلفها لتمرر رسائلها وتبث تصوراتها، أو وجهات نظرها الفكرية التي تتغيّا إصابة أهداف خاصة، فجعلت لذلك –مثلا– الخطاب على ألسنة الحيوان، أو غالت في التشخيص والتصوير... وغيرها، بينما في الأدب المعاصر أمسى لها حضورا مغايرا، تؤثثه أشكال وألوان أخرى، ومن ذلك أنها اغتدت تحترف العلمية وتبرمج برامج فلسفية، وأخرى اجتماعية ومثال الناشر ليس إلا غيض من فيض السلطات التي تثقل كاهل الكتابة الأدبية المعاصرة، ممارسة الإرهاب القصري عليها.

أما الجدلية الثانية المتعلقة ببحث طبيعة العلاقة بين الكاتب والكتاب، فلقد أعيد إثارتها وإخراجها من طيّ النسيان، لأن منطق النصوص أضحى يفرضها بصورة ملحاحة، خصوصا بعدما أثبتت البرامج القراءاتية البنيوية، بأنها بقدر ما احتفلت بالنص مستثمرة ذاته لذاته، أهملت عدة عناصر فاعلة في مضماره لها علاقة بعملية التقويم القراءاتي، فساهمت بذلك في انطوائية النص وتحجيمه بشكل رهيب، ألّب النّقاد عليها وفسح المجال لإدانتها، وعلى الأخص إدانة عزلها النص عن محيطه وكاتبه، وإهمالها علاقات القوى الخارجية الكامنة فيه، وبالذات قوى التّوتر الدينامي القائم بالفعل وبالقوة بين الأدب والمجتمع.

ولعل أبرز أوجه الإدانة ما وجّهه "جاك لنهارت(Leenhardt)"لها، عندما اتهمها بـ" الراديكالية"، معتبرا بأن هذه المناهج "اضطرت لكي تفرض منطقها على النص على أطروحات راديكالية،

تهدف إلى قطع الإنتاج الأدبي عن كل الإشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل عن إشكالية تخص المعنى، لقد توصلت في بعض الأحيان إلى حد مخيف في التطرف"[1]على حدّ تعبيره. ويدلل " لنهارت" على ذلك بمثال مراجعة " تدورف" لنهجه في الكثير من المسائل التي كان أقرها، خاصا بالذكر اعترافه بمغالاته " لقد قام بارتداد معاكس تماما، وكأنه يريد أن يقدم توبته، وفي رأي أنه لم يكن بحاجة إلى الوقوع في التطرف المعاكس، فالمسألة ليست في الارتداد وليس في القول: لقد أخطأت كليا في اتّباع المنهج الشكلاني البحت أثناء دراسة العمل الأدبي، والآن أريد أن أهجره كليا لكي أهتم بالمسائل البراغماتية والتاريخية للنص، المسألة تطرح على الشكل التالي ... إن السيرورة الأدبية لها عدة جوانب، وينبغي دراسة هذه الجوانب في آن معا"[2]، وقد تكون إحدى هذه الجوانب معالجة النّص في كنف الأسيقة الظرفية التي يترعرع فيها وتترك بصماتها عليه، أو تتدخل فيه بطريقة أو أخرى كسلطات ضاغطة أو ما شابه ذلك. فالفعل السلطوي يتقمص هويات متعددة منها التاريخي والإيديولوجي ومنها الاجتماعي والتجاري.. وما إلى ذلك، ولهذا السبب تقتضي الحتمية النقدية موضعته تحت المجهر بغية رصده، ومن ثم قراءة النص في نطاق مرجعياته ومحيطه والعوامل الفاعلة فيه، وهي الخطوات والمهام الممنهجة التي تعتمدها " سوسيولوجيا التلقي/القراءة" لرصد الحيل التي تتوارى خلفها السّلط الضاغطة في عالم الإبداع الأدبي.

1. القارئ في عملية التواصل الأدبي: واحدية البث وتعدديةالتلقي

من المسائل الإشكالية التي تطرح في عملية التواصل الأدبي، بين فعلي الكتابة والقراءة، مسألة المفارقة الكامنة ما بين العنصرين على مستوى قناتي (الإرسال والتلقي)، إذ فعل الكتابة يصدر من قناة واحدة، هي قناة مرسل الخطاب (المؤلف)، بينما فعل التلقي/القراءة تتجاذبه عدّة قنوات، ويأتي هذا التعدد لا لأن قرّاء النّص الواحد هم من حيث المبدأ متعددين أو كثر فحسب، وإنما لكونهم تشكيل متنوع أيضا، باعتبارهم ليسوا جميعا على نفس الدرجة من الثقافة النظرية والفكرية، ويتفاوتون في المستوى العمري والمعرفي والخبراتي، فضلا عن أنه لا تشغلهم بالمرة ذات الانشغالات وذات القضايا، ويتشعبون في الميولات والرغبات. ولأنهم كذلك هناك دائما " واحدية في البث وتعددية في التلقي"، الحقيقة التي تفرض منطقها الخاص في مضمار التلقي، جاعلة فعل ضبط إشكالية القراءة يتعالى على الإمساك به، خصوصا مع تلك الحالات التي

[1]-شكريعزيزماضي،محاضراتفينظريةالأدب،ص، 130
[2]- جاكلنهارت،مقابلةحوارية،مجالكرمل،ص، 66

تتجاوز حدود الخصائص المذكورة، أين نلفى أحيانا متلقيين (قارئين) اثنين من ذات السّن والدرجة الثقافية، ومن نفس الطبقة الاجتماعية، يتباعدان في الذائقة وردود الأفعال، وحجم التركيز...الخ.

وعلى هذه الشاكلة تتفاقم إشكالية الجمهور القارئ، ولنا أن نتخيل الدور الذي يضطّلع به النص مع هذا التعداد الذي تتمايز صفاته الاجتماعية والنفسية والثقافية، فندرك للوهلة الأولى أن استطاعته ليست قاصرة على استيعاب الكل فقط، بل كذلك على تحقيق الاكتفاء الذاتي في مجال المتعة الجمالية والذائقة وإثارة العاطفة ...الخ . وما هو على علاقة بهذا النطاق كما أن كفايات الفضاء الذي يؤثثه ساعة الخلق الإبداعي، مهما كانت قوتها وفعاليتها لا تعدوا أن تلبي " بعضا هنا وأن (تستفز) بعضا هناك، وأن (تغضب) بعضا آخر، في مقابل التخلي والإهمال، فالنص في صراعه مع عناصر الكتلة لا يرضى أن يكون مقروءا فقط، بل يحلم بإثارة جملة من التفاعلات تعود على صاحبه نهاية الأمر، بما يقوّم به نزعته وتوجهه العام أو يفتح أمامه أفاقا أرحب وأوسع." [1]والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن ههنا: ما إمكانية مقاربة فعل القراءة في ظل هذه الحقائق؟ وإذا تسنى ذلك، إلى أين يمكن أن يصل مداها، وبحوزتنا علما مسبقا بأن عدد قراء نص ما قد يكون لا متناهيا؟ ثم كيف–والحال هذه– نستطيع أن نجعل من دراسة موضوعها جمهور القراء، دراسة ناجعة تستوفي الشروط وتحقق النتائج؟.

ولأن الأمر شائك وعلى درجة كبيرة من التعقيد، تستدعي الإجابة على هذه الأسئلة أول الأمر، تبيان مكانة المتلقي والدور الذي ينهض به في عملية التواصل الأدبي، أو بتعبير جاك لنهارت: " إذا أردنا أن نفهم الأدب كسيرورة إنتاجية وقرائية في مجتمع ما، فإنه ينبغي علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا، يشمل مجمل مراحل هذه السيرورة من وجهة نظر مستهلكيه أي القراء." [2] وهو المنظور أو بالأحرى المطلب الذي دفع " لنهارت" إلى القيام بتحقيقين ميدانين متتابعين، تبنى فيهما منهج " التحرّي المقارن" ، الأول: تدارس " فرنسا"، و" هنغاريا"، والثاني: شمل مناطق " ألمانيا" ، " إسبانيا" ، " فرنسا" ، بغية الوقوف على علاقة الثقافة بمسألة التلقي أي " كيف تعالج ثقافتان مختلفتان نفس النص بشكل مختلف" [3]وكذا الاطّلاع على الكيفية التي يقرأ بها القراء الكتاب الواحد، متوخيا الإحاطة بإشكالية تفرد جمهور كل بلد عن الآخر في مستويات

[1]-حبيبمونسيّ،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،منشوراتدارالأديب. وهران،ط01، 2007،ص، 36

[2]- هاشمصالح،قراءةفيالفكرالأوروبيالحديث،كتابالرياض،الرياض، 1994،ص، 149

[3]- المرجع نفسه،ص، 148

الفهم والتقويم .. وسوى ذلك من خلال أنموذج روائي معاصر للكاتبة السويسرية (لاغوتا كريستوف).

ويتضح جليا من تحرّيات " لنهارات" أنه كان يتغيّا طرق باب الجمهور الواسع من خلال استقراء استجاباتهم القرائية عبر تفعيل عملي يستفتي ردود أفعالهم ويصبر آراءهم، الذي يعدّ –بشكل أو آخر– امتدادا لبرنامج " لوسيان غولدمان" القراءاتي، ولكن بأسلوب مغاير سواء من حيث الشمولية، أو من حيث البرمجة الاشتغالية، التي أصبحت تعرف باسم "سوسيولوجيا التلقي/القراءة" ،كونها اغتدت تنهض بالتحرّي الميداني عن الجمهور المتلقي/القارئ في خطوطه المتباينة والمتنوعة، متحدية التعقيدات والمشاكل التي تطرح في نطاق الماهية الإشكالية لفعل التلقي/القراءة، على ما ذكرنا سابقا.

وبهذا الشكل فإن " سوسيولوجيا التلقي" وإن كانت لا تستهدف التلقي مباشرة وإنما تلقي التلقي، فإنها تقترح مشروعا قراءاتيا بديلا للمناهج الشكلية والأسلوبية، فما دامت الاحتمالات الاستقرائية قائمة ومتاحة إزاء الظاهرة الأدبية بفضل ما تيّسره العملية الإحصائية والاستفتاءات الميدانية، فإن إمكانية تجسيد حقل نقدي يرصد مظاهر التلقي، ويحصي الأشكال التي يتخذها والأقنعة التي يرتديها، تبقى قائمة هي الأخرى، غير أن هذا لا يعني أن دينامية اشتغالها تخلوا من تحفظات، بل العكس هو الصحيح، فبالعودة الى طبيعة اشتغالها ونخص بالتحديد هنا عمليّات صبر الآراء، نلفاها فضلا عمّا تقدم ذكره من مطبّات تعقّد مسارها الإجرائي، تصطدم بمشاكل أخرى لا تقل تعقيدا عن السابقة تتعلق بالجمهور نفسه المعني بالتحري، فهل هم جمهور الكاتب، أم جمهور الناشر ؟؟ أم جمهور الدعاية؟ " ممّا يعني أن سوسيولوجيا التلقي/القراءة ملزمة بضرورة التمييز بين هذا وذاك، بل بين ثنائية (القارئ، الجمهور) في حدّ ذاتها حتى تستقيم العملية الإجرائية، طالما أن الهوة طويلة وعريضة بينهما، فلكل منهما ميزاته ونطاقه، بدليل أن بعض الكتاب يرفضون كلمة الجمهور جملة وتفصيلا، مثلما هو الشأن للشاعر المثير للجدل أدونيس الذي عبر عن ذلك في أكثر من مناسبة وبصريح العبارة: " ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا .... الخلّاقون لهم قراء"[1].

ويعني هذا في جملة ما يعنيه أن المساحة شاسعة بين القراء والجمهور، فهذا الأخير يشير إلى القراء بصفتهم مستهلكين، وإلى عموميات القراءة لا خصوصياتها، وبعبارة أوفي يدل على نتائج عامة من الذوق والتكوين النفسي والفضاء المعرفي، التي يعكسها المجتمع ككل أو فئة منه، أي

[1]-حسينقبيسي،حوارمعأدونيس،مجالشروق،ع11. 1992،ص، 30

نتائج تعبر عن رؤية شاملة، تبلور منظورا فكريا وذوقيا لجماعة ما لها دوافع مشتركة، أو تتقاطع في نقاط محددة وتتوحد في الأفق عينه، في حين القراء " ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخا، إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض، أو هم عموما تجسيدا لفردية التلقي وخصوصيته .... ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقي وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة، التي يستنهضها بطريقة شخصية، وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية طريق لا يقبل العودة، فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي"[1] يترك طريق النص يعبر إليه، ويصطنع منه طريق عودة إليه.

إن القارئ حالة أو هيئة، وفي معظم الأوقات يعبّر عن نموذج تؤثثه خلايا النص له دورا يضطلع به، ينأى عن ماهية الاستهلاكية ويترفع عن الاستجابة العفوية، وأكثر من ذلك يتطلع إلى المشاركة الفعالة بمعية النص التي تفتح المنافذ إليه، وتقبض على المقصدية المبثوثة في ثناياه، وأنموذج القارئ الموجود في النص لا تؤشر عليه مؤشرات جنس النص فحسب، بل شكل تعبير الجنس الأدبي والطريقة التي يبنينه بها الخطاب، ومن ثم فإنه بالارتداد إلى التقسيم السابق تطالعنا الملابسات إياها بنمطين من الجمهور، جمهور يتقصده المؤلف وآخر يتقصده الناشر.

فأما الجمهور المخصوص من قبل المؤلف، فهم هؤلاء " القراء" اللذين ينوجدون قصرا بمعية الإبداع منذ فترة مخاضه العسير ويظلّون في ثناياه إلى أن يتلقونه فترة الولادة، إنهم عنصر من العناصر التي تشكل لبنات البناء النّصي، يشغرون حتميا موضعا منه، كون المؤلف يتوجه إليهم بالخطاب ويتجاذب وإياهم أطراف الحوار ويتفاعل كذلك، وعلى هذا الشاكلة هم يعبرون على جمهور يتراءى على " درجة عالية من الذكاء، والذوق والمعرفة، إنه خبير بسر العملية الإبداعية وقواعدها وأفاقها، وهو ينتظر من الكاتب تجسيد ذلك الأفق وتحقيقه في صورة تضمن اللذة والمتعة على السواء، أو تفسح صدر النص لجملة من الصراعات المثمرة بين القارئ والنص من جهة وبينه وبين الكاتب من جهة أخرى"[2]

أما جمهور الناشر فلا يعكس أيا من هذه الصفات، لأنه فئة مكيفة وموجهة تبرمجها أساليب وتقنيات الدعاية والترويج الإشهاري ذات المقاصد الواضحة، آلا وهي استهلاك المنتوج الأدبي كأي سلعة، وبعبارة أعم وأوجز هذا النوع من الجمهور، هو جمهور الاستجابة الظرفية والإثارة الآنية، تقتصر طموحاته على تلبية غريزة اللذة كيف ما كانت، ولأن القائم على شؤون النشر

---

[1]-عليجعفر العلاق،الشعر والتلقي،دراساتنقدية،دار الشروق. عمان، 1997،ص، 64.

[2].-حبيبمونسي،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،ص، 37

يدرك طباعه أيّما إدراك، تجده يعمل دائما وأبدا على وضع ما يستقطبه هنا ويثيره هناك ويتخطى ما يغضبه أو ينفره .. وهكذا دواليك.

وموجز ما يستفاد من هذه المعطيات حقيقتين أساسيتين، الأولى: أنه " لا يمكن اعتبار الجمهور –والحال السابقة– مقياسا لنجاح الكاتب ما دام الجمهور الأول "متخيلا" يعيشه المؤلف في وهمه والثاني يقبض عليه الناشر بفعل الدعاية والتسويق، أما ما يحقق نجاح الكاتب فعدد مبيعاته بغض النظر عن طبيعة المشتري"[1].

والثانية: أن المغامرة السوسيولوجية قد لا تأتي أكلها، باعتبار أن الالتباس بين النمطين الذي ينّم عن خطورة ما بعدها خطورة واقع لامحالة، ونعني بذلك إشكال الفصل بين جمهورين من ذات الواقع المجتمعي، جمهور يوجده التواصل النصوصي الخلّاق، وجمهور توجّهه البرمجة الاستهلاكية، وبالتالي فإن النتائج التي يفضي إليها الاستفتاء وعمليات صبر الآراء قد لا تفي بالغرض، أو بالأحرى تظّل ناقصة لا تحسم الموقف القراءاتي.

وبتفسير أكثر دقة، إن رواج الإبداع الأدبي باللمسات الدعائية وممارسات الناشر–وإن ساهم في ذياع صيت الكتاب والكاتب– يعدّ " نجاحا للناشر لا للمؤلف ... لأن فعل النجاح لا يتحقق إلا مع الاداء القرائي وردوده، وهي مسألة لا يأبه بها الناشر إذا حقق شطر العملية التجارية، فالكتاب–عنده– سواء بيع لتزيين مكتبة شخصية أو ليكون مدعاة لجلب النوم على السرير تزجية لبعض الوقت مجرد سلعة"[2].

وتجلي هذه المفارقة الغربية التي تسيّج عالم التلقي بكل وضوح وبما لا يدع أي مجال للشك، أن إصدار الأحكام القيمة حول الأعمال الأدبية، أو تقديرها من حيث الجودة والرداءة، لا يتأتى في واقع الأمر بانتشار الكتاب واستفتاء الجمهور (وإن كنّا لا نبخس هذا الاجراء حقه)، وإنما بمجهود القراءة ذات الحس الواعي بجمالية الإبداع، التي لا تكتفي بالاستهلاك والتمتّع بل تتجاوزهما إلى المشاركة الفعالة التي تحدث الصدمة والانفعال، وتدغدغ المشاعر والأفكار والغرائز معا ودفعة واحدة، وفي مضمارها ينتاب القارئ ما انتابت المؤلف ساعة التأليف من متعة وشجون وانقباض .. وما إلى ذلك، ومن ثم فإن كان هناك من طرف ينبغي أن يستفتي فهم القراء[3]ذلك أن اشتراك الاثنين –المؤلف والقارئ– في المكونات والرغبات الدفينة يجعل هواجس الأول توخز وتوقض هواجس الثاني، منتجة رجع الصدى الذي يتأتى في شكل ردود

---

[1]- حبيبمونسي،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،ص، 37.

[2]-المرجع نفسه،ن ص.

[3]-وإنكانمنالصعوبةبمكانالقبضعليهم.

أفعال واستجابات خلّاقة، أي أن العملية الإجرائية لا تستقيم إلا عندما يكون رابط الوصل القراءاتي بين النص وقارئه لا بين الكاتب وجمهوره، فتلقي هذا الأخير للظاهرة الأدبية قد لا يتجاوز عتبة الشعور الجماعي، المتضامن بأسلوب تكتلي للاحتفاء بالإبداع، احتفاء من الممكن جدا أن يكون دافعه الإعجاب الاستعجالي أو عدوى الافتتان لا غير.

1. أشكال وتمظهرات الجمهور القارئ:

إنّ تحديد وضعية المتلقي في عملية التواصل الأدبي –مثلما أشرنا سابقا– على درجة كبيرة من التعقيد، بل يمكن القول أنها تتعالى على الإجراء لإشكال وجيه، وهو أنّ قرّاء النص الواحد منفتحون على مجال مفتوح–بالتعبير الرياضي إن استقام التعبير– فطالما أن النص موجود يظلّ التلقي مستمرا، لننتقل بذلك من صورة القارئ الفردي إلى الجماعي، فالقارئ اللامحدود (العالمي)، وناهيك عن هذه الإشكالية تطالعنا ديناميّة التلقي/القراءة، بأن هناك بونا شاسعا ما بين جمهور الكاتب وجمهور الناشر، وهوّة ما بين ماهيتي الجمهور والقراء، باعتبار أن كلا منهما له سلوكه الاتصالي الذي يأتيه كطرف قرائي، وتبعا له وفي ظلّ ما تبادرنا به زوايا التلقي في خضم التعددية الكامنة على مستوى تفسير النّص الواحد، وكيف أنها تخضع (التفسيرات) للبنى الاجتماعية وحيّز البلد المنتمى إليه، ننتهي إلى فكرة جوهرية وقاعدية تسيّج عالم التلقي تتمفصل إلى شقين على علاقة ببعضهما البعض، **الأول:** أن متلقي الأدب يتنوع بتنوع احتياجاته ومصالحه واهتماماته، **والثاني:** أن تلقيه يخضع لفعاليات المجتمع وأنساقه الفرعية المتعددة.

ونظرا لهذه الاعتبارات يتمظهر الجمهور بأشكال وتمظهرات متنوعة، تارة يعكس محيط الانتماء، وتارة ثقافة المجتمع، وتارة أخرى الامتداد الأيديولوجي أو نسق آخر من الأنساق المجتمعية، ولكن تبقى هذه التقسيمات والتمظهرات ظرفية وزئبقية، تتمدد وتتقلص حسب الاهتمامات الشخصية والإملاءات المجتمعية للقراء، وبالمعنى الشامل هي ليست قارة أو ثابتة قد تتغير بتغير الأهواء والأنساق، ممّا يعني أن سؤال التصنيف سيظل يلقي بحضوره في هذا النطاق وتظل الإجابة عنه هي الأخرى مؤجلة إلى أجل غير مسمى ؟؟ ونخص بالتحديد هنا سؤال:

ماهي أهم الخيارات التي من الممكن أن يسعها مجال التصنيف؟ أو بتحوير أعم للسؤال: ما هي أهم الخيارات المطروحة في هذا المضمار في جميع الحالات وسائر الأوقات؟

ولحسم المسألة ولو بشكل مؤقت، ذهب رواد التلقي والمهتمين بقضايا التواصل الأدبي، إلى تصنيف جمهور القراء بناء على الجوانب الموضوعية والواقعية، مخضعين تصنيفاتهم إلى إيواليات المقروئية بما يجاورها من مفاهيم لا حصر لها، كـ (المطالعة، الاغتراف، النهل، التلقي، التقبل)، وانتهوا في غمار ذلك إلى تحديدهم في ثلاثة أنماط أساسية وفق ما يفرضه منطق الواقع:

1-**الجمهور الداخلي/جمهور النّص** :إنّ النص الأدبي تتجاذبه سلطتان، سلطة النّاص/الكاتب متعهد الإبداع، وسلطة النص أو الملفوظ التعبيري الذي يتكفل به السارد، حيث يختلف الأوّل عن الثاني شكلا ونمطا، مثلما تشير إلى ذلك أغلب نظريات القراءة، فـ "عبد الرحمن منيف" ليس هو " رجب/السارد"، أو " أنيسة/الساردة" في " شرق المتوسط"، و" الطيب صالح" ليس هو " الراوي" أو "مصطفى سعيد/السارد" في "موسم الهجرة إلى الشمال" وإن تقاطعا في بعض التفاصيل الحياتية، ومربض الاختلاف الجوهري هنا يكمن في أنّنا إذا أردنا أن نتعرف إلى الكاتب علينا بالعودة إلى سيرته وحياته وتنشئته، بينما لمعرفة الراوي/السارد علينا أن نلمّ بثنايا الملفوظ السردي، ذلك أنّه بالرغم من أنّ السارد ليس إلاّ نتاج المؤلف وصنيعه يأخذ تمظهرات وصور تتفرّد عنه من حيث الجنس، والذائقة والمبادئ والتصرفات والمعتقدات... وما إلى ذلك. وخذ على سبيل المثال –لا الحصر–السارد في قصص "كليلة ودمنة" المجهولة المؤلف التي نتلقاها بلسان الحيوان، وهي ليست وضعية المؤلف بالتأكيد، أو قصص "ألف ليلة وليلة" التي لا نعرف مؤلفها، بينما السارد هو شهزاد/الساردة، القصص الأولى توظّف الصيغة " يحكى أنّ" والثانية تستخدم " بلغني أيّها الملك السعيد".. أو تعدد الراواة في " سباق المسافات الطويلة" لعبد الرحمن منيف (السرد البوليفوني المتعدد الأصوات)، وقس على ذلك الكثير من النماذج والأمثلة النّصية.

ممّا يعني بطريقة عكسية موازية، أن المتلقي/القارئ بدوره يأخذ الأشكال والتمظهرات نفسها، يتقمص صورة المتلقي الحقيقي–المقابل للمؤلف الحقيقي– الذي يتلوّن بتلوّن الجوانب المرجعية والمجتمعية والنفسية والثقافية الممتدة إلى المالانهاية، وبالمقابل هو كذلك نمط متخيّل يقابل السارد، باعتبار أنّ هذا الأخير في معظم الأحيان يتقصّد متلقيا بعينه، فالنص كما تذهب نظريات القراءة يخص بما يحمل في جعبته من ملفوظ، وصيغ تلفظ نمطا من المتلقين/المروي لهم، يمكن تصنيفهم وفق المسرود وطريقة السرد، أو المقول وطريقة القول، وبعبارة أدقّ

المضامين التي يؤثّثها النص، واللّغة التي يوظّفها، هما اللتان تحددان نمط المتلقي ونوعه، فيأخذ المتلقي هنا شكله من مجموع الكلمات التي تؤشر عليه.

ووفق هذا الاعتبار يمكن القول أن " الجمهور الداخلي" أو بالأحرى القارئ الداخلي المبنين نصيّا وهو العينة التي تندمج في خيال المؤلف فترة المخاض العسير لعملية الخلق الأدبي، وتتحول إلى جدل يعيشه فعل الكتابة حتى الإنوجاد النهائي، وهذه العينة يتقاطع معها المبدع في العديد من التفاصيل، يأتي في صدارتها الإرسال الخطابي، والحوار، والتفاعل .. كونها مقصودة من قبله لتلقي صنيعه، والاضطلاع بالأداء القرائي الذي يصبر أغوار رسالته ويحدد مراميها. إنها تجسيدات وتحديدات قائمة بداخل خلايا النص، قبل أن تأخذ التجسيد الحقيقي في صورة قراء ملموسين.

وتنطلق الفرضية الإشكالية لهذا الجمهور من مبدأ مؤداه، أن عملية التواصل الأدبي تنهض في حيز قوامه الذات القارئة، وأن كل نص يتوجه بالضرورة لقارئ أو متلق، حيث أدخلت " الآثار المعاصرة ... تحويرا كبيرا على وظيفة القارئ جاعلة منه طرفا في النص توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه"[1]،عبر مساءلته وبث الحياة في معانيه، والتفاعل بمعية العوالم التي يسيّجها، .. وسوى ذلك.

وهذا النمط من الجمهور لا يدخل في حسابات سوسيولوجيا التلقي/القراءة، لأنه على درجة كبيرة من المثالية، باعتباره كما قد يتحقق في الواقع كقارئ حقيقي قد لا يتحقق، ويظّل مجرد افتراض لمتلقي وهمي يؤثثه سراب الكاتب، بينما على النقيض من هذا يأتي في صميم البرنامج القراءاتي لنظرية التلقي، حيث تموضعه في أولى أولويات الاستراتيجية القرائية التي تقترحها، وهو يمثل بالنسبة لها مفتاح الولوج إلى فضاءات المعنى والدلالة النصية.

2-**جمهور الكاتب** :إنّ زئبقيّة النماذج التي اتّخذت من القارئ الدّاخلي في النصّ، أو بالأحرى المسرود له المجرّد أداة لاستقراء مسارات التلقي التي تستتبعها الأعمال الأدبية، وكذا قصورها عن الإمساك بمسألة القراءة جعل المهتمين بهذا الشأن –سواء من داخل النظرية السوسيولوجية أو خارجها– كميشال بيكار M.picard مثلا، يتوجّهون صوب مساءلة القارئ الواقعي الموجود في المجتمع بجسده وروحه، واضعين في اعتباراتهم أنّه وحده المخوّل والجدير بإجلاء الغموض عن عملية التلقي/القراءة، وليس مدارسة القارئ المجرّد الذي هو في نظرهم تجاوز للحقيقة النّصيّة، وتجني على عالم القراءة، وأكثر من ذلك تعالي أو هروب من مواجهة واقع القراءة

[1]- Hans-Robert Jauss, pour une esthétique la réception, Gallimard, paris, 1978, p, 198.

الماثل أمام أعينهم، ومواجهة القارئ الإنسان الحاضر بالفعل وبالقوة في المجتمع كفرد يتأثّر ويتفاعل مع ما يسيّجه النصّ من عواطف وأخيلة وأهواء وأراء، ومسائل عقائدية ورؤيوية.

ومع أنّه من الصعوبة بمكان نظريا تحديد القارئ كشخصية واقعية، فإنه لا يمكن نكران أنّ هذا القارئ يتفاعل ويتأثر بجملة القيم الاجتماعية والنفسية والثقافية المتنوعة التي بإمكان التحليل الاجتماعي والنفسي أن يحدّدها، كما أنّه "على مستوى التاريخ الجمعي يمكن ضبط القارئ من خلال الجمهور الذي ينتمي إليه، فالقارئ الفعلي لا يحيل فقط إلى الجمهور المعاصر لظهور الطبعة الأولى من عمل أدبي ما، بل يحيل كذلك إلى كلّ الجمهور الذي يقرأ الكتاب فيما بعد، إذا كان من الواجب أخذ هذا الجمهور المشهود بعين الاعتبار، فذلك لأنّ كلّ قراءة لنص ما تخترقها بلطف قراءات سابقة له، لن نقرأ (Montaigne) بالطريقة نفسها، لو لم يقرأ في السابق من لدن باسكال، وكذلك فقراءتنا لمسرحية أوديب ملكا، هي موسومة بتحليل فرويد لها"[1].

إنّ القارئ فرد ينتمي إلى المجتمع بالدرجة الأولى، ولهذا يتغيّا النّاص في معظم الأوقات أن ينقل إليه طوعا القيّم المهيمنة في مجتمعه، سواء أكان الأدب الناقل رسميا أو نمطيا، أو تعليميا، إذ يكفي " أن يكون النص حاملا عن وعي أو بدون وعي لقيم مهيمنة في عصر ما كي يلعب دورا اجتماعيا في نقل –وتمتين– المعيار" [2].

ومن هنا يسعنا القول أن " جمهور المؤلف"، هو جمهور المحيط الذي ينتمي إليه الكاتب، أو البيئة التي ينحدر منها ويقوم بتمثيلها أدبيا معبرا عن ألامها وآمالها وأفراحها وأتراحها، التي تعكس معالمها وطبقتها الاجتماعية، وتجسّد بالنسبة له المرجعي الحي للواقع المعيش الذي ينهل منه مجموع التطلعات والعواطف والأفكار، المؤثثة لحيواة وفضاء المجموعة الاجتماعية التي هو بصدد الإنابة عنها إبداعيا والمرافعة لصالح انشغالاتها جماليا.

فالمؤلف في المقام الأول يعد فردا من أفراد المجتمع، وهو بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعي يؤلف جزءا من الجماعة[3]،وهذه الأخيرة تبنين نظاما خاصا، ينقل إلى وعي الأفراد ما تضمر من مكنونات وهواجس وما تتطلع إليه من رغبات وآمال، تنخرط مع بعضها البعض في بوتقة واحدة يؤثثها التناسق والتناغم، منتجة منظورا رؤيويا يستقي منه المؤلف عناصر إنتاجه الفني، وعلى ضوئه يرسم عوالمه المتخيلة، بدينامية يسيّجها الانسجام والتجانس، تناظر فيها البنيات التخيلية البنيات التي تحيا في كنفها –بشكل من الاشكال– الجماعة، فيعي أفرادها ما كان يخالجهم من

[1]-فانسونجوف،القراءة،تر: محمدآيتلعميم،شكيرنصرالدين،رؤيةللنشروالتوزيع،القاهرة،ط1، 2016،ص 45

[2]-فانسونجوف،القراءة،ص 139

[3]-عبداللهأبوهيف،النقدالأدبيالعربيالجديد (فيالقصةوالروايةوالسرد)،منشوراتاتحادالكتابالعرب،دمشق،ط1، 2000،ص، 175

ضروب الفكر والفعل المجتمعي، وكذا الغرائز البيولوجية والعواطف السيكولوجية التي لم يدركو معناها لحظة حدوثها، أو استحال عليهم في فترتها أن يمسكوا بالفيض الدلالي لها كمعرفة موضوعية[1].وبنظر السوسيولوجين ما يثري هذه التجربة لذاتها في ذاتها، هو أن أواصر العلاقة المبنينة لشبكة الوصل ما بين الكاتب والجماعة، لا يوثقها محل الانتماء فقط، بل روابط أشد صلابة وتجذرا، تمثل في جوهرها شبكة مصونة بإحكام لا يستطيع الفرد التملص من خيوطها، كما أن الفضل كل الفضل في تنظيم الوعي الكلي وترتيب النسق الفكري يعود إليها.

يتصدر طليعة هذه الأنساق:

أ- **رابط اللغة** :تعتبر اللغة قبل كل شيء ظاهرة اجتماعية وأداة تواصل، بواسطتها ومن خلالها يتسنى التخاطب والتفاهم بين بني البشر، ولهذا السبب يعدّها مفكرو علم الاجتماع مؤسسة اجتماعية، وبمفهوم أوضح لكونها تبلور صورة من السلوك السوي بين الأفراد، وتبرمج برامج تعبيرية مشتركة بينهم تشفيريا ودلاليا، هي تنهض بدور المؤسسة الاجتماعية.

وبهذا الشكل تعد وسيلة طيعة في يد المؤلف، يستخدمها كيف ما يشاء وبالكيفية التي يشاء في تأثيث خطاباته، ووضع الصياغة التي يشاء لأفكاره وهواجسه دون تكلف أو عناء، ودون أن يساوره أدنى شك من أن ما ينتجه من رموز تعبيرية وكتابية سيكون له صدى لدى القراء، لأنه يعي تمام الوعي أن الملابسات التعبيرية واحدة والاشارات متعارف عليها، والوقائع المنقولة كتابيا هي الأخرى واحدة انطلاقا من فكرة " وحدة اللغة" .

ولعل أبرز الأمثلة التي تدلّل على هذه الحقيقة عالمي القراءة بشكل خاص والمقروئية بشكل أعم، إذ يطالعانا بأن كل فئة مجتمعية تنزع إلى نمط بعينه من القراءة، وتفضل جنس أدبي على آخر، ممّا يعني أن رابط اللغة لا تشوبه شائبة، أي أن الطبقة الاجتماعية تنعطف إلى حيث تجد صوراها المطابقة أو معادلها الموضوعي، الذي يكرّس تخيليا منطقها الفكري وسياقها السوسيوتاريخي، فينقل ما يخالجها من شعور وعواطف، ويرصد عميق مآسيها ومعاناتها، ويكتب يومياتها وتطلعاتها وأحلامها، وفي خضم كل ذلك يقدم ما ينتشلها من موضع إلى موضع، بما يجعلها تستبدل الكآبة بالانتشاء... الخ، ففي جميع الحالات وأيا كان شأن المواقف المعبر عنها أدبيا، بوسع اللغة بما تنطوي عليه من احتياطي معجمي يتقاطع ويشترك فيه السواد الأعظم من الأفراد تشفيرا وحمولة دلالية، أن تلبي المقاصد وتفي بالأغراض على مستوى

1-محمدخرماش،إشكاليةالمناهجفيالنقدالمغربيالمعاصر (البنيويةالتكوينيةبينالنظريةوالتطبيق)،مطبعةأنفوبرانت. فاس،ط1، 2001،ص، 22

المادة اللفظية والزخارف التعبيرية. ويعد النص الأدبي أكبر مستثمر في هذا المجال، لأنه نفسه –بتعبير ريكاردوRicardo–ليس إلا " المادة ذاتها التي يخرجها المؤلف"[1].

ب– رابط الثقافة :الحقل الثقافي هو الآخر يشكل المخزون الترابي والرصيد الفكري للمجتمع، الذي تتداخل فيه أبعادا شتى، منها –على سبيل المثال لا الحصر– الجوانب المعرفية والأسطورية والتاريخية ... وغيرها، وبالمعنى العام هو مكون جماعي ينهض برسم تمظهراته عن طريق اللغة، أو من خلال مواقف معينة أو سلوكات أو تقاليد أو مناهج مميزة... وعلى هذا الأساس تعتبر جميع الملامح العامة التي تسم الفرد من طبائع وأعراف وضوابط وقيم بوسطه المجتمعي، لا تعنيه بمفرده وإنّما تتعداه إلى كل الأفراد؛ أي أنها تنسحب على الجماعة والمجتمع، فالفرد في الفضاء الثقافي لا يمثل إلا جزءا من كل أو عينة من متعدد، تعبر من حيث الجوهر عن منظومة اجتماعية برّمتها، في أشكالها الحياتية ومستوياتها المعرفية ونهجها المعاشي ... مسوقة بذلك لصورة البنية الثقافية الكامنة بالمجتمع، أو المرجوة من نتاج التفاعل القائم في هذا المجال بنفس المجتمع (مجتمع الفرد إياه).

والأمر في هذا سيّان بين مختلف التعبيرات والتعبير الأدبي، لأن النص الأدبي بدوره ظاهرة ثقافية في المقام الأول، أو خطاب من جملة خطابات تسود ذات المعمورة التي أنتج فيها، وبمعنى آخر هو أيضا لا يخلو من سياق ثقافي له امتدادات فيه، وتأثير على تركيبه البنيوي واللّغوي، إنه بطريقة أو أخرى يخضع للأساليب المتعددة داخل التشكيلات الاجتماعية، ويؤثث عوالمه الفنية بمختلف العناصر التي يبرزها الحقل الثقافي.

ج–رابط البدائة/رابط العرف :والمقصود به حمولة الأعراف التي ينتجها المجتمع ويتواضع عليها، فتصبح مع مرور الزمن في عداد المسلمات والحقائق الثابتة، لا يطالها نقاش أو برهنة[2].ويدخل في مضمارها جملة الأفكار والقيّم والمعتقدات والأحكام[3]،ومجمل التوجهات التي تتسيّج كلبنات أو بنى بداخل المجتمع وترمي بحبالها وثقلها عليه، فلا تتحقق الوحدة الثقافية إلا بها وفي كنفها، أي أنها تصبح مشروطة بوحدة البدائة، أو على علاقة ديالكتيكية بمعيتها، والشأن نفسه ينسحب على فعل الكتابة باعتبارها تخضع لذات التفاعل العلائقي، وترزح تحت سطوة الشروط إياها، تارة تنهل من هذه العوالم، وتارة تحاكيها، وتارة تقاربها، وفي معظم

[1] -Jean Ricardou, le nouveau existe –t-il- ? in nouveau roman, Hier, aujourd'hui Ed, U.G.E Paris, 1968, p, 10-18.

[2] -حبيبمونسي،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،ص، 39. -30

[3] -جاكلنهارت،مقابلةحوارية،مجالكرمل،ص، 66

الأوقات هي مشدودة إليها أو لا تستطيع التنصل منها، لأنها بالنسبة لها بديهيات وأعراف مجتمعية متفق عليها.

3- **الجمهور اللّامحدود** :أو العالمي وهو الجمهور الذي لا حدود له، كونه يمتد خارج وسط الكاتب وتتجاذبه أمكنة وأزمنة مختلفة، ويمكن أن نكنّيه بـ"جمهور الجنسيات المتعددة" -إن استقام التعبير- لأنه نتاج " الترجمة والانتشار"[1]يتشاكل عندما يصبح الأدب عابرا للقارات واللّغات، يتنقل بين لغة وأخرى دون كلفة، " ويتابع وجوده ضمن أجيال من القراء محافظا على عطائيته، بتفتحه على الدوام على متطلبات الأجيال والمجتمعات، فالترجمة وإن كانت خيانة إلا أنها تنقل المؤلف إلى وسط مغاير"[2]، يتلقى الأثر الأدبي بطريقته الخاصة وأسلوبه الخاص، في نطاق رصيده الخبراتي وأدواته القراءاتية الخاصين أيضا، الأمر الذي يتيح للنص مخاضا جديدا يمنحه ولادة أخرى وحياة وتنشئة أخريين في فضاءات جديدة، بمعية منابت روحية مختلفة وعوالم مغايرة، فتتسع رقعة جمهوره ويكتسب النّص شهرة عالمية، قد ترتقي به إلى مصاف النّصوص العالمية، شأن الأعمال التي قطعت هذا الشوط واستطاعت أن تحافظ على خلودها، متجاوزة الأبعاد الزمانية والجغرافية ومتحدية أسيقة اللّغات المتباينة، من قبيل " الحمار الذهبي" لـ" أبوليوس" و" الدونكيشوت لـ" سيرفانتاس" و" ألف ليلة وليلة" .. وسوى ذلك.

- **أشكال وتمظهرات التلقي/القراءة في المنظومة السوسيولوجية:**

إنّ نشاط التلقي/القراءة متعدّد الأضرب، ويرفل على حبال شتّى، والسبب الرئيس في ذلك أنّ القراءة فعل دينامي أو بتعبير أدقّ نشاط تتجاذبه عناصر واتّجاهات مختلفة ومتنوّعة باختلاف وتنوع الممارسة أو الاشتغال الذي يطالها، فهي سيرورة ذهنية وفيزيولوجية، وهي نشاط معرفي، وأحيانا عاطفي، وتارة حجاجي وأخرى رمزي..الخ.

1- بمنظور " روبيرت إسكاربيت":

تستعرض مباحث " إسكاربيت" (Robert Escarpit) مفهومين اثنين لشكل القراءة، تقدم إحداهما تحت ماهية " القراءة المتجاوزة" ، وأخراهما بمفهوم " القراءة الموجّهة" .

فأمّا " القراءة المتجاوزة " أو القراءة العميقةفهي القراءة المخالفة جملة وتفصيلا للقراءة الساذجة، وبمعنى آخر إذا كانت هذه الأخيرة هي القراءة الأولى التي لا تبرح المسار الخطي الذي يتمظهر عليه النّصّ الأدبيّ في تتابعه الزمني وتسلسله المنطقي، فإنّ " القراءة المتجاوزة " أو " المحترسة" أو " ذات الخبرة "، هي التي تضطلع باستقراء البنى العميقة في النّصوص، وفي

[1]- حبيبمونسي،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،ص، 40.

[2]- المرجع نفسه، ن ص.

كنفها يحاول القارئ الولوج إلى الجوهر الأدبيّ موظّفا كامل كفاياته وخبراته القراءاتية، أو بالأحرى موسوعته المعرفية التي عبّأها بقراءات سابقة، وتجارب منهجية وأشياء من قبيل المعرفة التي يكتسبها الجمهور القارئ عن الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه الصنيع الأدبيّ، والتجارب المتواترة عن القراءات القديمة، ونخصّ بالذكر هنا الأشكال والتيمات التي تنطبع بذاكرة القراء، والمضامين التي يؤلفونها بطريقة أو أخرى، وتجعلهم يميّزون بين اللّغة الشعريّة واللّغة التقريريّة، وعلى هذا الأساس يظلّ تلقي الجمهور الأول وعلاقته بالأجناس الأدبيّة أكثر من ملهم في فهم الأدب وسيرورة تطوّره بالنسبة لهذا النوع من القراءة.

إن " القراءة المتجاوزة " تبرمج أسلوب تلقيها بأنها فور أن تضع عدستها على النص، تتغيّا رصد العالم الذي يبنينه في تعالقاته مع العالم الخارجي، أي لا تكتفي بما تثيره واجهة المخطوط وإنما تتجاوزه إلى مطاردة النقاط القابعة على ضفافه وبين تخومه، محاولة اقتفاء نسيج البنى التي تتنافذ فيه، واستنطاق التفاصيل المندسة في ثناياه، في شبكتها العلائقية التي تمتح منها مادتها الأدبية، بما فيها الأسيقة التي لها تأثير على التركيب البنيوي واللغوي للنص، والمرجعيات المسيّجة لفضائه الدلالي ونتاجه الجمالي، وهكذا يغتدي الدور الذي تنهض به " القراءة المتجاوزة " –وفق هذه الدينامية– يتخطى حدود التحيين أو الاستقراء إلى إجراء التوليد، بما معناه بعث الابداع من جديد في نسخة أخرى جديدة.

بينما القراءة الموجّهة أو " القراءة الجماهيرية " لا تتأتى بشكل عفوي وإنّما تستمد وجودها من البرمجة المسبقة التي تعتمدها الجهات الفاعلة في الساحة الأدبية، وبتفسير أدق إنّ القراءة لكونها تعزف على وتر دياليكتيكي يؤثر ويتأثر معا، تظل سواء تجاوزت الاتجاهات الرؤيوية الموجودة في المتصور الذهني الجمعي، أو سواء ساعدت على انتشارها وأضفت عليها قابلية الاستمرارية، تفرض طابعها الرمزي والذوق السائد معا في المخيال الجمعي، كونها تعتمد في الأساس على النماذج المؤثثة لعوالمه (أي عوالم المتخيّل الجمعي)، أو بتعبير "جيل تيريان" Gilles Thérien يأخذ المعنى السياقي لكل قراءة قيمته إزاء باقي أشياء العالم التي للقارئ علاقة بها، ويثبت المعنى على مستوى متخيّل كلّ واحد، ولكنّه يتصل نظرا للطابع الجمعي لتكوينه بمتخيلات موجودة، هذا المتخيل الذي يقتسمه مع أعضاء آخرين في عشيرته أو في مجتمعه"[1] ممّا يعني أنّ التلقي/القراءة لا يرفد المتخيّل الجمعي فقط، بل يمكن اعتباره تحصيل حاصل للبنى السوسيوثقافية السائدة في مجتمع بعينه أو بيئة ما، من قبيل ما تطالعنا به

[1]- Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», dans Protée, 2-3, 1990,vol. p: 10.

مسارات التلقي للشعر العربي القديم، والشعر المعاصر، والرجّة التي أحدثتها روايات "نجيب محفوظ" الأولى في المجتمع المصري، وما تفعله كتابات " أحلام مستغانمي" في الوطن العربي حاليا...إلخ.

وبمعنى من المعاني طالما أنّ القراءة تشتغل على تحفيز البعدين الفكري والعاطفي معا بالنسبة للقارئ من خلال تدعيم كفاياته وملكاته في الجانب الأوّل، وتحريك غرائزه واستثارة نزعاته النفسية في الجانب الثاني، يتغيّا هذا النّمط من القراءة مغازلة جميع أنواع المشاعر والأحاسيس التي تستثير المتلقي، وتهيّج غرائزه، وتوخز عواطفه، بما يجعله يتبنى هذه الفكرة، أو يتقمّص هذا الدور وما إلى ذلك من الأدوار التي تتبنّاها النصوص الأدبية في مضمار الدفع بالمتلقي إلى استنكار أفعال بعينها واستساغة أفعال أخرى، أو تفعيل الغيرة هنا، والضغينة هناك، والتعاطف مع هذه الشخصية واستهجان تلك...إلخ، وهي الحيثية التي ربطها " توماشوفسكي" (Tomachevsky) بكفايات النّاص، " حينما تكون موهبة المؤلف عالية يصعب مقاومة توجيهاته الانفعالية، فيصير العمل مقنعا، وقوّة الإقناع هذه باعتبارها أداة تعليمية، هي مصدر انجذابنا نحو العمل"[1]، والأمر نفسه أشار إليه فرويد وإن ربطه بكفايات القارئ/ المتلقي، " فأمام ما يواجهنا في الحياة فإنّنا نتصرّف على العموم بشكل سلبي، ونبقى خاضعين لتأثير الأحداث، لكنّنا نستجيب لنداء الشاعر، فبواسطة الوضع الذي يجعلنا فيه، والمشاعر التي يوقظ في داخلنا يستطيع أن يبعد أحاسيسنا عن تأثير ما، ليوجّهها نحو تأثير آخر"[2]. إنّ النصوص توخز عبر القراءة أماكن لدى القراء، ولذلك تراهم يتعاطفون مع هذه الشخصية على حساب تلك، ويؤثرون هذه القضية على الأخرى، وبهذا الشكل تخرج القراءة الشخصية الورقية من حال الكمون والتجرّد الروائيين إلى المرجعي الحي/الواقع، وتجعل القارئ يتخرط في الحدث الروائي .

وتقودنا هذه الرؤى إلى أنّ ماهية " القراءة الجماهيرية " مرتبطة أشد الارتباط بعامل الافتتان والانبهار والذوق السائد في المجتمع، ولذلك هي لا تتحقق كحدث إلا متى كان هناك إثارة وإمتاع يفتعلهما النص، أو أشياء من قبيل الترويح عن النفس وإدخال السرور على القلب .. وأخرى يعمل النّاص جاهدا على إثارتها في صنيعه لاستقطاب القراء إليه، وفي الغالب الأعم يقف وراء تأطير هذه القراءة وتوجيه مساراتها جهات بعينها، يأتي في طليعتها الناشر، وغرضه من ذلك تحقيق أكبر قدر ممكن من المبيعات واكتساح سوق الكتاب، وطبعا لا بنيّة أن يدّر الإنتاج الأدبي مطالعة، وإنّما لكي يدّر على شخصه ثروة، ولهذا السبب يتم التركيز في تأثيثها

---

[1]-فانسونجوف،القراءة،ص 26

[2]-المرجع نفسه،ن ص.

كهدف منشود –مبرمج سلفا– على مضاعفة حجم الذوق في الإبداع الأدبي[1].غير أن هذا بقدر ما يخدمها وييسر انتشارها، يجعل منها أيضا محدودة وظرفية، ذلك أن تفعيل عنصر الذوق لا يؤتي أكله دائما، إذ يبقى رهين زمن الصلاحية ومكانها لا أكثر ولا أقل، باعتباره يرتبط بعاملين رئيسيين:

الأول: أن الميكانيزمات التي تضبطه وتوجهه آلا وهي الاشهار، والإعجاب الجماعي والأصداء التي يتداولها المجتمع تظل ظرفية هي الأخرى، كلما استجد الجديد وظهر الأحسن أو الأفضل تم إحالة العمل المقروء على الأرشيف ليوضع في طي النسيان.

والثاني: أنه نظرا لاختلاف ذائقة الأفراد من منطقة إلى أخرى، يصبح من غير المجدي الاعتماد على المعطيات إياها، لأنها قد لا تسعف فعل القراءة إلى التجاوب مع باقي الأمكنة، أو بالأحرى تحصر حدوده، فلا يتجاوز الوسط الذي ينتمي إليه الناشر.

وإلى هنا فإن " القراءة الموجهة " وإن كانت مخطوبة الود من قبل المستثمرين في حقل الآداب، فإنها بالمقابل تخلق مشاكل عويصة وتنتج حقائق غاية في الخطورة، منها على سبيل المثال لا الحصر، تحوير الوجهة الحقيقية للأدب عن مسارها الصحيح، والانحراف به من حيزه السويوثقافي المنوط به إلى الحيز الماركوتيني الاقتصادي، فضلا عن إخضاع عوالمه لمنطق الرغبات والغرائز ..الخ ومشاكل أخرى نلفاها جميعها تضرب التلقي الملموس عرض الحائط، ونعني بذلك التلقي/القراءة الذي لا يتأتى " إلا إذا بنيت عملية التلقي نفسها على أساس سيكولوجي بأن توضع الذات المتلقية في مركز اهتمام المبدع أثناء تشكيل نصه" [2]

2– **بمنظور** " **جاك لنهارت**" :إن البحث الميداني الذي أجراه " لنهارت" بمعية فريقي بحث مختلفين على الجمهورين " الفرنسي" و" الهنغاري" –المشار إليه سالفا– بهدف مقاربة كيف يتلقى المشهد المجتمعي أنموذجا روائيا واحدا، من خلال عرضه على عينات مجتمعية مختلفة، تتفاوت في الأعمار والدرجة الثقافية وسوى ذلك... انتهى به إلى نتائج تباينت فيها آراء القراء موضع التحقيق كما تعددت تفسيراتهم، ولدى تدارسه لوضعياتهم أرجأ " لنهارت" السبب إلى مجموعة من النقاط تتصل بظاهرة القراءة، أوجزها في ثلاثة محاور أساسية هي:

أ– أن هناك تعالقا عضويا ما بين التفسيرات النصية والبنية الثقافية وكذا البنية الإيديولوجية.

ب– أن جمهور كل بلد يطور نظاما خاصا به في الإدراك والتقويم.

ج– تأثيرات الماضي الحضاري والتاريخ القومي.

---

[1]- حبيبمونسيّ،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،ص، 41

[2]- عبدالقادر هني،البعدالسيكولوجيللتلقيالأدبي،مجلةالأدب،جامعةأبوبكربلقايد،تلمسان،ع11، 2006،ص، 42

وبموجب هذه النتائج التي استخلصها من العينات التي طالتها الدراسة، قام " لنهارت" بتقسيم الأشكال القرائية إلى ثلاث أنواع رئيسية:

أ-القراءة الوقائعية (Factuelle) :أو الظاهراتية وهي بمنظوره التي تبقي على سطح الأحداث المروية كما يبثها المتن، لا تحاورها ولا تتجاوزها، تكتفي فقط بتلقي جملة الوقائع والحوادث، وتتبع شتات العناصر والحلقات النّصية بما ما هي عليه، بالطريقة والترتيب المتواجدين في النص، غير مكترثة بالعمق وما تنطوي عليه ثنايا العمل الأدبي، فغايتها من التلقي هي التوقف عند حدود ما يتيحه النص علنا ويتكشف عنه ظاهريا، وليس النهوض بالمقاربة وتأويل الأشياء، أو تعليل المضامين وتقديم الانطباعات التي تنتهي غالبا بإصدار الأحكام القيمية حول العمل الأدبي من حيث الجودة والرداءة .. وما إلى ذلك[1].

ب-القراءة التمثيلية المتفاعلة :ترتبط مع النص ارتباطا تمثيليا عاطفيا، يجعلها تعيش أحداثه بكثافة وعمق وتتفاعل مع شخصياته، بأن تتقاسم معهم الأدوار والحوار والصراع، مفرغة ذاتها على الأثر الأدبي كطرف من الأطراف المؤثثة له، ومحركها الأساسي في كل ذلك هو الذوق والنزعة العاطفية، وبنقيض النمط الوقائعي الظاهري تستصدر الأحكام، كما تتعاطف مع الشخصيات والمواقف التي تثير استحسانها، وتدين تلك التي تثير استنكارها واشمئزازها، وتقتفي خطوات الأخرى التي توقظ غيرتها، وهكذا دواليك تتمظهر من بداية العمل الأدبي إلى نهايته مع هذا أحيانا و ضد ذاك أحيانا أخرى، بناء على ما يخالجها من عواطف ومشاعر ذاتية وإرهاصات ذوقية وتفاعلية، هي في حقيقتها تمتح من الواقع المرجعي المنخرطة فيه، بما يشتمل عليه من بني سائدة وثقافة مجتمعية وقيم متكلسة في الأذهان من جهة، ومن معاييرها الجمالية التي تتصل بملكتها الشخصية كذات قارئة من جهة ثانية[2].

ج- القراءة التحليلية التركيبية :تبحث عن أسباب الحالة ونتائجها، ولأجل هذا تبرمج وظيفيتين أساسيتين في مسارها القراءاتي، التحليل من ناحية والتركيب من ناحية أخرى، إذ يضطلع التحليل بدور تفكيك التشكيل البنائي للنص في تمفصلاته عبر اختراق مجموع البنى المساهمة فيه والوحدات المسيجة لنظامه العام، لكي يتسنى القبض عليها كلا على حدى، ومن ثم معرفة الكيفية التي ينتظم بها الإبداع وطبيعة العلائق المبنينة لمعماره، واستكناه الحيثيات الفاعلة على مستوى الزخارف التعبيرية وعلى مستوى الحدث النصي وباقي المستويات. وهو الإجراء الذي يتم غالبا بآليات ممنهجة، تتخذ من المعايير الموضوعية والقيم العلمية أدوات لبلوغ ذلك.

---

[1]-رشيدبنجدوا،قراءةالقراءة،مجالفكرالعربيالمعاصر،جانفي، 1988،ع (48-49)،ص، 17

[2]- رشيدبنجدوا،قراءةالقراءة،ص، 17

أما التركيب فيأتي دوره مكملا للتحليل، حيث يقوم بتجميع الجزئيات والعناصر التي تيسرت أناء فعل التفكيك، ثم ينهض بصياغتها وبنائها في شكل جديد، اتكاء على خطة ممنهجة يستتبعها القارئ في هذا الشأن، تعتمد على ما بجعبته من معطياته جمالية ومعايير وأدوات قراءاتية، وبهذا الشكل يصبح البناء الجديد للنص نتاجا للقاريء لا المؤلف[1].

وإذا كانت هذه هي مفاهيم الأنماط القرائية –وقائعية، ظاهرية، تحليلية/تركيبية– كما أسفرت عنها مباحث "جاك لنهارت" ، فإنها تبقى تتعلق بظاهر القراءة المستوحى من الجمهور المستفتى من قبل فريقي البحث، أما الباطن فينطوي على أنظمة توجه الصيرورة القرائية، وإلا ما الذي يجعل من قراءة ما ظاهرية وأخرى وقائعية وهكذا... ففي واقع الأمر الحمولة الذاتية التي يرزح تحت سطوتها الفعل القراءاتي أو يعمل في كنفها متعددة الأوجه، وتختلف من هذا القارئ إلى ذاك، إذ فيها ما يعود لقيم الفرد ومعارفه، وفيها ما يعود إلى الانتماءات الإيديولوجية، وفيها ما يعود لجانب الوعي والثقافة القومية، أو بالأحرى الثقافة الشاملة لحضارة معينة .. وغيرها من الثوابت التي تعد المحرك الأساسي أو المرجع الذي تستند عليه الذات القارئة أثناء تلقيها لإبداع من الإبداعات الأدبية. ولهذا لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل النمط القرائي عن نسقه، لأسباب وجيهة منها:

–**أولا:** أن فعل القراءة ليس فعل ميكانيكي آلي، يتولى التفكيك والتركيب خارج إطار البنى السوسيوثقافية.

–**ثانيا:** أنه ما دام كل عمل أدبي –يفترض فيه بأنه– يقترح منظومة من القيم، فالسؤال الجوهري الذي يستميت بحضوره في هذه الحال هو: هل تنهض القراءة بمجرد بسط المنظومة القيمية للعمل، أم أنها تقدم عوضا عن ذلك بديلا لها؛ أي منظومتها (منظومة القراء ومنطقهم)؟.

ونظير هذا الإشكال الجدلي تقتضي سيرورة المنطق القرائي في جميع الحالات والمواقف، إلحاق شكل القراءة بنظامها الموصول بها، أو الذي يعتريها ويمسك بتلابيبها، احتكاما إلى ما تم ذكره والذي يتلخص في فكرة أن " ما يراد إيصاله للأخريين" تتغير دلالته خلال عملية الاتصال، وتبعا لثوابت تحدد كلا من المرسل والمتلقي والقناة، أوبتعبير آخر "لنهارت" قيم الفرد تتعلق أولا بانتمائه إلى هذه الجماعة أو تلك"، ممّا يعني أن أنماط القراءة الثلاث هي متصلة

[1]- لأنهصنيعجهدذاتالقارئ.

جدليا بثلاثة أنظمة أيضا[1]،هي على التوالي: نسق نظام البنية الاجتماعية، نسق البنية الثقافية، نسق البنية الاجتماعية.

1/ نسق نظام البنية الاجتماعية :ويعرف " بالنسق الذرائعي" (pragmatique) وهو الحيز الذي يبنين أبعاد الذاوت الفاعلة بفضاء النص ويحدد طبيعة وجودهم الواقعي في مضمار الكون العملي والحقل المادي، والمستوى الطبقي في المجتمع وحتى الثقافي، يشكل لدى القارئ كم المعطى الذي منه يستلهم الرصيد الانطباعي عن المواقف والممارسات، وأمشاج العلائق المكونة لنتاج النص، فيرسم في متصوره الذهني صورة لحقيقة الانتماء الإيديولوجي والنظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي، متخيلا أن هذا النظام هو مرجيعة النص، أو البنية التحتية التي تدير حوادثه، ويكتفي بهذا دون أن يتباحث ملابسات المسألة، ذلك أن غاية ما يعنيه هو متابعة أطوار ما يجري مع شخصيات النص وأفعاله.

2/ نسق البنية الثقافية :وقوامه مجموعة الخواص والمبادئ الثقافية والثوابت الأخلاقية، التي تشكل بتظافرها الرصيد الثقافي القومي والتاريخي للجماعة، ونلفاه في شقين أساسين، يهتم الشق الأول منه بكل ما يحيط بالإرهاصات " التي تتضمن إدانة أو لوما أو نقدا قائما على عدد من القيم المثالية مثل الثقافة والضمير والحرية والاتحاد"[2] ويهتم الشق الثاني " بإدانة سلوك متصف بالضعف أو الجزع أو التردد، أو تنديدا بخمول وحيرة شخصيات محكوم عليها باسم تماسك النظام الأخلاقي"[3].

وهكذا يشكل هذا النسق بناء خلفيا للمعايير الثقافية والقيم الأخلاقية التي على كاهلها يقيم المتلقي تصوراته حيال ما يبثه النص بين موضع وموضع وحال وأخرى.

3/ **نسق البنية الاجتماعية** :يقوم على مفهوم المشورطية الاجتماعية، ويأتي بمعيه المسار الذي تصطنعه القراءة التي تعمل على إسقاط الموجود بالمجتمع، وما يسيّج حيواة طبقاته على العوالم التي يؤثثها النص، مفسرة بذلك الأفعال والحوادث النصية بظروف وبنى الأحوال المجتمعية[4].

الأنماط/الأنساق وسياق المرجعية:

يطرح إشكال القراءة في نطاق بنية قوامها الذات القارئة والنص المقروء، وهو ما يعني أن غمار المواجهة ههنا معقود بين خصمين لدودين لكل منهما عالمه الخاص، فالنص عندما يفتح نافذته

---

[1]-حبيبمونسي،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،ص، 43.

[2]- رشيدبنجدوا،قراءةالقراءة،ص، 17.

[3]- المرجع نفسه : ن ص.

[4] - أنظرمونسيّحبيب،ص،43.

على القارئ قد يصطدم بفضاء مغاير جملة وتفضيلا لفضائه، كون صاحب المبادرة أو من يقوم بالقراءة هو من يشرع بالحوار أول الأمر، معتمدا على خبراته ومعارفه ورصيده من الكفايات التي اكتسبها بطريقة أو أخرى، مباشرة أو غير مباشرة، من خلال تفاعلاته وتقاطعاته مع مجالات شتى فيها الفكري والإيديولوجي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والتاريخي والقومي والإرث الحضاري وما إلى ذلك...

وعليه من نافل القول أن القراءة محفوفة بتداخلات جمة، ويكمن السبب في أنها ليست في حل من أمرها، بل في موضع تأثير وتأثر " معا بالثقافة وبالبنية السائدة في عصر ما وفي بيئة ما، وسيّان أنكرت القراءة النماذج الفكرية المهيمنة في الخيال الجماعي، أو عززت من مواقعها فإنها تؤثر بها، فتؤكد بذلك بعدها الرمزي، ويكتسب المعنى الذي ترتديه قراءة ما في وسطها أهمية بالنسبة لبقية أشياء العالم التي يألفها القارئ في ذلك الوسط، ويثبت هذا المعنى في خيال ذلك القارئ"[1] وهذا الأخير ومن منطلق أنه لا يحيا معزولا في كوكب آخر بل في مكان بشري يتقاسم وأفراده الواقع والحلم والتاريخ، بما في ذلك المخيال الجماعي، " فإن المعنى الذي يثبت في خياله يرفد كذلك الخيال الجماعي"[2] ومن ثم فالقراءة لئن كانت تتمظهر ذات خصوصية ذاتية، فإن هذا ليس إلا الظاهر من جانب الجليد، أما المتوارى فيعكس حقيقة أخرى تماما هي أنها ظاهرة جماعية أو "جزء لا يتجزأ من ثقافة جماعية"[3]ويعزى هذا لها لأن القارئ لا يقبل على النص إلا بما هو متوافر لديه، أو سبق أن تكلس وانطبع بذاكرته، مشكلا إرثه المرجعي الذي يمتح منه أناء مزاولته فعل التلقي.

وبتفسير أوضح إنه لدى محاورته الإبداع الأدبي، إن هو إلا يقوم بعمليتي اسقاط ومقايسة، إسقاط ما بجعبته ومقايسته بما هو موجود على الورق، فتجده يهضم بيسر ودون تكلف ما يضاهي ويوازي خزينه المعرفي، ويجتر بعسر ما يخالف ذلك أو ينصرف عنه كلية.

وبناء عليه فإن الأحكام القرائية –المقرّة بجودة أو رداءة منتوج أدبي ما– الصادرة عن أصحابها، تمثل في تفاصيلها الدقيقة حتى وهي ترتدي وتتقمص الطابع الذاتي المرجعية الكامنة ككل، لا الذات القارئة وحسب، ذلك أن بناء الوعي القرءاتي هو من حيث الجوهر تمثيل لمجموع الخصوصيات الجمالية والمعيارية والتفسيرية التي يثيرها المرجع لدى القارئ، لا بمحض العفوية

---

[1]-حسنمصطفسحلول،نظرياتالقراءةوالتأويلالأدبيوقضاياها،منشوراتاتحادالكتابالعرب،دمشق، 2001،ص، 26.

[2]- نفسالمرجعص، 26

[3]- المرجع نفسه:ن ص.

وإنما اتكاء على أطر دلالية مشتركة تحكمها مجموعة قواعد، تأخذ طابع لمقاييس التي يرجع إليها في استصدار الأحكام على الصنيع الأدبي من حيث قيّمه وأهدافه ومعاييره.

ولا يتورع المرجع عن الحضور والالتصاق بمعية فعل التلقي، سواء شاء القارئ أم أبى، ومرد ذلك أن كل طرائق القراءة لا تخلو من مضمار للمرجع امتدادات فيه وتأثير على نهجه أو سياقه، كون ما يؤثث خزين الناقد هو التقنيات التي يبرزها الحقل الثقافي، وفسيفساء تنتهل من مختلف الأشكال التعبيرية اليومي والمعاش والواقعي والطبيعي، وتتناص مع التاريخي والأسطوري، وتغترف من خطابات عدة قد تدعو إليها مواقف معينة .. وسوى ذلك من شبكة التقاليد الاجتماعية والاقتصادية والمؤسساتية ...الخ.

وفحوى هذا أن القراءة وأيّا كان النمط الذي تتقمصه من الثلاثة المذكورة آنفا، فإن أشكالها قد تتعدد، تبعا لمرهونية العمل الأدبي بالحمولة المسقطة عليه[1]أي بما يجود به عليه القارئ حال تجريده لرزم كلماته وحوادثه إلى عناصر ذات معنى، أو حال استبداله للوثيقة الأصل بوثيقته التفسيرية، ويحدث هذا بشكل طبيعي لأن تلقي النص غالبا ما يتم " خارج إطاره الأصلي (ولهذا) ينفتح على أكثر من تأويل، ويقبل أكثر من تفسير، ذلك أن كل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها"[2].

وهذا عينه ما انتهت إليه نتائج فريقي بحث " لنهارت"، حيث أثبتت أن القراءة تخضع للقيم المترسبة داخل التشكيلات الاجتماعية، وتتأقلم مع ما يسودها من مرتكزات إيديولوجية وأنظمة سياسية، وتعبر عنها في أفكارها ومعتقداتها وأحكامها، وكذا انطباعاتها المعيارية وأحكامها القيمية، ولذلك جاءت قراءة الجمهور المستفتى من الفرنسين ذات نمط رأس مالي بحت، تنصرف إلى التفكيك والبناء، بحثا عن الأسباب والنتائج وكلها تحرر في ذلك، وبالمقابل جاءت قراءة الجمهور الهنغاري إيديولوجية اشتراكية، وبمعنى آخر تمثيلية انفعالية انساقت وراء شخصيات بعينها وتعاطفت مع مواقفها وشجبت ممارسات شخصيات أخرى واعترضت عليها، ولا يمكن أن يكون هكذا موقف بريئا من خلفيات الحس الجمعي ومرجعيات النّظام الاشتراكي، ما جعل القراءة تتسيس وتتبع التوجهات السائدة.

الخاتمة:

تحت مظلّة ما أتينا على ذكره يمكن القول أن النقاط الأساسية التي نستخلصها من على هامش المعطيات والحقائق التي يطالعنا بها فعل التلقي هي:

---

[1]- وهيالحمولةالتيتمتحمنالمرجعيةالمتشابكةالتفاصيل

[2]- حسنمصطفىسحلول،نظرياتالقراءةوالتأويلالأدبيوقضاياها،ص، 28

-أن القراءة ترزح تحت السطوة السلطوية للقاريء.
-عدم تناسق القراء في المشهد المجتمعي من منطقة إلى أخرى وبين مجموعة بشرية وسواها.
- تنافذ البنى الطبقية والعلاقات الوظيفية في الوعي القراءاتي، الذي يتم بشكل عام ضمن " سمات خاصة للنظم الايديولوجية (تسيطر) على وعي القراءة، ووظيفة هذه النظم تبدو في داخل الجماعات والطبقات المكونة للمجتمع بصفة مجملة"[1] .أو بتقدير آخر " لنهارت"" القراء أنفسهم يعيدون كتابة الرواية المقروءة، بحيث أن ما يستخلصونه (منها) أو ما يفعلونه لا يتوقف على نص الرواية بقدر ما يتوقف على بنياتهم النفسية والإيديولوجية الخاصة"[2].

والسؤال هنا بالاحتكام إلى الحقائق التي تشي بها القراءة في طيّاتها، ما محل التلقي الأدبي من الإعراب إذا؟؟؟.

ثم وبما أنه يستحيل تلقي نص ما خارج إطاره الأصلي بالطريقة التي توخاها كاتبه أناء فترة المخاض العسير للخلق الإبداعي، إلى أي مدى يتأتى القبض على مقصدية المؤلف التي ضمّنها مؤلفه، وبالأبلغ الأوضح، ما إمكانية تحققها بين طرفي المعادلة (النص، القارئ)؟؟؟ في ظل فرضية هذا القارئ الذي لا يلاحظ في النص الا ما يستجديه وتبصره رغبته لا أكثر ولا أقل؟.

والأقرب إلى المنطق في ضوء هذه المعطيات الإشكالية، هو أن النتاج الأدبي إن كان يفسح الأبواب أمام تعدد قرائي، لا يعني هذا أن يقرأه الكل كما يشاء بالكيفية التي يشاء حسب أهوائهم ورغباتهم، إذ لو ساور هذا الفعل القرائي لتشابهت النصوص برمتها وصنّفت في خانة واحدة، وهو الأمر المستبعد أو في الحقيقة ما لا يمكن تحققه بالمرة.

فمهما تنامت السلطة التي تقيمها القراءة، هي لا تسطيع أن تلتبس بسلطة الأمر الواقع، لأن حركية الابداع ترفض ذلك ولا تجيزه، بيد أنه مع هذا المشاكل التي تطرح على مستواها لا يستهان بها، فما دام فعل القراءة بالمفهوم إياه يرتبط لوجيستيا بما هو متكلس من معايير قيمية، ويستمد مبادئه التأويلية من خانة الحمولة القابعة خلفه، أو التي تسيّج وسطه سياسيا وإيديولوجيا وسوسيو ثقافيا وسوسيو اقتصاديا وسوسيو تاريخيا، فإن الفئة المزمع انوجادها، أي فئة القراء الذين وضع الصنيع الأدبي لأجلهم من قبل المؤلف أول الأمر، ليس بوسعها حسم الأمر القرائي في فضاء متشرذي الخطوط والأبعاد، ومشهد مجتمعي ما يكتنفه من التباعد والتناقض في رحاب التلقي أكثر بكثير مما يحوطه من التجانس والانسجام.

3- سمير حجازي،المتقن: معجمالمصطلحاتاللغويةوالأدبيةالحديثة، (فرنسيعربي،عربيفرنسي)،دارالراتبالجامعية،بيروت،ط1، 1993،ص، 198

[2]- Jacques Leenhardt, Lire la lecture, essai de sociologie de la lecture, Edition, L'Harmattan, paris, 1999, p, 35

ويعتبر أكبر الأطراف تضررا في هذا المضمار النص، كون الهم الأعتى يقع على عاتقه، فهو من يواجه الصراعات القرائية (أنماطا وأنساقا) بمختلف أشكالها وألوانها، وهو من تتقاذفه وتتجاذبه أمواج وعواطف الشرائح المختلفة للقراء.

وعليه التعامل مع القراءة من زاوية علاقتها بالجمهور القارئ، أي في نطاق علاقة نتاجها العام بالكيان المجتمعي ككل، بقدر ما يعطي الصنيع الأدبي بعده الثقافي، بقدر ما يفتح المجال على نوافذ شتى يعسر بمعيتها طي الملف وغلقه، والمعني هنا الحالات التي يضع فيها القراء ذواتهم على النص متجاوزين الحدود التي يفترض الحفاظ عليها في سبيل استثمار قراءاتي ناجع. فـ " النص الأدبي (في معظم الأوقات) يخاطب فينا قدرتنا على الانفعال وحسب، وبالتالي فإن حسنا النقدي يسهو وقد تختفي قدرتنا على اتخاذ المسافة النقدية اللازمة بيننا وبين النص"[1]المسافة التي تغني التجربة وتثريها وتنتشلها من عرين الخطر، ويكفي لتحققها أن يتحكم القارئ في نهمه الذاتي، ويكبح جماح عواطفه شيئا ما بتوظيفها توظيفا وسطا يحترم التوازن والاعتدال القرائي.

المحاضرة الثامنة:

النقد الايديولوجي

لقد شاع بين علماء اللغة والكتاب الاجتماعيين في العصر الحديث، أن الأيديولوجيا تعني نظامًا من الأفكار المتداخلة كالمعتقدات، والتقاليد، والمبادئ والأساطير التي تؤمن بها جماعة معينة أو مجتمع ما، وتعكس مصالحها واهتماماتها الاجتماعية، والأخلاقية، والدينية والاقتصادية وتبررها في نفس الوقت. وكثيرًا ما يحتمي النقاد الأيديولوجيون "أصحاب هذه الأفكار" خلف مفهوم الأيديولوجيا في سبيل تقديم التصورات والتبريرات المنطقية والفلسفية لنماذج السلوك والاتجاهات والاهداف وأوضاع الحياة السائدة . هذا الاتجاه النقدي يرى أن المنطلق الأيديولوجي أو الفكري للعمل الأدبي هو الذي يحدد مسبقًا نوعية أو هوية النص، كما أنه لا يكتفي بالنظر في الموضوع بشكل عام؛ بل يتجاوز ذلك إلى المضمون. أي إلى ما يفرغه فيه الأديب من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر.

إنّ أهم العوائق التي تعترض حركة النقد الأدبي نحو تحقيق الموضوعية المعرفية، تكمن في العوامل الشخصية والأيديولوجية التي تشكل مجموعة القيم والمعتقدات والثقافة الحضارية التي يدين بها الناقد نفسه، تلك الثقافة التي تحكمت في تكوينه، وشكلت نتاجه الأدبي وبلورت تصوره

[1]-حسنمصطفىسحلول،نظرياتالقراءةوالتأويلالأدبيوقضاياها،ص، 126

إزاء النقد الأدبي بشكل عام وطبعته بطابع البيئة التي تثقف وتفاعل مع أحداثها، هذا الافتراض يشير إلى وجود تعارض بين الالتزام الأيديولوجي الذي تمليه البيئة الثقافية والظروف الاجتماعية على الناقد، وبين الالتزام العلمي الذي يقتضي الحياد وتقرير الحق ورفض الباطل، بغض النظر عن انتماءاته وقناعاته الفكرية.

ولعل ما ذكره الناقد محمود أمين العالم في معرض حديثه عن مفهوم النقد يستحق الإشارة إذ يقول: إنّ النقد الأدبي مهما "استند إلى اجتهادات موضعية وموضوعية في التحليل الوصفي للعمل الأدبي، ومهما تسلح بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الأدب، فهو في النهاية موقف أيديولوجي. وليس المقصود أن يسقط الناقد أيديولوجيته إسقاطًا خارجيًا على العمل الأدبي الذي يدرسه، بل أنّ موقفه من هذا العمل الأدبي لن يكون مجرد موقف وصفي تحليلي وحسب" ، ولعل في هذا التعريف طرحًا لبعض القضايا التي تحتاج إلى تفصيل وتحقيق، وبخاصة قضية الأبعاد الفلسفية والأيديولوجية للأسس النظرية، ومن ثم المنهج النقدي الذي اتخذه الناقد، وربما لم يعد خافيًا أنّ الزعم بموضوعية مطلقة حتى في العلوم الطبيعية قد أصبح لاغيًا، فقد ثبت في التجربة العملية أنّه مهما كانت شدة الاحتياط المتخذة لوضع المادة الأصلية في ظروفها الطبيعية لتحقيق حيادية الموضوع المدروس؛ فإنها لا تخلو من تدخلات تخل بهذه الشروط والأهداف الخاصة، تلك التي تنطلق من تحيزات أيديولوجية واضحة، ولا نغالي إذا قلنا: إنّ حجم التحيز الأيديولوجي في النقد الأدبي يفوق حجمه في العلوم الطبيعية، بهذا المعنى لا بد من نفي العلمية والموضوعية بمعناها الوضعي المطلق وإحلال مفهوم يعترف بدور الوقائع التاريخية والاجتماعية والذاتية في الممارسة النقدية.

وإذا كانت الأيديولوجيا تدل على مجموعة الأفكار والآراء التي ترسخ في عقلية الناقد انعكاسًا لمصالحه، فإن هذا يعني أن هذه الأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها لا يمكن أن تكون إلا تعبيرًا عن نزعة ذاتية وآراء شخصية ولا يمكن ان تكون تعبيرًا عن قضايانا ومشكلاتنا الاجتماعية كما هي في حقيقتها. كما أن الناقد الملتزم بالقيم التي تمليها مصالحه يتحول من ناقد محايد الى ناقد يخدم مجموعة الأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها، ومن ثم تبرز لديه النزعة الذاتية في تحليل النصوص وتفسيرها، مما يؤدي الى التعارض المنهجي مع الموضوعية العلمية والنظرة المحايدة الى القضايا الاجتماعية الواقعية.

نعود ونؤكد أنّ تركيز النقد الأدبي الحديث على الخلفيات الأيديولوجية والمعتقدات ذات الصلة بالظروف التاريخية هي التي تثير وتحرك الأديب، وأن طبيعة الأدب نفسه تساهم في ذلك عن

طريق طرح القضايا والموضوعات التي تستقطب الأدباء والمضامين التي يضمرها الأدب في بنية لا يمكن النظر إليها كمعطى موضوعي، ولكنها تنتمي لبنية التعبير مما يجعلها غير قصدية وغير مباشرة وتختفي وراء العناصر الفنية التي يعتمدها الأديب في عمله الإبداعي. وهذا ما يجعلها غير مطابقة بالضرورة لأيديولوجية الناقد، وعلى ذلك نرى أنه لا سبيل الى تحقيق الموضوعية العلمية في إطار أيديولوجيا ترتفع على المصالح الطبقية والنزعات الشخصية، لا تخدم قومية دون أخرى، ولا تخدم مصالح طبقة بعينها، وليس هناك منهج نقدي خاص بإمكانه ان يرتفع الى هذا المستوى من الحياد ويحتكم في تحليلاته وتفسيراته الى تصورات ومبادئ وقيم لا تكون معبرة عن مصالح ذاتية أولاً، وتقرر الحق المجرد عن كل تلك الميول والأهداف ثانيًا. أضف إلى ذلك، أنّ الموضوع الواحد يمكن أن يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعًا لاختلاف نظرة كل منهما إليه واختلاف طرائق معالجته.

المحاضرة التاسعة:

فكرة الالتزام(كارل ماركس)

أولا – سارتر والالتزام:

كان "سارتر" قبل الحرب العالمية الثانية يبدو ككاتب متمرد على المواصغات السائدة وعلى المألوف من الأمور ، وكانت محاولاته المبكرة تتحرك فى نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية ، ولكن بعد الحرب سجل "سارتر" تطوراً فـى اتجـاه الجماعيـة والمسؤوليـةتجلى في طرحه لمفهـوم الالتزام "Commitment Engagement" " ولكن جاءت رؤيته لهذا المفهوم أيضاً ذات طبيعة خاصة إذ رأى أن الكاتب The writer هو وحده الذي يخضع لمبدأ الالتزام دون الشعراء وسائر الفنانين من رسامين أو موسيقيين وغيرهم.

1- الشعر والفنون والالتزام:

كان "أفلاطون" أول من هاجم الشعراء من الفلاسفة فأخرجهم من جمهوريته[1] فارضاً وجهة نظره الفلسفية على الفن والشعر والتى كانت بالغة الأثر على العصور التالية له.

ولكن هذا لم يمنع في العصر الحاضر على الأقل من أن توجد وجهات نظر لفلاسفة وأدباء تُعلى من مكانة الشعر فقد جعله الفيلسوف الوجودى "مارتن هيدجر" تأسيساً للوجود وأيده

Adreth, M . : What is "Literature ngagè" ? in Graig D. : Marzxists on literature An Anthology , Pinguin books-1 London 1977, P. 479.

الدكتور عبد الرحمن بدوي" عندما قال بأن الشعر يمثل الإبداع في عالم الإمكان وأن كلمة شعر جاءت من الكلمة اليونانيةمن الفعل يخلق "أي أن الشاعر "خالق" أو "مبدع" والفارق بين كلمة الله وكلمة الشاعر هو أن كلمة الله عقلية "نوئيتا" فى "النوس" بينما كلمة الشاعر انفعالية[1].وقد رأى "سان جون بيرس" أن الشعر يشكل طراز حياة وحياة كاملة فقد كان الشاعر موجوداً منذ الأزل وسيظل حتى النهاية والشعر إن لم يكن المطلق الحقيقى فهو أقرب ما يكون إليه والواقع يكشف نفسه ذاتها في القصيدة[2].

وقد قال الشاعر الصيني "لوتشي" : "نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى إننا نأسر المساحات التي لا حدّ لها في قدم مربع من الورق ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة"[3]ولكن رغم هذا الإعلاء لمكانة الشاعر، فإن "سارتر" في فلسفته الالتزامية قد أعفى الشعر من الالتزام وكذلك الفنون المختلفة – عدا النثر – فهو وقد أخذ عن "هيدجر" المنهجالفينومينولوجي" مطبقاً على الوجود فإنه يخالفه تماماً في رأيه في الشعر.

والجدير بالذكر أن "سارتر" قد بنى تصوره عن الشعر من خلال تفرقته بين النثر وبين الشعر فترى ما هي الفروق التي أساسها بنى تصوره ؟.

1- الفرق بين الشعر والنثر:

الشعر والنثر كلاهما ينهض على أساس الكلمات ، فما هي الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ "ربما يكون في وسعنا أن نشرح كتابة النثر Prose على أساس أنها استعمال للغة في أشد حالات التعبير نقاءً بينما في الشعر فإن التعبير الانفعالي لا يكون محدداً"[4].

فالحالة الشعرية تجعل التعبير عنها لا يتطلب الوصول إلى معان محددة أو الإخبار بمدلولات معينة فالكلمة الشعرية تمتلك قدرة على الإيحاء وظلالها أكثر اتساعاً "والشاعر لا يختار الكلمات لأنها صحيحة لغوياً فحسب بل يختارها لأنها الوسيلة لتوصيل ما يريد توصيله من حقيقة ولكن كيف تأتى له معرفة ذلك ؟.

الناثر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة"[5] والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم "فإنهم يصفون العمق على قيم الوجود فلا ينبئوننا بالواقع

---

[1]- راجع : زكريافؤاد : دراسةجمهوريةأفلاطون – وزارةالثقافة – دارالكتابالعربي –القاهرة – 1967 ،صص 7- 8

[2]-بدويعبدالرحمن : الإنسانيةوالوجوديةفيالفكرالعربي،مكتبةالنهضةالمصريةالقاهرة،ط 1 ، 1947 ،صص 111- 113

[3]-بيرسسانجون : رسالةالشاعر،مجلةالآداب،العدد (2) ، 1960 ،دارالآداب،بيروت، 1960،ص 14

[4]-المرجع نفسه، ن ص.

1-مكليشأرشبيالد : الشعروالتجربة،ترجمةسلمىالخضراءالجيوسي،مراجعةتوفيقصايغ،منشوراتداراليقظةالعربيةللتأليفوالترجمةوالنشر (بيروت) بالاشتراكمعمؤسسةفرنكلينللطباعةوالنشر (نيويورك) ، 1963 ،ص 17

الذى يخبرنا به الفلاسفة ورجال العلم ولا النقاد ... فالذي نجده دائما هو الحدْس بالمستقبل وما هو متضمن ومتخير وهم فى ذلك يختلفون فى قصدهم عن الفلاسفة في تعاملهم مع اللغة"[1].

وقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية فكانت تفرقة "بول فاليرى "paul valéryذات مغزى إذ رأى أن تلك العلاقة بين النثر والشعر "تشبه صلة المشى بالرقص فالمشى له غاية محددة تتحكم فى إيقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى له نظام حركات هى غاية فى ذاتها"[2] . وإذا كان النقاد والشعراء والمفكرون قد فرقوا – كما أوضحنا – بين الشعر والنثر فإن "سارتر" قد جعل من تفرقته بين الشعر والنثر أساسا يرتكز عليه فى جعل الشعر غير ملتزم فقد كتب "فالشعراء قوم يترفعون باللغة على أن تكون نفعية وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمى وعلى حد تعبير "هيجل "Hegel يبدو الاسم غير جوهري فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين بل لهم شأن آخر وقد قيل عنهم أنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ وهذا خطأ لأن يلزم ذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ليبحثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة وذلك مثلا ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال (حصان زبد) وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة فتعتبر الكلمات آلات تستخدم وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها"[3].

إن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والناثر باللغةفالشعراء يخدمون اللغة بينما الناثرون يستخدمونها.

ومع أن "سارتر" قد ركز تفرقته بين نوعين من التعامل مع اللغة (لغة الشعر ولغة النثر) إلا أنه جعل النثر نوعين فلسفياً وأدبياً وهذا هو ما جعل Peter Caws يكتب "بالنسبة لسارتر فإنه توجد ثلاثة أنماط من الكتابة ، في الجانب الأول يقع الشعر الذى يستخدم الكلمات كأشياء

2- Mayo, Bernard : Poetry, Language and communication, philosophy, Vol, XVIX No . 109, April 1961, Macmillan, London, 1961, P. 138

2- Ibid. P. 138

3- Carve, Meyrich, N. : Poets and their Phliosophies, Philosophy Vol. XXVI No. 67, April, 1951, op,. Cit., P. 115

طبيعية وإن لم تكن طبيعية بشكل كاملوفي الجانب الآخر يقف النثر Prose والذي تستخدم فيه الكلمات كرموز اصطلاحية وتبدو لذلك شفافة Transparent فالذي نسمعه أو نقرؤه هو مضمون ما يقال أو يكتب ولا توجد كلمات تخرج عن ذلك ولكن هناك نوعين من النثر الأدبي LiteraryوالفلسفيPhilosephical الأول مازال يتلون بما يشبه الشيء الطبيعي للكلمة بينما الأخير هو الذي ينطبق عليه ذلك المبدأ في نقائه"[1].

والشاعر هو الذي يثرى اللغة بالألفاظ الجديدة والتراكيب اللغوية المبتدعة ويعطى الكلمة قدرة على الإيحاء ويجعلها تواكب التطور فى المشاعر والأحاسيس ، وما أزمة اللغة في القرن العشرين – على حد ما يرى "سارتر" – إلا أزمة شعرية ، والكلمات بالنسبة للشاعر هي الأشياء أو بالأحرى : مركز الأشياء والشاعر كثيراً ما يجمع "هذه العوالم الصغيرة التي هيالكلمات شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان يظن أنه يؤلف بذلك جُملا ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه إلى مجموعات لتشابكها السحري انسجاماً أو عدم انسجام شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات فهي تتجاذب وتتدافع وتتنافى وتشترك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ، بل إن تلك البيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد كذلك الذى يتصور به "بيكاسو" في خياله قبل أن يمسّ ريشته وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلا هزلياً"[2] .

فالكلمات بالنسبة للشاعر ليست رموزاً دالة ولكنها أشياء ، أشياء تنبض بالحياة لها تجسداتها ووجودها وهي تتشابك وتنسجم وتتنافر في آن والجملة لدى الشاعر أشبه ببناء فني أو تركيب يقفز إلى ذهن الشاعر له سماته الخاصة والتي لا سلطان لها على المعنى.

"فالجملة لدى الشاعر ذات لحن وذوق فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفي واستثناء وفصل وهو يجرد من هذه العلاقات معان مطلقة فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة فتصير الجملة ذات صبغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه وبهذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة – كما شرحنا – بين الكلمة الشعرية

1- Valery, P. : Poé si, Conferencia, 1928, PP. 470-472

2- هلالمحمدغنيمي : المدخلإلىالنقدالأدبيالحديث،مطبعةالرسالة،القاهرة 1958 ،صص 348- 349

ومعناها فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها كما في مثل هذا الشعر الجميل:

يا للفصول ! ولتمَّ قصور ! من لي بنفس غير ذات قصور

فليس هناك مسؤول يوجه إليه الاستفهام ولا سائل إذ الشاعر غائب وراء تعبيره ولا يسمح للاستفهام هنا بجواب أو بالأحرى : فى الاستفهام نفسه الإجابة"[1].

فالكلمات لدى الشاعر كيانات طبيعية ومن العلاقات الكائنة بين الكلمات تأتى المعانى المطلقة "وفي هذه الحالة لا تفصل بين الكلمة ومعناها بل تصبح الكلمة والمعنى كياناً واحداً وفي هذه الحالة لا يعود هناك محمل لجمع الكلمات بحيث تكون أفكاراً ، وإنما تقوم بين الكلمات علاقات أخرى مغايرة هى علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها[2] إن اللغة لدى الشاعر تمثل كياناً مستقلا وذلك عكس المتحدث أو الناثر اللذين يرميان من وراء الحديث أو الكتابة إلى الإفصاح عن معنى محدد.

فالشعر على هذا الأساس يكون التعامل معه على خلاف النثر فلا نرمي إلى الوصول إلى دلالات محددة من وراء القصيدة ولا نقوم بتفتيت بنائها إلى كلمات دالة وجمل معبرة عن معانى بل نتعامل مع القصيدة تعاملنا مع الشيء المجسد والعياني والمحسوس لا مع فكرة مجردة أو مفهوم أو معنى.

فالشاعر – كما يرى "سارتر" – " يرى الكلمات من جانبها المعكوس كأنه من غير عالم الناس وكأنما وقد حل بعالمهم قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالمفيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها بل تعرفها تعرفاً صامتاً ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره ألا وهي الكلمات فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى ذلك من المخلوقات"[3].

فإذا اختار الشاعر لفظاً ليدل به على شيء – فليس ضرورياً أن يقع اختياره على نفس الكلمات التي نختارها للدلالة على نفس الشيء ذلك أن الكلمات "التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء تظهر في عينيه هو فخ لاصطياد حقيقة أبيّة المراس وموجز القول أن اللغة هي (مرآة) العالم ، وبهذا يجرى لديه في ذات الكلمة وفي استعمالها – تغيرات على نحو جديد – فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها

---

[1]-سارترجانبول : تقديمالأزمنةالحديثة،ضمنالأدبالملتزم،ترجمةجورجطرابيشي،دارالآداب،بيروت، 1965،ص 7

[2]- Caws Peter, Sartre, op. Cit., P. 25

[3]-سارترجانبول : ماالأدب،مصدرسابق،صص 11- 12

في نظر العين كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه"[1].ورأى "سارتر" هنا متأثر إلى حد كبير برأي ستيفن مالارميه "Mallermé Stephane"الذي كان يرى أن الشعر يصنع من الكلمات لا من الكلمات كتعبير عن الأفكار ولكن مما أسماه "مالارميه" (الكلمات نفسها) كأحداث حسية وباختصار الكلمات كالأصوات التي تحملها"،[2]وقد ردّ "جويد وموربورجو تاجليابو Guido MorpurgoTagliabue[3] التفرقة التي يفترضها "سارتر" بين الشعر والنثر إلى "مالارميه" مشيراً إلى أنه افتراض يأخذ به عدد كبير من المنظرين من "كروتشه" إلى النقاد الجدد فالشعر فن أو نشاط تخيلي مجاني وراء الخير والشر الفن تخيلي والتخيلي سلب ونفي وأنه تعديم لما هو واقعي وإذن فهو يختلف عن عالم النثر عالم الحرية والمسؤولية.

ب–عدم التزام الشعر والفنون المختلفة عدا النثربعد أن فرق "سارتر" بين الشعر والنثر ووضع الشعر مع الفنون فإنه يؤكد على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة وإنما الذي يقع عليه الالتزام فقط هو النثر.

فقد كتب "سارتر" في ما الأدب "ونستطيع أن ندرك في يسر حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميا) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف"[4].

وإذا كان الناثر مسؤولا عن مجتمعه وعصره وعن الأحداث التي يعاصرها سواء كانت اجتماعية أو سياسية وإذا كان مندرجاً في العالم فإننا على حد قول "سارتر" : "لا نستطيع أن نأخذ على الشاعر أنه يتنكر "بصفته شاعراً لمسؤوليته كإنسان قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر أي عدم إدراكه لمسؤولياته كإنسان أيضاً لكن لا نستطيع أن نأخذ عليه أنه لم يشترك كشاعر في معركة اجتماعية أو حركة إنشائية"[5].

وإذا كان الكاتب (أي الناثر) هو حرية تتوجه إلى حرية القاريء لأن هدف الناثر هو الحرية فإن

1-سارترج . ب : مسؤوليةالكاتب،ضمنكتاب : بلوكهاسكلسالنجرهيرمان : الرؤياالإبداعية،ترجمةأسعدحليم،مراجعةمحمدمندور،مكتبةنهضةمصر،القاهرة 1966،ص 227

[2]-سارتر،ج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،ص 9

[3]-المصدرالسابق،ص 9

4-مكليشأرشيبالد : الشعروالتجربة،مصدرسابق،ص 21 , وأيضاً : راجعمكاوىعبدالغفار : الشعرالحديثمنبودليرإلىالعصرالحاضرج 1 ،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب – القاهرة،صص 69-73

1- اجلياوجويدوموربوجو : سارتروالأدبوالشعر،ضمن "سارترعاصفةعلىالعصر"،ترجمةوتلخيصمجاهدعبدالمنعممجاهد،دارالآدابيروت،الطبعةالأولى، 1965،صص 156- 157 وأيضا : اسكندرأمير : النقدونظريةالأدبالسارترية،ضمنكتاب : سارترمفكرأوإنساناًدارالكتابالعربللطباعةوالنشر،القاهرة 1967 ،صص 229- 230

سارترج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،ص 14

الشعر في رأي "سارتر" ليس هدفه الحرية هدفه نفسه وليس له هدف خارج ذاته[1] فالشاعر يعرض ما يواجهه من مشكلات من خلال رؤيته الذاتية مواقفه في جوهرها نفسية ولا تخرج عن نطاق ذاته وبهذا يكون موقع الشاعر خارج العالم في العزلة.

وكما رفض "سارتر" أن يجعل الشعر ملتزماً كذلك كان شأن الفنون فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة "أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام[2]أنه إذا كانت معاني ودلالات الشعر هى نفسها كلمات الشعر فكذلك "دلالة الألحان – إذا جاز أن نسميها دلالة – ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها فهى مغايرة للأفكار التي يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على السواء سم هذه الألحان إذا شئت مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما تستطيع أن تقول عنهاوليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان بل لأن تلك العواطف التى ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع حين ظهرت في صورة ألحان اعتراها تغير فى جوهرها وتبدل فى قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم ، فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ولكنها صارت شيئاً من الأشياء[3]،فكما أن الكلمة في الشعر تتحول إلى شيء thing يختلف عن الرمز الدال كما هو الحال في النثر فإن لحن الألم هو الألم نفسه بالإضافة إلى شيء آخر وليس مجرد دال أو رامز للألم ولذا لا جدوى من البحث عن المعاني التي يعبر عنها اللحن أو الصورة أو اللوحة لأن كلا منها قد استحال إلى كيان خاص "فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان"[4].

وتأسيساً على ذلك فإنه إذا كان من الحمق أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزماً فإن من الحمق أيضاً مطالبة الفنان التشكيلي أو الموسيقي بالالتزام كما يرى "سارتر.

والآن يمكننا أن نتساءل : هل عملية الفن مجرد انتظار سلبي لانبثاق الصورة أو الإيقاع في أعماق اللّاوعي ؟ وهل القصيدة أو الصورة حدث سرى ينعزل عما سواه ؟

إن ميلاد القصيدة بالنسبة للشاعر – على حد ما يرى –أرشيبالد وكليش – " ليس حدثاً سرياً ولا يتضمن قطباً كهربائياً مغروزاً فى حوامض الذات ، بل قطبين اثنين – الإنسان والعالم إزاءه" [5] فليس بوسع الشاعر تجاهل العالم كما لا يمكن أن يتجاهل ذاته.

---

[1]-سارترج . ب : مسؤوليةالكاتب،مصدرسابق،ص 227

[2]- الحفنيعبدالمنعم : جانبولسارتر،الحياةوالفلسفةوالأدب،دارالفكر،القاهرةالطبعةالأولى : 1963 ،ص 214

3_ساترج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،ص 1

[4]- المصدرالسابق،ص4

[5]-نفسالمصدر،ص 6

وإنه ليبدو أن "سارتر" يتعسف فى موقفه من الشعر الذى يبنيه على أساس الفصل بين لغة العواطف ولغة العقل وإننا نتساءل : هل يوجد هذا الفصل الحاد فى الواقع بالفعل ؟ أم أن "سارتر" قد لوى عنق المسألة حتى يطوعها لأفكاره ، وهل أقام "سارتر" وجهة نظره على استقراء للشعر ؟ أم أنه بنى نظريته على أساس أخلاقى نظرى يبتعد كثيراً عن عالم الشعر والفن!! إنه من الواضح أن لفلسفة "سارتر" اليد الطولى في التأثير على أفكاره – التي سردناها – في الأدب والفن فقد كانت كتاباته الأدبية بمثابة معالجة لأفكاره الفلسفية ذاتها[1].

2- الكاتب والالتزام:

إذا كان "سارتر" قد وضع حداً فاصلا بين الشعر والفنون المختلفة من جهة وبين النثر من جهة أخرى جاعلا من لغة النثر موقفا من مواقف العقل إذ تتجاوز نظرتنا فى النثر الكلمات وتمضى نحو الشيء المقصود ، فالكلمة أداة لنقل الفكرة ونحن ننساها بمجرد أداء مهمتها فلغة النثر فى جوهرها نفعية[2]،فقد اتخذ "سارتر" ذلك أساساً ارتكز عليه فى جعل النثر ملتزماً دون سائر سائر الفنون فكاتب النثر هو الذى يملك موضوعاً وحيداً هو الحرية الكتابة عبارة عن دعوة موجهة من حرية الكاتب إلى حرية القارئ والكتابة مسؤولية ولذا فإننا نجد "سارتر" يكتب في "ما الأدب؟".

"لنكتب أولا لنقول شيئاً للأحياء ولا يضير ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الإعجاب بأسلوبنا ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته إن المسؤولية والصدق يأتيان أولا والأسلوب والجمالية في المحل الثاني"[3]. فالهرب من العصر والواقع الاجتماعي سواء اتخذ الشكلية Formism أو الأسلوبية Stylism إنما يمثل – في رأي "سارتر" خيانة من الكاتب لقضيته قضية الأدب وتفقد على أثر ذلك الكتابة قيمتها وفحواها بل ويكف الأدب عن أن يكون أدباً ،فالأثر الأدبي مطالب بأن يكون مسؤولا عن العصر بكامله – أي عن وضع المؤلف في العالم الاجتماعي وانطلاقا من هذا الاندراج المتفرد – عن العالم بأسره وذلك بقدره ما إن هذا الاندراج يجعل المؤلف – كما في كل إنسان – كائناً موضوعاً موضع تساؤل عينياً وفي كينونته بالذات كائناً ليس يعيش اندراجه في شكل استلاب وتشيؤ وكبت" [4] بل يكون مسئولا مسؤولية كاملة وفي حالة واعية دائماًوحاضراً ومندرجاً في العالم وهذا هو ما

2-مكليشأرشيبالد : الشعروالتجربة،مصدرسابق،ص 14

3-راجعالفصلالخامسمنهذاالكتابللوقوفعلىمدىاتّساقأفكار "سارتر" معإبداعه

4-سارترجب : مسؤوليةالكاتب،مصدرسابق،ص 229 ،وأيضاً : ماالأدب،ص 15

[4]-سارترجب : ماالأدب،الطبعةالفرنسية،ص 83 ،عن : البيريس،ر . م : سارتروالوجودية،مصدرسابق،ص 153

يشكل الأساس الذي يقوم عليه الالتزام عند "سارتر".

فما هو هذا الالتزام ؟

أ- معنى الالتزام:

لقد رأى "فيليب تودى" أن الهدف النهائي للفن عند "سارتر" هو إصلاح هذا العالم بتصويره كما هو ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الإنسانية بكلمات أخرى إن هدف الأدب هو أن يفعل ما أراد "روكنتان Roquentin "أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيامSome of these days) قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك إرادة الإنسان"[1].

إذا كان هدف الأدب هو قهر صدفية العالم أو نفي العنصر الطارئ فيه فإن هدف ومعنى الالتزام يتحددان كما رأى "سارتر" كما يأتي:

"يرمي التزام الكاتب إلى إيصال ما لا يمكن إيصاله (الكينونة في العالم المعيش) مستغلا القدرة التي تنطوى عليها اللغة المشتركة الشائعة من اللإعلام كما يهدف إلى البقاء على التوتر بين الكل والجزء بين الكلية والتكليل بين العالم والكينونة في العالم على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله والكاتب يُواجه في مهنته بالذات ويصارع التناقض بين الخصوصية والعام"[2].والكاتب الملتزم خارج الأثر الأدبي وداخله في نفس الوقت أو بمعنى آخر هو يلاحظ التجربة المعيشة من الخارج ومنغمر في الحياة وفي تجاربها أيضاً هو مثقف بالماهية والجوهر وليس على نحو عارض مثل غيره من المثقفين الآخرين ويسمى الكاتب (ملتزماً) "حين يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاءً وأبلغ ما يكون كمالا بأنه (منجز) أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى النظري إلى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم وإنما التزامه في وساطته ، غير أن من الحق أن نحاسبه على أساس حالته في المجتمع وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى بل في أنه – على وجه التحديد – كاتب أيضاً فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ولكنه كاتب يهودي وكاتب تشيكوسلوفاكي ومن أرومة الفلاحين"[3].

فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه وعلى أساس هذا الوضع فإنه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائهويجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الذاتية التى تدفعه إلى أن "يلعب دوراً سلبياً أو مسفاً بعرض مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق

---

[1]-سارتر . ج . ب : دفاععنالمثقفين،مصدرسابق،ص 90- 91

[2]-Thody, Philip, : Jean Paul Sartre, A liierary and Politioal study, op. Ci., PP. 163, 146

[3]-سارترج . ب : دفاععنالمثقفين،مصدرسابق،ص 92

طريقها إلى النجاح عن قصد على نحو ما يكون عليه كل إنسان فى الحياة من أنه في نفسه محاولة على حدة من محاولات الوجود"[1]. الكاتب حر ولذا فهو يتوجه لحرية القارئ وهو مسؤول ومسؤوليته هي التي تجعله يتخذ موقفاً محدداً طارحاً خلفه مظاهر الضعف ووجوه الشقاء والإسفاف.

يكتب "بيتر كاوس" : "عندما نسمي الأفعال ونحددها فإنها تصير مسؤوليات Reponsibilities ومسؤولية الكاتب الخاصة هي التي تمنحه اسمه لأن صمت الكاتب نوع من الفعل :فإذا ما اختار أحد الكتاب الصمت على جانب من جوانب الحياة ، فإن لدينا الحق في أن نسأله : لماذا تكلمت عن هذا دون ذاك ؟ فما دمت من أجل إحداث تغيير وليس هناك طريقاً آخر للكلام فلماذا أردت تغيير هذا دون ذاك ؟ لماذا تريد تغيير طريقة صنع طوابع البريد دون تغيير الطريقة التي يعامل بها اليهود في البلد المعادي للسامية Antisemitic countery"[2]

أي أن معنى الالتزام يكمن في الفعل وتحمل المسؤولية وهذا يقودنا إلى سؤال : إذا كان الكاتب مسؤولاً ومسؤوليته تحتم عليه عدم الصمت على جانب من جوانب الحياة فما هو المعيار الذى يحدّد هذه المسؤولية ؟ وهذا يقودنا إلى نقطة جديدة نبحثها فى الفقرة التالية وهي : "معيار الالتزام".

ب- معيار الالتزام:

لقد جعل "سارتر" الكاتب يهدف إلى (تغيير العالم) وهو مطالب أيضاً بالوقوف إلى جانب المضطهدين والتقريب بين البشروهذا يتضح أيضاً في أدب "سارتر" إذ اختار (أورست) أن يقتل (إيجست) و(كلميتمنسترا) وتحمل المسؤوليةوحرر الناس من القدرية والتخاذل ، ولكن هل يعني هذا أن المعيار الذي يلتزم على أساسه الكاتب معيار أخلاقي ؟.

ماذا كان يحدث لو كان (أورست) قد اختار عكس ما قام به ؟ "ما الذي يتغير في مضمون المقولة الوجودية عن الحرية والاختيار والمسؤولية ؟ سيقال إن المحك دائما هو (خير)[3] الإنسانية كلها ولكن خير الإنسانية طبقاً لـ"سارتر" ليس مقولة قبلية إنما هو بعينه ما يرى الإنسان أنه خيرها ، فإذا رأى أن الخير يكمن فى الانضمام للكاثوليكية فهو صحيح من الناحية المنطقية الوجودية وإذا رأى العكس فهذا صحح كذلك ، إن الحكم فى التحليل الأخير يظل

---

[1]- المرجع نفسه،ص94.

[2]-المرجع نفسه،ص 36

[3] Sartre, J. P. : The Responsibility of he Writer, tr. by :Betty Askwith- In Block, Haskell M. & Salinger N. eds. Of Creative vision, Grove Press, New York, 1960, p. 170, See : Caws, p. : Sartre, op. Cit., p. 27.

متعلقاً بما يراه هو ولا أحد سواه"[1]إن هذا يعني أن الكاتب يمكن أن يختار الشيء ونقيضه الدفاع عن المضطهدين أو الفاشية[2] ولا يكون متناقضا مع المفهوم "السارتري" للاختيار.

لقد أكد "سارتر" على أن "مسؤولية الكاتب ليست شيئاً سرمدياً أو مجرداً إنها مسؤولية مباشرة ومحددة إذ يجب أن يوجه اهتمامه الفكرى دون تقاعس يوماً بيوم لمشكلة الغاية End والوسائل The meansوبمعنى آخر لمشكلة العلاقة بين الأخلاق Ethics والسياسة[3]"Politics ورأى أنه من المحال أن يكتب أدب جيد بعواطف شريرة وإن كانت العواطف السامية ليست معطاة مسبقاً وعلى كل امرىء أن يخترعها بدوره"[4].

لقد وضع "سارتر" قواعد للإلتزام ومعايير وفي نفس الوقت لم يكن في "الوجودية مذهب إنساني" يجعل للأخلاق وجوداً قبلياً ويجعل – في كل فلسفته – الإنسان مشروعاً وهنا يتناقض "سارتر" مع نفسه:

فكيف تكون هناك معايير للالتزام من دون أخلاق قبلية ؟ فإذا افترضنا وجود معايير للالتزام جعلنا الأخلاق قبلية وبالتالي فإن الالتزام يقوض فلسفة "سارتر" الأخلاقية وبالتالي فلسفته كلها المرتكز على "المشروع الإنساني" وإذا صممنا على عدم وجود أخلاق قبلية فمعنى ذلك ألا يقوم الالتزام.

ربما يكون الحل في قول "سارتر" بأن العواطف السامية ليست معطاة ولكن على المرء أن يخترعها ولكن هذا قد يوقعنا في (الدور) فاختراع العواطف السامية يفترض معنى (السمو) في ذهننا وهو ما يقوض فكرة "سارتر" بعدم وجود أخلاق قبلية.

لعل هذا التناقض يوضح إلى أي مدى كانت نظرية "سارتر" في الأدب الملتزم كما ترى "إيريس موردخ" توصية للكتاب الذين يرتبطون بالكتابة فى حين أنها ليست تأكيداً لطبيعة الكتابة فنظرية "سارتر" "فيها من الدعوة والنداء أكثر مما فيها من الدراسة والاستقراء"[5]

ولكن رغم هذه التناقضات في محاولة "سارتر" فرض معايير للالتزام ترفضها فلسفته فإن "سارتر" في طرحه لمفهوم الالتزام يبقى معلقاً أهمية الكاتب وقيمته على المسؤوليات التي يضطلع بها والتي تعتبر المشكلات الاجتماعية والسياسية في مقدمتها.

ج– نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

1-لقداختار (جينيه) تحقيقالحريةعنطريقالشر المطلق،ووقففوجهالأخلاقياتلسائدةاختارماهوأحطّمنها،فكانلصاًوشاذاًورغمذلكفإن "سارتر" قدأشادباختيار هراجعموقف "سارتر" منجينيه،الفصلالخامسمنهذاالكتاب

2-اسكندرأمير : النقدونظريةالأدبالسارترية،مصدرسابق،صص 235- 236

3-فيقصة "سارتر" "طفولةزعيم" اختار "ليوسين" الفاشية،راجعالقصةالمذكورة،وأيضاًالفصلالخامسمنهذاالبحث

4 Sartre J. P. : The Responsibility of the writer, op. 185 & See : Caws, P. Sartre, op. Cit., p. 28.

5-سارتر. ج . ب : تأميمالأدب،ضمنالأدبالملتزم،مصدرسابق،ص 45

لم يقدم "سارتر" تحليلا منظماً للاتجاهات المختلفة وإنما جاءت آراؤه أو انتقاداته لها في:ما الأدب ؟ في ثنايا الفصول المختلفة وهو إذْ يركّز اهتمامه أو جاءت كتاباته وفيرة نسبياً عن الفن للفن والسريالية إلا أنه قد أبدى رأيه فى عجالة عن الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية التي مر عليها مروراً عابراً.

وقد رأى "سارتر" أنه توجد كلاسيكية "في كل مجتمع ساده استقرار نسبى ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أي عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليدوحين تثبتْ الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الامكانى فيها بحال حدود الجمهور الفعلى وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها وعندما يبلغ ما يسود المجتمع – من مذهب ديني أو سياسي من قوة السلطان –درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعاني الشائعة التى تعشقها الصفوة بحيث تصير القراءة – وسبق أن رأيا أنها هي الرباط المادي بين الكاتب وقرائه – بمثابة احتفال تقليدي للتعارف الشبيه بالتحية أي بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء ، وبذا يكون كل إنتاج فكري عملا من أعمال التأديب ويصير الأسلوب – في نفس الوقت – أعظم مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قرائه"[1].والكاتب الكلاسيكيعلى وفاق مع جمهوره الذى يعد العمل لعنه بناءً على موقفه المتميز الذي يجعله على غير وعي بالتاريخ وما يشغله هو العقيدة وإجلال الملك والحب والحرب والموت ومراعاة آداب التقاليد وهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في داخل الإنسان والصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على التعبير الفني عن الأفكار التي تجري في نفوس الصفوة من أعضاء المجتمع والمسرحيات تستلهم من الذوق المسيطر للطبقة للأرستقراطية والمجتمع – المكون من أعضاء الطبقة العليا – يتعرف على نفسه عبر الأفكار التى كونها عن نفسه فهو لا يريد أن يوحى إليه بصورته ولكن أن ينعكس ما يعتقد أنه صورته ، ولذا فالأدب الكلاسيكي أدب متكلف ومتحذلق يعبر عن تقاليد البلاط والحكم وآداب اللياقة في القرن السابع عشر"[2]،وإذا كان جمهور الكلاسيكية في القرن السابع عشر على وفاق مع كاتبه وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلى فإن "الرومانتيكية" جاءت – على حد قول "سارتر" – "في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب . وقرائه ببعثها لهذه الثنائية

[1]-مجاهدمجاهدعبدالمنعم : علمالجمالفيالفلسفةالمعاصرة،مصدرسابق،ص25

[2]-سارترجانبول : ومماالأدب،مصدرسابق،صص 110- 111

في الجمهور واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة"[1]ولكن أدب القرن التاسع عشر تخلص من المذهب الفكري الديني، ورفض خدمة المذهب الفكري البورجوازي وأرادت الرومانتيكية أن تكون مستقلة عن كل نوع من أنواع التشبعوقد كان الخطأ أن الرومانتيكيين لم يكونوا أدركوا بعد أن الأدب فى ذاته مذهب فكرى على حد قول "سارتر" – وأبى الكاتب أن يمتهن الأدب بالتوجه – إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص وزعم أنه إنما يكتب لنفسه أو لله جاعلا من الكتابة مهنة ميتافيزيقية أو محاسبة للضمير وصلاة أو أي شيء آخر سوى إنها اتصال بالناس ورأى "سارتر" أن خلوة الفنان خلوة زائفة من جهتين فهي لا تشفّ عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب بل تشفّ كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين وقد ظهرت نتيجة لذلك – في رأي "سارتر" – (طبقة الكتاب)[2]، وصار الكاتب بذلك غريباً عن عصره مستوحشاً ومستحقاً (للعنة) "وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي الالتحاق بمجتمع رمزي له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام القديم"[3] وهذا يدفع الكاتب إلى التهوين من شأن المهن وهو لا يبقى بنفسه غير نافع بل يدوس كل عمل نافع وهنا ينشأ التصور الجمالى الذي يشيد بانعدام النفعية وهو (الفن للفن) حيث يتفق هذا الاتجاه مع البارناسية والواقعية والرمزية في أن الفن استهلاك محض.

وإذا كانت الواقعية – أدب استهلاكفإن خطأها الأساسي – في رأي "سارتر" ينبع من "اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه وكيف يكون هذا ممكنا ما دام التحيز في الإدراك نفسه وما دام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ ! وكيف يستطيع الكاتب أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها هذا العالم ؟[4] وإذا كانت الواقعية بالنسبة لـ"سارتر" أدب استهلاك شأنها فى ذلك شأن الفن للفن فإن الأدب التجريدي كان – في رأيه بمثابة لبّ الترف والإسراف لأن خلق أدب لا ينتفع به يعني أنه ليس من هذا العالم ولا يذكّر بشيء فيه فقد أدراك أصحابه أن الخيال حاسة مجردة من كل قيد ووظيفتها جحود الواقع موضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض الواقع"[5].

وإذا كان "سارتر" قد وصف أدب القرن التاسع عشر – (الممثل في المدرسة الرومانتيكية) وما

---

[1]-المصدر السابق:صص 111- 114

[2]-المصدر السابق:ن .ص

3-المصدر السابق:ص 140

4- نفسالمصدر:صص 144- 148

5- نفسالمصدر : ص 150

1- نفسالمصدر : صص 71- 22 ويبدوأنموقف "سارتر"
منالواقعيةيحوطهبعضالتشويش،إذأنهكانيخلطبينهاوبينالطبيعيةأحياناًفيعارضهابشدة،وأحياناًيقفموقفاًلامبالياًكانيقول :
("ولايهمنيكثيراًإذاكانالعملالفنينتيجةلفنواقعي (أويدعىأنهكذلكأونتيجةلفنتصويري،فمهمايكنمنشيءفإنالعلاقاتالطبيعيةمعكوسةفيالعملالفني.

تفرع عنها وبعد مروره السريع على الواقعية – بأنه أدب استهلاك فإن مذهب (الفن للفن) وإن كان "كانط" يعتبر مقدم أساسه الفلسفي قد حظي منه بالنقد العنيف، فيكتب (في مقدمة الأزمنة الحديثة) : "إن الكاتب الذى يتبع تعاليم دعاة الفن للفن يهتم قبل كل شيء بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة آثار ليست ببعيدة عن أن تبدو جميلة وإن كانت مجانية حقاً ومحرومة من الجذور فعلا وهكذا يضع نفسه على هامش المجتمع أولا يقبل بالأحرى أن يمثل فيه إلا بصفة مستهلك محض وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحه"[1].

فالفن الخالص Pure art والفن الفارغEmpty art سواء بسواء والدعوة إلى مثل هذا الفن – فيما يرى "سارتر" –ليست إلا ذريعة "تذرع بها نكرات القرن الأخير" [2]، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف وأن يبدعوا شيئاً ذا قيمة وأنهم يقعون فى تناقض فادح – في رأيه – "فهم يقولون : لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ولا يقتصر بحثه على الجري وراء الجمل أو الجمال الصور التي تساق فيها ... ووظيفته مقصورة على أداء (رسالة) لقرائه ، وما (الرسالة) إذن ؟[3].

فإذا كان الكاتب مشغولا بما هو جمالى بحت بما هو بعيد كل البعد عن المشكلات التى تعتمل داخل المجتمع فإنه بالضرورة لن يكون باحثاً عن المعنى أو الدلالة وبالتالي لن تكون له رسالة وبذا يثبت تهافت أصحاب هذه النظرية – في رأي "سارتر[4].

ولكن قد يقول البعض بأن أصحاب هذا المذهب (الفن للفن) إنما يتجهون إلى قيم خالدة لا ترتبط بالحياة اليومية بشكل مباشر كأن يكون الحديث عن الحرية أو العدالة أو الخير بشكل مطلق.

على هؤلاء يرد "سارتر" متخذاً من الحرية مثالا فيكتب : "وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير إذ القيم الخالدة جدّ هزيلة ، ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً إذ هي كالبحر فيحركة لا تزال تبدأ أبداً فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه فيتحرروالحريّة –في أشكالها – لا تمنح بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته فينصر بذلك على الآخرين"[5].فالحرية مرتبطة بما هو عياني مشخص والحديث المجرد عنها ليس إلا كالحديث عن شيء هزيل جاف فالحرية تكتسب

2-نفسالمصدر : ص 66 ،وهذايشيرأيضاًإلىأنهمتأثربنظريةالانعكاساللينينية،رغمرفضهلها (فيالماديةوالثورة) منخلالنظريةالمعرفةتراجعالفصلالأولالقسمالثالث.

[2]-المصدرالسابق : صص 153- 154 ،قارننقدسارترهذابرأيهفيالمتخيل – راجعالفصلالثاني.

[3]-سارترج . ب : تقديمالأزمنةالحديثة،ضمن (الأدبالملتزم) مصدرسابق : ص 5

[4]-سارترج . ب : ماالأدب،مصدرسابق : ص 23 ،يقصدالقرن 19

[5]-المصدرالسابق : ص 24.

في موقف "ولما كان الإنسان محكوماً عليه أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله " إنه مسؤول عن نفسه بوصفه حالة وجود" [1]والإنسان مسؤول عن كل شيء اللهم إلا مسؤوليته نفسها لأنه ليس الأساس فى وجوده "فكل شيء يجرى إذن كما لو كنت مرغماً على أن أكون مسؤولا"[2] وبذا فلا يمكن تناول موضوع الحرية بخفة – خارج الواقعي والعياني والمشخص وبعيداً عن المسؤولية وهذا هو ما يقوض دعوة القائلين (بالفن للفن) – في رأي "سارتر".

وإذا كان "سارتر" قد بدا عنيفاً فى هجومه على (الفن للفن) وفي طرحه لمفهوم الالتزام كمقابل له – كما أوضحنا خلال الجزء السابق من هذا الفصل – فإن مبدأ (الفن للفن) قد وجد من يدافع عنه ، ويهاجم مفهوم "سارتر" في الالتزام ، بلغة لا تقل سخرية أو تهكماً عن لغة "سارتر".

فقد كتب "آلان روب جرييه" : "ماذا يتبقى من الالتزام" ؟.

لقد بشر "سارتر" الذى كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المهذب للأخلاق بأدب فاضل يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية بإعادة القارئ إلى حريته ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما (شيء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء ، إذن لنعطي فكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهمنا أى بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية فيصبح بالنسبة للكاتب وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغته الخاصة ، واقتناعاً بأهميها ورغبة فى حل هذه المشاكل من الداخل فتلك هي فرصة الكاتب الوحيدة في أن يظل فناناً وبالتالي يستطيع بطريق غامض وبعيد أن يكون نافعاً فى شيء بل ربما خدم الثورة"[3]ففكرة الالتزام لدى "سارتر" يراها "جرييه" وقد أخفقت ويرى ترجمة الالتزام إلى وعي الكاتب بلغته الخاصة لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يدفعه إلى التراجع والاختفاء بل ويضيف "جرييه" في سخرية : "إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس وأن نكف عن الخوف من (الفن للفن) كما لو كان أسوأ الشرور وأن نرفض الخضوع لهذا الجهاز الإرهابي الذييشهر في وجوهنا ما أن نتكلم عن شيء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير"[4].

---

[1]- نفسالمصدر : ص 81

3- سارترج . ب : الوجودوالعدم،مصدرسابق،ص 873

المصدرالسابق : ص 8764-

.1-جرييهالآنروب : نحوروايةجديدة،ترجمةمصطفىإبراهيممصطفى،تقديملويسعوض،دارالمعارفبمصر،القاهرة،بدونتاريخص 47

2-المصدرالسابق،صص 44- 45

ولعله يتضح أنه إذا كان "سارتر" الذي رفض أن يتناول الكتاب "الحرية" بخفة وعدم اهتماموقد ناقش مفهوم (الفن للفن) بخفة ولم يكن نقده يتوجه إلا إلى المضمون وبشكل خارجى فقط ولذا فقد جاء نقد "جرييه" أيضاً بنفس الدرجة فكان ساخراً أكثر منه محللا ومن الخارج فلم يقدم رداً متماسكاً على وجهة نظر "سارتر" ، وربما يلتمس البعض لـ"سارتر" العذر لأنه عندما ناقش "الفن للفن" إنما كان بمثابة تقديم لطرحه لمفهومه عن التزام ولكن الرد على ذلك هو أن "سارتر" كرر سخريته من هذا المبدأ مرات عديدة وكان يمكن أن يجد فى هذا المبدأ بعض المواقف الإيجابية كما كان يمكن أن يقارن[1] بينه وبين نظريته في عدم التزام الشعر والفنون المختلفة خاصة إذا تذكرنا موقف "سارتر" في المتخيل" والذي أوضحناه في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

وإذا كان "سارتر" قد دشن تقديمه للالتزام بهجوم عنيف على مبدأ (الفن للفن) فإنه أثناء طرحه لمفهومه عن الالتزام ووظيفة الكاتب قد هاجم المدارس المختلفة ولكن المدرسة التي حظيت بأشد الهجوم وأبلغ الاهمام هي "السريالية"Surrialism .

ورغم أننا نجد صدى للسوريالية ، ممثلا في الكتابة الأوتوماتيكية كما فى "الغثيان" (التي تمثل نمطاً من السوريالية الناقصة) ، كما نلحظ أيضاً فى سلوك "بول هيلبر" في قصة إيروسترات" ما رآه "بريتون" أبسط مظهر للعمل السورياليوهو "النزول إلى الشارع بمسدس في اليد وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة وبقدر ما يستطاع"فإن "سارتر" قد انتقد "السوريالية" انتقاداً مراً فقد رأى أن السورياليين كتبوا من أجل استهلاك الأدب وتقليد طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد ، وقد احتموا في الكتابة الآلية مؤكدين على أن الكاتب طفيلي واستهلاكي محض وظيفته إحراق أموال المجتمع المنتج.

والبورجوازية ابتسمت لهذا الطيش (السوريالية) لأنها لا يعنيها أن يحتقرها الكاتب "فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ما دامت هي جمهوره الوحيد وهو لا يتحدث إلا إليها وهي موضع سره ، وتلك صلة توحد ما بينهما وحتى لو حظي بالتوجه إلى الشعب فأي حظر يخشاه البورجوازيون منه في احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسفّ في تفكيره ؟ هذا ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها :" فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عدائه ومعارضته ومنها يتسلم الأموال ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعي ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب

وبالاختصار هو متمرد وليس بثائر"[1] وذلك لأن عملهم مجاني، هو مسلاة ولا ضرر منه للبورجوازية وهم لا يهدفون إلى تغيير المجتمع ولكنهم يهدفون – في رأي "سارتر" – إلى تدمير الثقافة وهدم اللغة فقد حاول الأدب السوريالي تدمير اللغة وبمداخلة الكلمات بعضها فى بعضوبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها وتنهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق فى خصائصها ويلذ له أن يضع صور العالم الخارجية نفسها (بين قوسين) وأن يخضعها للخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستترة هذا ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقي واحد لشيء من الأشياء بل الأمرعلى النقيض من ذلك : فبالمحو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية والمحو الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها والمحو الرمزي للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب بواسطة ذلك كله تابع السورياليون مشروعاً طريفاً هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة للوجود وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق"[2].

لقد كانت "السوريالية" تعبيراً عن أفكار "فرويد" التي حاول "بريتون" أن يدخلها إلى السوريالية فكان الاعتقاد في أن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق أي الحقيقة العليا "بينما العقل الواعي يعمل بذهن تقليدي غبي وأكبر شاهد على ذلك هو نشوب الحروب وما إليها وفضلا عن ذلك أوحت أهمية الأحلام فى نظرية "فرويد" بفكرة الحلم كمادة في لوحاتهم وكتاباتهم ، وهذا بدوره أوحى إليهم بالاهتمام بالرمزية الجنسية والمعالجة الصريحة للموضوعات الجنسية"[3] وهذا كان ما لا يرضاه "سارتر" لسببين:

أولهما : أنها تنبع من الأفكار الفرويدية التي يفرضها.

وثانياً : أنها تعتبر حركة مناهضة للالتزام.

وإذا أعلنت السوريالية أنها جاءت من (رامبو) سخر "سارتر" منهم قائلا : "قد كان "رامبو" يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة ولكن السوريالى يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سئم منهما أو انتابه الخوف أو خف لينام مقفلا مصاريع حجرة نومه ،**وموجز القول** : يرسم السوريالي كثيراً ويسود كثيراً من الورق ولكنه

---

[1]-سارترج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،ص 157

2-انظر:سارترج . ب : ماالأدب،صص 159- 160

3-المصدر السابق:صص 212 – 213

لا يهدم شيئاً حقيقياً".

فإذا كان "رامبو" قد أعلن ثورة على عالم الأشياء وكان يهدف إلى الهدم والتغيير فإن السورياليين في رأي "سارتر" – لم يكن هدفهم (هدم شيء حقيقي) وإذا كان "رامبو" شاعراً نبوئياً يعلم ويتنبأ فهم يخشون من حلمهم ونبوءاتهم ، فليست الحقيقة المباشرة للثورة السوريالية فيما يرى (برتيون) على حد قول "سارتر" – "هي إحداث تغيير ما فى نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في "العقول" فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفي".

وإذا ما أعلن "أندريه بريتون" بأنه ماركسي وأكثر استقامة في (ماركسيته) من الكثيرين الذين يستسلمون لكل أسلوب من التسوية مع الأفكار الجمالية والأعراف الأخلاقية التي تتعلق بالمرحلة الأخيرة من الحضارة الرأسمالية فالسوريالية – كما شرحها (أندريه بريتون) متأثرة تأثراً عميقاً بديالكتيكية – ماركس المادية [1] إذا ما أعلن ذلك "بريتون" فإن "سارتر" يكتب موجها نقده إليهم (أي للسورياليين) "إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً يريدون على الأخص – القضاء على أسرتهم وعلى عمهم القائد وابن عمهم القس كما يرى (بودلير) في ثورة فبرار عام 1848 فرصة لا حراق بيت القائد أوبيك Aupick وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ولذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها من الحسد والخوف ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية والضرائب وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الرؤوس بالدعايات وكانوا جميعاً ضد رجال الدين لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأب "كومب"[2].

فقد كان "سارتر" يرى أن التحالف بين الماركسية وبين السوريالية ليس إلا مرحلة أمام الحزب الشيوعي وأسماها بالمرحلة (السلبية) ويدلل على ذلك بأن الحزب الشيوعي الفرنسي انصرف عن السوريالية عندما انتقلت روسيا السوفيتية ومعها الحزب الشيوعى الفرنسي إلى دور التنظيم الإيجابي والبناء وذلك لأن اللقاء بين السوريالية وبين المطمح الثوري البروليتاري قد تم عام 1930 حيث تحول عنوان المجلة الخاصة بالحركة السوريالية من (الثورة السوريالية) إلى (السوريالية في خدمة الثورة) ذلك أن السورياليين وجدوا أن الشرط الأول لتحرير الفكر يبدأ

1-سارترج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،صص 213- 214

2- المصدرالسابق:ص 214

3- ريدهربرت:الفنوالمجتمع،مصدرسابق،ص 171.

بتحرير الإنسان[1] لكن هذا اللقاء لم يستمر بين السوريالية والحزب الشيوعي الفرنسي لدرجة أن أشد الانتقادات جاءت من أعضاء الحزب وتحالفت السوريالية مع التروتسكية فرأى "سارتر" في هذا التحالف نوعاً من استخدام التروتسكيين للحركة السوريالية لأنهم مطاردون ولا يزالون في المرحلة السلبية للنقد.

وهكذا فقد وجد "سارتر" أن الحركة السوريالية لا تهدف إلى تغيير العالم ولا تنزع إلى الالتزام وقد أخفقت بسبب جمهورها الذى اختارته فهي مع إدعائها بأنها ثورة فإنها كانت حصناً للبرجوازية ولم تشكل في يوم خطراً عليها وكانت علاقاتها مع الماركسية هي علاقات في مرحلة سلبية لا تلبث أن تنتهي بالقطيعة عندما تنتقل الماركسية إلى البناء.

وقد كانت انتقادات "سارتر" تنصب أساساً على مضمون هذه الحركة وهو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات في مجال التعبير الفني والإبداع الشكلي وإنما هو قد وجه تفسيراً للأدب في الجمهور وبالتالي كانت نوعية الجمهور الذي تتوجه إليه هو سبب إخفاقها.

وفي حديث "سارتر" عن السوريالية نلاحظ أنه يؤكد على الأدب بشكل خاص ولكنه يشير في أحيان غير قليلة إلى الرسم والشعر مصوباً انتقاداته على أساس أن السوريالة تبغض الالتزام وتبحث عما هو تخيلي خارج عن الواقع وهذا يناقض نظريته في الالتزام والتي لا يخضع للالتزام فيها غير (النثر) وإذا أضفنا إلى ذلك موقفه من "بيكاسو" حيث كان يرى أن الحزب الشيوعى لا يستطيع استيعابه والبرجوازية هي التي تشترى لوحاته[2]في حين نعلم أن "بيكاسو" فنان مبدع وقد مر بعدة مدارس منها (التكعيبية والسوريالية) والأخيرة كان من قممها فهذا يوحي بأن "سارتر" كان قد مر في عجالة على السوريالية ولم يكن يفطن إلى تناقضه حيث لم يفرق بين هذه المدرسة في النثر وغيره من الفنون كما لم يكن مهتما بمراجعة آرائه السابقة وربطها مع آرائه اللاحقة حتى تستقيم نظريته.

ثانياً – الماركسية والالتزام:

أ- معنى ومعيار الالتزام:

تعتبر فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية في الجمال إذ تربط الماركسية بين الفن وبين المجتمع مؤسسة ذلك على نظرية الانعكاس Reflexion وهي لا تفرق هنا بين فن وآخر فكما عبر "هنري لوفافر" عن ذلك بأن الفن ليس أيديولوحية ولكنه "له علاقات مع الأيديولوجية إن

1-سارترج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،صص 217- 218 و"أميلكومب" (1835 – 1921) ،رأسالوزارةالفرنسية،من 1902 إلى 1905 هوزوجأم "بودلير" "،وكانبطلالدفاععنالسلطةالزمنيةضدسلطةالكنيسةراجعسارتر،ج . ب : ماالأدب،مصدرسابق،ص 218 ،هامش 1. و"أوبيك بعدموتأبيهوكانتلديهمنهعقدةأثرتفيأدبهوشرحها "سارتر" فيكتابهبعنوان : "بودلير" – راجعهامش 2 ص 217 منالمصدرالسابق

2-محفوظعصامآراغوان:المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت،الطبعةالأولى، 1974،ص 42

له محتوى أيديولوجي يتراوح في حظّه من الوضوح وفي كونه سياسياً عن وعي"[1] فالكاتب أو الفنان إنما يعبر عن وضع اجتماعي وموقف تاريخي محددين وإذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلاق ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة [2] معينة وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات ويعتبر وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخي.

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدم أو حسب التعبير الماركسي فيصفّ الطبقة الصاعدة والفنان الحقيقي هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير والفن وسيلة للسيطرة على الواقع ومن ثم فإنه يلعب دوراً في تطور الإنسان المتناغم الشامل[3] وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع ينحلّ فيها التناقض بين المظهر والواقع الجزئي والعام والمباشر والتصوري .. الخ، حتى أن الشيئين ينصهران في تكامل تلقائي في الانطباع المباشر للعمل الفني[4]،فالكاتب والفنان ليسا معلقين في فراغ المجتمع الطبقي وإنما هما بالضرورة ينتميان إلى طبقة اجتماعية محددة – رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه وكذلك الفنان ولذا فهما ليسا محايدين ، وإنما ينحازان إلى أفكار محددة ومصالح محددة ووفقاً لذلك فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة ، تنبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها ، وقد حدد الكاتب الماركسي "إرنست فيشر" معنى الالتزام كما يلي:

"ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا أو كذا وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع وكثيراً ما يحدث كما أوضح "مایاكوفسكي" منذ أمد طويل ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقرّوه منذ البداية ، فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحةبل أن يفتح الأبواب المغلقة"[5]،وإذا كان "مایاكوفسكي" لم يفرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة فإنه يرى "أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة"[6]فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ومواقفهم الأيديولوجية إلى المشاركة في المسائل السياسية فعندما قال توماس مان Thomas Mann بأن السياسة هي

---

[1]-سارترج . ب : الفنانووعيه،مصدرسابق،ص 96

[2]-عنمجاهدعبدالمنعم : مصدرسابق،ص 129

[3]-Ibid : P. 12

[4]-Ibid : P.32

[5]المقصودمجلةنوفيمير السوفيتية- Novy Mir

[6]-Metchenko, A., op. Cit., p. 37

عمل كل إنسان فإن الملاحظة الضمنية في ذلك هي أن الكتاب عام 1930 لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجي وأن يرفضوا الاشتراك فى الفوران الاجتماعي في ذلك الوقت"[1] فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا ميادين الحرب فإن الكلمة – الطلقة كانت هي مبرر الكاتب.

وإذا كان "فيشر" و"مایاكوفسلكي" وآخرون يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تبعاً لمؤسسة معينة إلا أن هذا ليس هو رأي كافة الماركسيين فقد أوضح "لينين "Lenin في مقال التنظيم الحزبي والأدب الحزبي: (Party Organisation and Party literature)أن ظروف الثورة البرجوازية الديموقراطية The Conditions of bourgeois demortic reveoluionتتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ليس في قضايا السياسة وحسب بل أيضاً في مجال الفنون[2]، وقد رأى "متشنكو" أن "الافتقار إلى الالتزام الحزبي لا يكون إلا قناعاً Mask لالتزام من نوع آخر"[3]، أي بأفكار البورجوازية والتي لا تعبر عن الوضع الثوري وإنما تعبر عن موقف متخلّف اتجاه الأحداث والواقع بل والالتزام بالحزبوبالشعب هو الذي "دفع مشكلة البطل الإيجابي Positive Hero إلى الصدارة"[4].

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتاي وجاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية ومرتكزه الجمالي وخروج الكاتب على هذا يعتبر خيانة للأدب وللفن هل يمكن أن يكون الفنان الذي يتبع هذا النهج صادقاً ؟.

يرى "ميتشنكو" رداً على هذا أنه : "في حديث " لينين" عن عمل الفنان والكاتب نراه يوجه الأنظار إلى القوة والصدق في العواطف التي يصورها في العمل الفني والأدبي فقد أثار اهتمامه الاتهام العنيف الذي وجّهـه "ليو تولستوي "L. Tolstoy[5]إلى الأوتوقراطية والكنيسة وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام ، وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينيني في الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة في موهبة الفنان ، وهو ما زلنا نواجهه في صحافتنا يمثل إفقاراً لهذا المفهوم"،وقد أكد أيضاً "جون فيريفبل" الماركسي الفرنسي بأنه يجب على الكاتب بدلا من أن يكتب "بهرجاً أدبياً سياسي الاتجاه أن يغوص في الحياة نفسها وأن يصور بوسائله

Aragon, L. & Breton, A. : Surrealisme Frente a realisme socialista trad. Barcelona, 1967, p. 26-3
عن : فضلصلاح : منهجالواقعيةفىالإبداعالأدبي،مصدرسابق،ص 94
Mechenko, A. : The Basic Principles of Soveit Lierature op, cit., p. 25-[2]
5-Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress-Publishers, Moscow , l st Printing, 1969,p. 236.
Lukaces, G. : Writer and Ciritc and other Essays, op. Cit., p. 60.-6
عن : مجاهدمجاهدعبدالمنعم : علمالجمالفىالفلسفةالمعاصرة،مصدرسابق،ص 112
- Lukaces, G. Op. Cit., p. 40.[5]

الفنية ما يراه"[1] ورغم هذا فإن رأي كل من "متشنكو" و "فيريفبل" يبدو لصيقاً بصيغة الإلزام أكثر منه الالتزام الحر فأن يكون الكاتب مضطراً إلى الالتزام بالحزب وإلا اعتبر خائناً للحزب وللفن معاً وفي نفس الوقت أن يبدو كما لو كان مريدا لموقفه فإن ذلك يعبر عن تناقض جلي وإن كان "التمييز بين الأدب السياسي Political Literature والدعاية (البروباجاندا) Propagandaيعتبر معقداً إلى أبعد حد ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي His Social Consciousnss وما يلزم نفسه به في فنه كما يرى "فرديريك برسون" "فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذي يحكم على الأديب أو الفنان وإنما يجب أن تُفصل لغة الفن عن لغة السياسة ، وإن كان الفنان بالضرورة يعيش في عصر معين ويعبر عن آمال وأفكار معينة وله موقف من كل ما يدور فى المجتمع فليس ضرورياً أن يكون موقفه واضحاً وضوح موقف السياسي وقد وقع المفكرون السوفيات في هذا الخطأ – الدمج بين الفن والسياسة – خاصة من اتبعوا "زدانوف."

وقد رأى السوفيت أن الالتزام كمقولة علمية Scientific Category لا صلة له بالمرة بالذاتية فهو يطلب "تحليلا موضوعياً للواقع"[2] على حد قول "لينين".

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثراً بالغاً على المفاهيم الجمالية فقد أعلن في المؤتمر الأول للكاتب السوفيتي عام 1934 "أن الرفيق "ستالين" قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية"[3] وجاء في المعجم الفلسفي الصغير أن "رجال الفن السوفياتي هم مهندسو النفس البشرية يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح الوطنية السوفيتية" [4] وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجةVulger Sociology وضاع كتاب المسرح "نتيجة لوقوعهم ضحية نفى الصراع"[5] والذي يعتبر وفقاً للمباديء اللينينية من سمات المجتمع الاشتراكي الذي انتفت فيه الطبقات ولكن رغم سطوة الستالينية فقد كان في الكتاب من يخرج على المفهوم الستاليني (أو الزدانوفي) للأدب فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتاري الروسي للكتاب وأعضاء "حركة الثقافة البروليتارية" يقيمون فنهم ليس على المباديء الماركسية اللينية لانعكاس الواقع ولكن على المفهوم الذاتي لـ"بوجدانوف "Bogdanovللفن كنظام سيكولوجي،وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين – في

---

[1]-عن : مجاهدمجاهدعبدالمنعم : المصدرالسابق،ص 112

[2]-انظر : فضلصلاح : منهجالواقعيةفيالإبداعالأدبي،مصدرسابق،ص 96

[3]- Thomson, George, Marxism, and Poetry, Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945,pp. 22, 23.

[4]-فيشرإرنست : ضرورةالفن،مصدرسابق،ص 220

[5]- Thomson, G, : The Art of Poetry , in Craig D. : Ed of Marxists on Literature an Anthology , Penguin Books London, 1977, pp. 49-52.

المجتمع السوفيتي – إدخال النزعات المعاصرة في الأدب والفن في التصور الماركسي، وقد هاجم هؤلاء الكتاب الكتاب الرسميون أو الأكثر تمسكاً بالنظر السوسيولوجية فقد كتب "متشنكو":

"هذا هو "ف . لاكشين " V. Lakshin واحد من نقاد المجلة[1] يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبي والحياة التى يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ويرى الكاتب أن هذا من (أبجديات علم الجمال المادي ABC of Materialist Aesthetics رافضاً كل الآراء الأخرى باعتبارها تقوم على الجمود المذهبي "الدوجماطيقيا[2]"Dogmatic .

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من "تروتسكي" أحد الأعضاء البارزين في الثورة البلشفية ورفيق "لينين" والذي شكل معارضة قوية للستالينية كلفته النفي ثم الاغتيال وكان الفن أحد مجالات معارضته وقد اتصل بالسوريالية وكتب – عن الفن في عهد ستالين بأنه "سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ومع ذلك فإن سجن الفن الثوري في برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد فليس للحزب الثوري أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هي توجيه الفن لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة – كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو – إن الفن مثله فى ذلك مثله العلم لا يسعهما تلقى الأوامر لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك"[3]،وقد انتقد أراء "تروتسكي" في الفن النقاد السوفييت الحاليون على سبيل المثال "متشنكو" إذ كتب : "وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية في آراء "تروتسكي" عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هي مناهج الفن The Methods of Marxisms is not the methods of art)ورأوا في هذا الشعار محاولة لابعاد الفن عن المعترك الأيديولوجي وإعلان التعايش السلمي في المجال الأيديولوجي، وهو أمر لا يعني في فترة السياسة الاقتصادية الجديد(NEP)سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية"[4]،وكان أيضاً من نقاد وجهة النظر السوسيولوجية السائدة في الاتحاد السوفيتي الكاتب النمسوي "إرنست فيشر" : فقد رأى أن "العقائديين الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن وكأنهما نوع من صدفة الحلزون Snails shell كنتاج لظروف تاريخية واجتماعية محددة

1- Thomson, G. : Marxism and Poetry, op. Cit., p. 60.

3- Caudwell, Chistopher : English Poets, (1) The Period of primitve accumulation in (Graig, D.) Marxists on Literaure, A Anthology – Pinguin Book, London, 1977, p. 107.

3- محفوظعصام : آراغون،مصدرسابق،ص 41

4- Spender, S. : The Making of Poem, PP. 16-40 & Plekhanov, G. : L Art et Lau Viie Sociale – Paris, 1946, pp49-53

وليس أكثر من ذلك"[1]كما عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب الهنغارى "جورج لوكاتش" فقد كتب : "في تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن المادة التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجي لا يتحرك بشكل متواز آلي ومحدد من قبل مع النقد الاقتصادي للمجتمع"[2] وأضاف بأنه في العمل الفني يوجد تشيع نحو الموضوعية "هذا التشيع يجب أن يوجد مكثفاً بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفني يجرى تنظيمه بوعي على يد الفنان تجاه الفن"[3].وقد كانت آراء الماركسيين تتضارب وتتعادى مما يظهر أن مفهوم الالتزام والذي جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع[4] لم يكن مغزاه واحداً عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب وقد وصل في أغلب الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب وفي أحيان أخرى إلى التعبير عن التحرر الإنساني في معناه العام (كرأي تروتسكي)[5]أو الوقوف في منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون الذين انتقدوا بهوادة الزدانوفية والستالينية ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبي.

ب- الالتزام والشعر:

بالرغم من أن الماركسيين –بصفة عامة – لا يفرقون في تطبيق الالتزام على فن دون آخر إذ تكون الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقي إلا أننا نريد أن نفصل – إلى حد ما – موقفهم من الشعر حتى نصل إلى لبّ المشكلة.

يكتب "جورج طومسون" : "George Thomson إن وظيفة الشعر مازالت كما هي دائماً في سحب الوعي من العالم المدرك Preceptual world إلى عالم الخيال فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتخيلا وتنويعا وسحراً والحال في حياتنا الاجتماعية نجد أن العوامل التي تعمل على تميزنا الإنساني اقتصاديا واجتماعياً وثقافيا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير، وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحي باختلافات عديدة بين الأفراد، وهكذا فإن اللغة الشائعة التى تعتبر متوسطاً لوعيهم موسومة بأكبر حرية في التعبير

---

[1]-هلالمحمدغنيمي : المدخلإلىالنقدالأدبيالحديث،مصدرسابق،صص 223- 224

3-Trotsky, Leon : the Formalist school of Poetry and Marxism, in Graig, D. : Marxists on Literature, An-3 Anthology , Penguin Books, London, 1977, PP. 363,379.

4- Garaudy, R. : D un Realism sansrivages, Paris, 1963, p. 244- See : Dymshits, Alexander : Realism and Modernism, translated by : Kate Cook in , Mozhnyagun, S. : (ed) of : problems of Modern Aesthetics, Collection Articles, progress publishers, Moscow, lst, pr., 1969, P. 280.

5-Fisher, E. : Zeitgeist und literature, S. See Mezhnyagun S., Undorned Modernism, Tr . by Don Donmanis, in, Ibid., P. 252.

[5]-فضلصلاح : منهجالواقعيةفيالإبداعالأدبي،مصدرسابق،ص 196

الفردي ولكن عندما ننام أو نحلم ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها في النبضات الأساسية والابهامات الشائعة بيننا التى تُثَّبِط Inhibited في حياتنا الواعية عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقاً من عالم اليقظة ، والشعر يمثل نسقاً من عالم الحلم . إذ يقول "بيتسYeats " : "إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل واللحظة التي فيها ننام ونصحو معاً وذلك بإسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع فتحتفظ بنا في تلك الحالة من التسامي والتى يكون فيها العقل متحللا من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والإشارارت"[1]،و"طومسون" يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر والخيال والتأمل والتسامي ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التى تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إيحاءاتها بكثرة التداول وذلك لأن "الشاعر تؤذيه الكلمة التى تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة نقد الصغيرة إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً فهي لم تعد قطعة عملة بل كجرد قطعة معدن ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم إن الكلمة فى القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق معنى سحري"[2] والشعر فى رأى "طومسون" نوع من الكلام وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان لأن الكلام أحد السمات المميزة للإنسان ولذا يجب أن تعود القهقهرى إلى البداية ... ، وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر في هاتين الخاصيتين وإن كان حديثهم شعراً فإن شعرهم سحرى وشعرهم غناء وغناءهم كان مصحوباً بالحركات الجسدية وقد صمم لكى يحدث تغييراً ما فى العالم الخارجى ليفرض الوهم على الواقع [3] والشعر وثيق الصلة بشيئيين الكلام والعمل وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر والخيال والتأمل وأيضاً وثيق الصلة بتغيير العالم أي أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل – التغيير).

وإذا كانت لغة الشعر ليست هي اللغة الشائعة والمألوفة فهل معنى هذا أن الشاعر، عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيداً منفرداً منفصلا عن الناس متقوقعاً داخل ذاته ؟.

يجيب "طومسون" بأن "الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فقط The Poet speaks no for himselfبل لمن يتبعه من الناس صراخه صراخهم وهذا كل ما فى وسعه أن يفصح عنه

---

[1] Plekhanov, G. : Art and social Life, op. Cit., PP. 34,35-

[2] Ibid, P. 34-

[3] Ibid, P.74.

وهذا هو ما يجعله عميقاً ، إذا تكلم من أجلهم فإنه يجب أن يعانى معهم ويعمل ويناضل أيضاً معهم)[1]،ما دام الشاعر لا يكتب لنفسه لذا فإنه يجب أن يتواصل مع الآخرين وأسباب هذا التوصل تكمن في مشاركتهم – ليس كإنسان ولكن أيضاً كشاعر – أي أن يكون واحداً منهم رغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية.

الشعر وإن كان يختلف في النوع عن النثر إلا أن لديه صلة بالمجتمع "فقد عبر الشعر البورجوازي خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية Petty Manufacturing Bourgeoisicوأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية."[2]فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر – رغم أنه يوحى ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد قول "طومسون" وصلت إلى حدّ ربط البعض بين مفهوم "طومسون" ومفهوم السريالية[3] – إلا أن الشاعر يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعي إلى التعبير عمن يوصل إليهم والشاعر في مجتمع ما هو مرآة لهذا المجتمع – وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما في النثر – فالشعر وسائر الفنون تشكل جميعاً جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع الذى يعبر عن العلاقات الكائنة فيه وفقاً لنظرية الانعكاس اللينينة.

وإذا كان الشعر ملتزماً – في الماركسية – فإن الفنون جميعها أيضاً ملتزمة فمضمون "الشعر والفن هو المصلحة العامة وهي نفعية ولكنها نفعية أحلتْ القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية، وقد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحريتهم في الخلق والإبداع ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية"[4].وهكذا فإن الماركسيين – مع إقرارهم بأن الشعر نمط خاص من الإبداع إلا أنه بالضرورة ملتزم وهذا هو ما دفع "ليون تروتسكي"Leon Trotsky إلى دراسة المدرسة الشكلية في الشعر The Formalist School of Poetryوالتي رأى أنها رغم سطحيتها Supericialiy ورجعيتها إلا أن لديها شيئاً مفيداً وهو رؤيتها المستقبلية Futurists فرغم احتكارها تمثيل الفن الجديد إلا أنه لا يمكن إلقاءها بعيداً عن عملية إعداد الفن للمستقبل ودرس أيضاً أساسها الفلسفي فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن إذ أنهم يتبعون "القديس جون "St. John ويعتقدون بأنه في البدء

---

[1]- Ibid, P.61

[2]-لوكاشجورج : معنىالواقعيةالمعاصرة،مصدرسابق،ص 67

[3]- Suchkov, Boris : Realism and its Historical Development, translated by : Kate Cook, in Mozhntagun, S. editor of , problems of Modern Aesthetics, Collecion of articles, Progress published , l st printing, Moscow, 1969, P. 325.

[4]-فضلصلاح : منهجالواقعيةفيالإبداعالأدبي،مصدرسابق،ص 195

كانت الكلمة In the beginning was the ward ولكننا – "تروتسكي" والماركسيون – نعتقد بأنه في البدء كان العمل،فالشاعر والفنان والأديب جميعهم كائنات اجتماعية تملك قدرة على الفعل وفي نفس الوقت تقع تحت طائلة المجتمع فهي لا تملك الحياد ولا بد أن تنحاز – في المجتمع المنقسم إلى طبقات – إلى إحدى الطبقات المتصارعة والالتزام الاشتراكي هو الذيلتزم بآمال الطبقة الصاعدة – وهي في المجتمع البورجوازي الطبقة العاملة ، هذا بالإضافة إلى كل التباينات في الآراء التي تنسحب على كل ملتزم والتي تشكل ظاهرة واضحة في داخل نطاق الماركسية.

ج- نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

كتب "روجيه جارودي" : " Roger Garaudy الواقعية لا تعني أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس إنها تعني المشاركة في إبداع العالم Creating the world عبر عملية دائبة التشكل وأن نضع الإصبع على إيقاع نبضه العميق"[1].وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع والذي يسوي بين الواقعية Realism والطبيعية Naturalism جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالي.

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراءاً مختلفة أيضاً داخل الفكر الماركسي الجمالي منها ما يتفق مع الرأي السابق لجارودي ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و "لوكاش" ومنهم من يرفض الواقعية ويضع مكانها مفهوم "الفن الاشتراكي Social art"إرنست فيشر" فهو على سبيل المثال يقول : "إن مفهوم الواقعية في الفن – لسوء الحظ – مفهوم مطاط وغير محددIndefinite فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاهاً وبأنها تطوير للواقع الموضوعي وتارة أخرى بأنها أسلوب Style ومنهج Method وكثيراً ما تضيع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين"[2].هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تباينا واضحاً في الآراء اتجاه المدارس والاتجاهات المختلفة شأن ذلك شأن الخلافات في المواقف العديدة الأخرى خاصة بالنسبة للموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة.

فإذا كانت الواقعية (أو الاتجاه الماركسي) "ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً مطلقاً كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها"[3] وغيرها من خصائص الكلاسيكية وإذ ترى أنها – أي

---

[1]- Myasnikov, A. : Tradition and Innovation, tr. By : Keta Cook in . op. Cit., p. 194

[2]- Ibid, P.194

[3]- Ibid, P.194

الكلاسيكية – تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ولذلك فالموقف منها أصبح واضحاً وجلياً فإنها (أي الواقعية) أو أنهم (الماركسيون) بدءاً من الرومانتيكية تبدأ البلبلة والاختلاط.

كتب "ج . بليخانوف" : في نفس الوقت بالرغم من أن الرومانتيكين والبارناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط فى بيئتهم الاجتماعية فإنه لم يكن لهم هدفاً اتجاه العلاقات الاجتماعية التي تعتبر الجذر لهذا الانحطاط وعلى النقيض من ذلك بالرغم من أنهم يلعنون البورجوازيين فإنهم يقدسون النظام البورجوازي"[1].

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض هو وضع البورجوازية التي نادت بالحرية وكانت تعني بها حريتها هي كبورجوازية والتي تتعارض مع حرية الشعب والتي نادت بالعديد من المباديء المتضاربة إذا كان ذاك وضعها فإن النتيجة الحتمية هي إما أن تذوب (أي الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تتمرد عليه وكان نتيجة هذا الاختيار – ونظراً لتناقضها "أيضاً" أن نشأ الفن للقن الذى نتج – كما يرى – "بليخانوف" – من "انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية"[2].

وقد رأى "بليخانوف" أن (الفن للفن) كان ثورياً فى موقفه من البورجوازية فكان رفض الفنانين للبورجوازية وللتعامل مع أخلاقها التي تخضع لشريعة السوق رفضاً ثورياً حتى أنه يشيد "بيوشكين "Pushkin لأنه أدرك أنه "من العبث إعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدي الإحساس الذين لا يدركون شيئاً وكان مصيباً حينما ولاهم ظهره فى كبرياء ولو أخطأ في شيء فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم هزءاً وسخرية أكثر مما فعل ! وهذا من سوء حظ الأدب الروسي"[3].

وكذلك رأي "إرنست فيشر" في الفن للفن في بداية سيطرة البورجوازية موقفاً ثورياً ولكن ما هو الموقف الآن من الفن للفن ؟.

يقول بليخانوف : "لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة في هذا العصر ... " ويضيف : "إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة ثمرة فى الظروف الاجتماعية الحالية"[4] لأن الفنان الذي كان لا يملك في عصر تسلم البورجوازية الحكم في القرن الماضي نظرية علمية أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة أصبح الآن لديه هذه الأداة وبالتالي أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التي تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة ، فالموقف الحقيقي للفنان

---

[1]- Dymshits, A. : Realism and Modernism, op. Cit., PP. 261,262

[2]- Ibid, P.285

[3]- Trotsky, L. : The Formalist School of Poetry and Marxism, op. Cit., p. 363.

[4]- Dymshits, A. : Realism and Modernism, op, cit., PP. 287,288

اليوم في رأي الماركسيين هو الموقف الملتزم.

وإذا كان الماركسيون قد رأوا في الرومانتيكية مدرسة ثورية في بدئها حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة فإن هذا الموقف استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركي M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكين الثوريين وقد اعتبر العديد من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأي وأخذوا به وأضافها بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية ولكن هذا الرأى لم يلق القبول لدى جميع الماركسيين بل قد هاجمه بشدة بعضهم على سبيل المثال المفكر الهنغاري "ج . لوكاتش" الذي لم يعبأ بما يشكله "جوركي" بالنسبة للماركسيين سواه فكتب : "إننا جميعاً نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت في العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية فكيف أمكن للرومانتيكية – رغم الجاذبية التي تصاحب هذه الصفة – أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية على الرغم من أن "ماركس" ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر وفى رأيي أنها ترجع إلى نفس السبب الذي من أجله توجد الطبيعية في الكتابات الاشتراكية : وهو "مذهب الذاتية الاقتصادي" و "المذهب الإرادي" اللذين أنتجتهما عبادة الفرد، إن الرومانتيكية الثورية هي المعادل الجمالي لـ"مذهب الذاتية الاقتصادي" [1]. ويشن هجومه على هذا المذهب إذ أنه يصور الواقع تصويراً فجا مع أنه أكثر غنى وثراءً.

وكذلك رأى "بوريس شوكوف "Boris sukev أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية بصورة كاملة وفي شمولها فقد بالغت فى دور الفرد The Role of the individualمضيفة طابعاً كلياً على عالمه الداخلي وقاطعة كل صلاته بالعالم الموضوعي"[2].فقد أخذت الاتجاهات الماركسية – عدا التي تتشبع للرومانتيكية الثورية – "على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة والحد من الارتكاز الأساسي على الخيال الواهم"[3] ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية وآخرين معها بل إن "العديد من النقاد السوفييت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية"[4] ثم تطور إلى اتخاذ هذا المنهاج – تقسيم المدرسة إلى شطرين –منهاجاً عاماً يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة والتي يتضح أن موقف "الماركسيين" منها يزداد تعقيداً إذ يشير "الكسندر مایاسینکوف Alexander

---

[1]-انظرتحليلودراسة "سارتر" للرواية

Leizerov, Nikolai : the Scope and Limits of realims Tr. By. Kate Cook In, Mozhnyagun, S. : editor of , Preoblmes of-3 Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, l st, pr. Moscow, 1969. P. 303.

Rosenthal, M & Yudin, p. : Ed. Of A Dicionary of philosophy op. Cit., p. 153 -1

Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, op,cit., p. 242-[4]

" Myasnikovإلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأوا " أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوروبية الأخرى ، فهم لا يتحدثون قط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية بل يتحدثون عن واقعية نقدية Criticial Realism تقدمية وأخرى رجعية وحتى عن (حداثة) Modernism رجعية وأخرى تقدمية ، وهم يقولون أنهم يستخدمون مصطلح "الحداثة" استخداماً يختلف عنه في الاتحاد السوفيتي فهم لا يعنون به الفن الرجعي وحده بل الفن الحديث إجمالا ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة ووفقاً لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية Social Realismلا يتسع بما يكفي لكي يحوي ثراء الفن التقدمى في تشيكوسلوفاكيا وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثر اتساعاً في رأيهم وهو (الفن الاشتراكي) الذي يجمع بين الحداثة التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث وبين الواقعية الاشتراكية"[1].ويزداد الأمر تعقيداً عندما يرد – على رفاقه التشيكوسلوفاك – محدداً بأن التعارض بين الواقعية والحداثة كان منذ عهد طويل وقد ظهر في القرن المنصرم عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist ideasفي الظهور أول الأمر عند الرمزيين حيث دار صراع أيديولوجي وجمالي مرير بين الاتجاهين بين اتجاه (ثوري جذوره في أعماق الشعب والحزب الشيوعي) و (اتجاه ينهض على التعبير الذاتي ويمعن في الذاتية إلى حد بغيض) وهذا الاتجاه في رأيه – له أنسابه التي تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسوريالية ... الخ التي تنأى بعيداً عن المجتمع وتعادي الواقع وتضرب بجذورها في المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism ".[2]

ويصل الهجوم مداه على الاتجاهات الحديثة في الأدب والفن عندما يقول "الكسندر ديمشتز Alexander Dymshits " : بأن الفن الحداثي"Modernist Art هو فن ... البورجوازية المتدهورة وهو غير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية"[3]، وكذلك نعت "بليخانوف" المدرسة المستقبلية باسم "الانحطاطية" وقال عنها "تروتسكي"[4] بأنها سطحية ورجعية وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الاستفادة منه ورأى "الكسندر ديمشتز" أن "الفن الواقعي إنساني – دائماً – إنه يتشرب حباً عميقاً للبشرية ورغبة أكيدة في مساعدة المجتمع ودفع التقدم بينما على الجانب الآخر نجد أن الشكلية Formalism والتجريدية Abstractionism غير إنسانيتين إنما

1- Metchenko, A.: The basic principles of Soviet Literature, op. Cit., PP. 10, 11-3
2- Holst, H. R. : Studies on Socialist Aesthetics, Russ, ed. 1907, p. 31, See, Ibid, p. 11-
3- Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, op. Cit., p. 245-
4- Engles, F. : Letter to Margert Harkness (April 1888) , in : Craig, D : ed. Of Marxists on Literature an Antholgy , Penguin Books, Lonon, 1977, p. 270.

تحتقران التحليل العميق للشخصيات ونتحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان".

وفي مضمار الهجوم على الأدب الحديث اعتبر "نيكولاى ليزروف Nikelsi Leizerov الأدب الوجودي أدبًا يستخدم نماذج من الواقع الحي، لكى يطرح مفاهيم فلسفية تشوّه الواقع مع إشاعة الوهم بالصدق الواقعي في تصوير الحياة، ويضرب مثالاً "براوية" "البيركامو" الغريب[1] المنبوذ The outsiderإذ يرى أن هدفها هو إثبات عبثية وخواء الوجود الإنساني، وهو يشيد بمقدرة الكاتب الفنية، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذي لا يتفق – مع ما يراه (المنهج الواقعي)– ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودي كلّه[2] وهو نفس الفهم الذي نراه متداولاً في "القاموس الفلسفي" – إصدار دار التقدم – إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفنى ويدمج بين الوجودية (في الفن) وبين الطبيعية في تصويرها لانحطاط الإنسان وللجانب المعتم Dark side للوجود الإنساني ويرى القاموس أيضًا أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ العواطف اللاواعية للفرد، وعلم الجمال الوجودي يعكس التدهور الروحي للمجتمع الرأسمالي المعاصر"[3].

ويكتب "سيرجى موزنياجون "Sergei Mozhnyagun بعد أن يربط بين الاغتراب Alienationوالامبريالية Imparialism ساخرًا من الوجوديين: "أما الوجوديون، من ناحية أخرى، والذين يرون الإنسان وجودًا منعزلاً بلا مُعين فإنهم يعتبرون الاغتراب، أي التضاد بين الإنسان والمجتمع مبدأ أبديًا ومطلقًا"[4]وهنا نجد خلطًا بين كافة الاتجاهات الوجودية، بل وصلوا إلى الدمج بين الوجودية والطبيعية، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند "سارتر" من أدب المواقف، والمضاد لأدب "مارسيل" الذي يخضع لحتمية قدرية – كانت محل نقد عنيف من "سارتر".

ولكن رغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) في الأدب والفن من جانب العديد من الكتاب الماركسيين، لاسيما السوفيت منهم، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية، سواء في الاتحاد السوفييتي أو خارجه، مما دفع "متشنكو" إلى أن يقول : "نحن لا ننكر مدارس معينة في الفن البورجوازى المعاصر تسعى حقًا إلى قطع الصلة التي تربطها سواء بالعالم المادي، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين، وإنه من الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية في تطور الفن والتصور الماركسي

---

[1]-لوكاتشج : معنىالواقعيةالمعاصرة،مصدرسابق،صص 43 – 100- 101

[2]-جارودىروجيه : واقعيةبلاضفاف،مصدرسابق،صص 141 - 224

[3]-Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, op. Cit., p. 244

[4]-Rosenthal, M.& Yudin , p. : A dictionary of philosophy, op. Cit., p. 244

الجديد له"[1].

بل ونجد أن الكاتبة الاشتراكية الهولندية "هنريتا رولاند – هولست – Henrieta Roland Holstفي دراستها عن علم الجمال الاشتراكي تؤكد قائلة: أنه "من المعروف للجميع ومما لا يحتاج إلى تذكير أن الفن ليس في حاجة إلى هدف خارجه ويرى معناه في ذاته"[2]، مما يصل إلى الدعوة لمبدأ "الفن للفن".

ويتضح التناقض في المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن "كافكا" ، وهم : "سيرجى موزنياجون" ، "جورج لوكاتش"، "روجيه جارودي"، فإذ يرى الأول أن "كافكا" ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده من ما أسماه (بغضب النفس Anger of he soul)فلم تكن الرأسمالية وحدها في نظر "كافكا" ممثلة للعنف الشامل، بل أيضًا كانت الثورة الاشتراكية وتعاطف "كافكا" – في رأيه مع الثورة الروسية لم يجعله يعتبرها تحولاً تاريخيًا لأنه كان متأثرًا بفكرته الراسخة في ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع، فقد كان يقول: إن كل ثورة تنتهي إلى صورة من البونابرتية التي تحتضن الثورة فلا تبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية[3] جاعلاً نقده ينصب أساسًا على آراء "كافكا" أكثر منه على أدبه، ولم ير تناقضًا في عمل "كافكا" يعكس تناقض واضطراب العصر علمًا بأنه لو اهتم برأى "إنجلز" عن "بلزاك" الذي أوضح أنه بالرغم من أن "بلزاك" كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعتبر مرثيات لذلك المجتمع الذي كان يناصره وقد وصف أي بلزاك Balzac الفترة ما بين عامي 1816– 1848، مقدمًا لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع وانهيار مجتمع الإقطاع[4].

أما "لوكاتش"[5] فرغم أنه رأى في "أعمال كافكا يتحقق إدراك الواقع الذي يؤدي إليه هذا بأكبر قدر من التماسك والإقناع، وبأنه ينتمي إلى الكتاب الواقعيين العظام، إلا أنه أدانه بشدة، رابطًا بينه وبين "كيركجارد"، لأنه لم يتجاوز تصوير الطابع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الإنسان في مواجهته وخلاصه بالطبع، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيدًا عن ذروة تطوره التاريخي.

1-سارترج . ب : الفنانووعية،مصدرسابق،ص 96

2-لوفافرهنري : فيعلمالجمال،مصدرسابق،ص 102

3-المصدرالسابق،ص102

Lukacs, G : Essays on Thomas Mann –Merlin : In Press London, 1964 P. 52-4

5- مجاهدعبدالمنعم : علمالجمالفيالفلسفةالمعاصرة،مصدرسابق،ص 129

أما "روجيه جارودي"[1]فيرى "كافكا" كاتبا واقعيًا عظيمًا، أقام التحامًا بين الإبداع الشعري والحياة، وهو ليس كاتبًا يائسًا ولكنه شاهد على عصره، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم، وهي ليست صورة منقولة ومتواكلة كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال، وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكوّن معه وحدة، ويجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم في كتابه (واقعية بلا ضفاف).

وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة، وإنما توجد اتجاهات ماركسية متباينة اتجاه المدرسة الواحدة.

ولعل الموقف من "السوريالية" يزيد الأمر جلاءاً ووضوحًا، خاصة إذا علمنا أن السوريالية أقامت دعوتها على أساس أن "بريتون"[2] كان يعتبر نفسه ماركسيًا، والماركسية أهم الروافد التى ترفد السوريالية بفلسفتها فقد كتب "سيرجي موزنياجون": "ولكن سوف يكون صحيحًا لو أننا سلمنا بأن "السوريالية" نوع من الكآبة والغضب تكبل الإرادة، وتخنق الاحتجاج، فقد أكد آراجون Aragonفي مقالته عن إيلوار Eluard بأن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعرًا حقيقيًا للشعب فقط عندما يرفض السوريالية"[3]، فكأن هذا الموقف السلبي هو الذي يجعل الشاعر شاعرًا شعبيًا.

أما القاموس الفلسفي – الصادر عن دار التقدم – فقد جاء فيه عن "السوريالية" أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسماليTh Crisis Of Capital Society وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية "لفرويد" التي تعتبر الفن كشيءAs thing (وإنه ناتج ووظيفة للشهوانية ويرى (القاموس أيضًا) أنه وفقًا للسوريالية فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية، ومن الخوف من الموت ومن الحياة، وتناقضات المجتمع الرأسمالي التي شطرت الرأسمالية إلى شطرين، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعي الناتج عن هذه التناقضات، هذه التناقضات جعلت السورياليين يجدون بعض الصور التي أمكنهم تجسيمها مشيعين القرف والإشمئزاز من الواقع والحياة نفسها والسوريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهذيانات Hallucinatonsوالحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم واليائس.

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السورياليين فيضع بينهم (ت . س . اليوت) وكافكا

1- Ibi : P. 34

2-فيشر إرنست : ضرورة الفن،مصدر سابق،ص 276

3- Mayakovsky, V : Collected works, Russ. ed Vol. 12, P. 150. See : Metchenko, A. : The Basic Principles of Soveit Literature, op. Cit., P. 29

و"باوند" وغيرهم[1].

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السوريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية ولا يشير إلى موقف "تروتسكي" المناصر لها والذي اعتبرها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسي والأكثر من ذلك هو الوقوع في الأخطاء الفادحة كأن يعتبر الشاعر الإنجليزى (ت . س . اليوت T . S. Eliot). شاعراً سوريالياً وكذلك "آزرا باوند" أو اعتبار "كافكا" كاتبا سوريالياً وهي أخطاء لا تغتفر وهي وإن كانت توحي بشيء فإنها إنما توحي بخلط ودمج بين كافة الاتجاهات الحديثة ووضعها جميعا في سلة واحدة ونسبتها إلى شجرة واحدة فى مواجهة الأدب السياسي (ولا أقول الأدب الإشتراكي)وفي حالة السوريالية أيضا نلاحظ أن المواقف متناقضة أيضا فبينما يشترك "تروتسكي" في تحرير البيان السوريالييوبرى "بريتون" أنه ماركسي ثوريوفإننا نجد أن "آراجون" السوريالي السابق يهاجم السوريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد "التروتسكية" كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء الجمال السوفييت الحاليين وكذلك الموقف الرسمي المتمثل في ما جاء في القاموس الفلسفي. وهو نفس التناقض الذي كان اتجاه "بيكاسو" الذي رأى "جارودي" أنه "إنسان ومصور يلتهم الدنيا بعينيه ثم يفرزها بيده وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول"[2] وبينما كان "بيكاسو" مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسيفلم يستطع أن يستوعب عالمه وقد شاع عنه الكثير إلى حدّ اضطرار "جارودي" – التأكيد على أنه إنسان وليس أسطورة "وليس نبيا أو بهلونا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم أو صانع معجزات"[3].

فقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعي) عدا "جارودي" والذي طرد منه أخيرًا كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفييتية التي تضيق نطاقه وبالتالي تحكم على كافة الاتجاهات والمدارس بالعقم ومما هو جدير بالذكر فإننا نلاحظ أيضاً في هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون في خندق واحد وإنما تتعدد الاتجاهات بدءاً من الاتجاه الذي يرفض كافة المدارس والاتجاهات التي لا تجعل من الواقعية الاشتراكية بأكثر مفاهيمها فجاجة (الالزام الحزبي) أساسا لها مرورا بالاتجاه الذي يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانتيكية الثورية

1- Berson, Fredreick, R : Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War- forword by : Salvader de Medriage, New York, Universiy Press, New York, 1967, P. 52

2- Methchenko, A : op. Cit., P. 8.

3- Ibid : P. 12.

وتنتهي إلى الاتجاه الذي يستوعب كافة مكتسبات الفن المعاصر ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات الحداثية وهذا يوضح بجلاء إلى أي مدى يجب في تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية أن نحذر من الموقف الدوجماطيقي الذي يؤكد على وجود (علم جمال ماركسي) أو اتجاه ماركسي واحد.

ثالثا : العلاقة بين موقف "سارتر" والاتجاهات الماركسية

إن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوما أدبيا خالصا إلا أنه وجد تفسيره البالغ الدقة في حقل الأدب والفن وكان نتيجة لتطبيق هذا المفهوم هو أن يلعب الكاتب دورًا في الصراعات التي تعتمل في العصر وذلك لأنه لا يؤدي واجبه كفنان أو أديب وحسب بل لأنه يعرف قيمة هذا المبدأ – ويتميز الأدب الملتزم – على حد ما يرى "ماكس أدرث "Max Aderth بعظم واقعيته ووضع المؤلف في الحياة وإن كان هذان لا يمكنهما إبداع فن إلا أنهما يرفعان من قيمته فهما يساعدان على جعلنا واعين بواقعنا الفعلي وزيادة إحساسنا المسؤولية بالإضافة إلى أن الأدب الملتزم يساعد على ترشيد استمتاعنا الجمالي إنه يجعله ذا وظيفة اجتماعية"[1]،وبالرغم من أنه قد يبدو أن مفهوم الالتزام واضح ولا لبس فيه إلا أن مجرد التعامل مع هذا المفهوم يوضح إلى أي مدى يختلط معناه وقد كان هذا واضحاً في طرح الموضوع بين "سارتر" والاتجاهات الماركسية وقد اتضح أنه إلى جانب الاتفاق بعض الآراء إلا أن ذلك لم يمنع وجود خلافات عميقة أيضاً وسوف نوضح العلاقة بين آراء "سارتر" والآراء الماركسية كالآتي:

أ- معنى الالتزام ومعيار:

1-لقد رأى "سارتر" أن الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه والذي على أساسه يلعب دوره بالنسبة لقرائه هادفاً إلى قهر صدفية العالم وإصلاحه بتصويره كما هو أي كمنبع للحرية الإنسانية ويكمن معنى الالتزام فى الفعل وتحمل المسؤولية فكان المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معياراً أخلاقياً.

هذا بينما أقام الماركسيون مفهوم الالتزام على أساس نظرية الانعكاس إذ يعكس الأديب أو الفنان الوضع الاجتماعي القائم والعلاقات الاجتماعية الكائنة فى المجتمع على أساس أن الأدب والفن معاً يشكلان جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع التي تعكس البنية التحتية له . هذا

1-كتب "لينين" :

"ولقدعبرتولستويفيأعمالهعنقوةوضعفحركةالفلاحين،وكاناحتجاجهالحارالمتحمس،والحادفمواجهةالدولةوالكنيسةالرسميةالبوليسيةيعبرعنمزاجديمقراطيةالفومنتعسفالموظفينونهبهمومنماليسوعيةالإكليريكية،ومنالأكاذيبوالمخاتلاتجبالامنالحقدالعارموالغضب "أنظر Serfdom لاحينالبدائيةالتيكدستفيهاقرونمنالقنانة :

-Lenin, V. I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David, Ed. Of Marxists on literature, an anthology , Pinguin Books, London, 1977, P. 352.

بشكل عام ولكن اختلفت التقديرات بين أن يكون الكاتب أو الفنان ملتزما بالخط الحزبى Party Lineأو أن يكون مع التحرر الإنسانى العام أو في موقف وسطى بينهما – كما أوضحنا فيما سبق – وفي هذه النقطة فإننا نجد أن "سارتر" قريب جداً من الماركسية وخاصة من الاتجاهات التي توسع مفهوم الالتزام وتجعله مع التحرر الإنساني بشكل عام وإن كان مفهوم "سارتر" لا يقوم على أساس متين في علاقته بالوضع الاجتماعي إذ استبدل الجمهور بالعلاقات الاجتماعية القائمة في عصر أو وضع معين.

2–لقد استنتج "سارتر"[1] الالتزام من طبيعة الأدب وهكذا كانت نقطة بدايته مقامة على ماهية مثالية أكثر منها على الدور الطبقي للأدب في أي مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي والنتيجة هي أن تعريفه الشهير للأدب كوعي بالوجود وذلك لما يأتي:

أولا – لأن ذلك الوعي يجب أن يكون وعياً اجتماعياً يعتمد على ممارسة اجتماعية محددة وذلك بإدراكه القوى التي يستند إليها والقوى التي يناضل ضدها فالكاتب الملتزم يصبح أكثر وعياً بانخراطه كإنسان ومسؤوليته ككاتب وبأن هذين لا ينفصلان ، وقد وضع "بريخت "Brecht الكاتب الماركسي" المعنى كما يلي : يوجد القليل مما يمكنني القيام به ولكن بدوني فإن الحكام يكونون في أمان تام...

ثانيا – الفعل الذي يقود إليه الوعي ليس فعلاً فردياً ... وبالنسبة للماركسيين فإن الالتزام يتضمن الروح الحزبي ويشترك بين مجموعة واسعة ، وإن كان "سارتر" عام 1948 رأى أن الكاتب الملتزم هو الذي يوجد خارج حزب الطبقة العاملة فقد كان يبرر موقفه بأن الحزب الشيوعي الفرنسي ليس ثورياً بقدر كاف.

ثالثا – لعل ربط "سارتر" بين الالتزام والوعي بالوجود يعود إلى أنه لم يفطن إلى أن الالتزام برز في القرن العشرين والانطباع الذي يمكن أن يصلنا منه هو أن الالتزام كان ينبغي أن يظهر مبكراً جداً عن هذا القرن ، ولكن من جهة أخرى فإن الاتجاهات الماركسية أوضحت أن الالتزام نشأ اليوم To day وبالدرجة الأولى بسبب تعاظم حدة الصراع الطبقيوحدة التناقضات بين قسمي المجتمع المتضادين Opposed sections of society التي جعلت الأمر يزداد صعوبة لو بقى الكاتب محايدًا وذلك أن الكثيرين ممن نبذوا الالتزام أحسوا بالحاجة إلى تبرير موقفهم ، كما أوضحت الاتجاهات الماركسية أيضاً أن ضيق نطاق الاحتكار الرأسمالي جعل الحال بين المثقفين والطبقة العاملة لم يعد قائماً بين عدد محدود من الأفراد كما كان عندما

[1] Metchencko, A. : op. Cit., P. 9.

صاغ "ماركس" و "إنجلز" بيان الحزب الشيوعي Manafesto of the Communist party بل أصبح الآن ظاهرة اجتماعية Social phenomenon فالالتزام يعكس التغيرات الاجتماعية وأصبح الآن يعكسها بشكل أدق بل وأصبح في وسعه مساعدة التغيرات اللاحقة. ولكن وحتى لا نكون متعسفين في هذه النقطة فإن "سارتر" قد أشار بوضوح إلى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب في مواجهة الصراعات التي تدور في المجتمع والعصر ولام بعنف "فلوبير" و (الأخوين جونكور) لصمتهما إزاء (كوميون باريس) وأكد على ضرورة دفاع الكاتب عن المضطهدين والانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمي في المجتمع بل ودعا إلى محاربة الاضطهاد في أي مكان.

وبذا فإن "سارتر" رغم أنه لم يؤسس التزامه على أساس نظري ماركسي صرف إلا أنه في النهاية يلتقي مع الماركسية – رغم ضياع بعض المعاني منه – ويمكن أن يرجع ذلك إلى علاقة "سارتر" بالماركسية التي تحمل نوعاً خاصاً من العلاقة (ذات تعقيد شديد أوضحناه فيالفصل الأول) وهو أيضاً بالإضافة إلى ذلك يختلف مع الماركسية في بعض المنطلقات – والتي أوضحناها في الفقرة السابقة ، والتي أشار إليها (ر . م . البيريس) في كتابه عن "سارتر" كما يلي:

"ينبغي أن نقرر أن الالتزام الذي يتحدث عنه "سارتر" ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعيإن الحزب الشيوعي يفترض الدخول في منظمة وقبول خط السير العام أما الالتزام في رأي "سارتر" فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى في الأحداث الاجتماعية والسياسية وأن يصرح بهذا الرأي ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية"[1]،ولكن حتى في هذه النقطة إنه يتفق مع "مايا كوفسكي" الذي رأى أنه ليس من الضروري الالتزام بمؤسسة اجتماعية أو سياسية معينة ومع "تروتسكي" و"إرنست فيشر" و "جارودي" أي مع المفكرين الماركسيين الذين رأوا فى الكتابة أو الإبداع الفني عملا يختلف عن السياسة ، فالتزام الكاتب يصدر عن حرية وإن كانت آراء "سارتر" قد تعارضت مع الماركسيين من النقاد والكتاب السوفييت الحاليين ومع أتباع "زدانوف" والمتأثرين بـ"الستالينية" ومع "لوكاتش" الذي خلط بين جميع الاتجاهات الوجودية إذ رأى أن الإنسان بالنسبة لهذه الاتجاهات جميعاً انفرادى بطبيعته غير اجتماعي غير قادر على إقامة علاقات مع الكيانات البشرية الأخرى"[2]،وبهذا يتضح أن مفهوم "سارتر" لمعنى ومعيار التزام قد نهل من الماركسية وإن كان "سارتر" في تعامله معه كان وجودياً من نوع خاص وماركسياً

---

[1]-فيريفيلج : الفن فيضوءالواقعية،مصدرسابق،ص 146

[2]- Berson, F. R. : Writers in Arms, op. Cit., pp. 51, 52

أيضاً من نوع خاص أو كان "سارترياً يحمل تناقضه الخاص وفهمه الخاص وقد ارجعت الباحثة الإنجليزية "إيريس موردخ" [1] موقف "سارتر" هذا إلى نموه تحت ظلل السوريالية وارتباطه بالصراع السوريالي الشيوعي وتأثره برومانسية "تروتسكي" ومشاركة السوريالية معاناتها العميقة وحرارة التجربة ولكن هذا التفسير يبدو غير مقنع لأن "سارتر" رغم أنه توجد صلات ما بينه وبين السوريالية إلا أنه نقدها نقداً مراً – بل ونقد صلتها "بتروتسكي" أيضاً ولذا فإننا نميل إلى رد موقفه هذا إلى إصراره على أن يكون وجودياً ينهل من معين "الفينومينولوجيا" والمتأثر بالخصوص بـ"مارتن هيدجر" أكثر من "هوسرل" وفي نفس الوقت أن ينهل من معين الماركسية ماركسية "ماركس" واضطلاعه بدور في الحياة دور مؤثر وفعال.

وقد كان معنى الالتزام ومعياره بالنسبة لـ"سارتر" يقوم على التزام من نوع خاص "إذ يرى أن الإنسان الملتزم هو الإنسان الذي يستشعر بالمسؤولية تجاه من يتبعه من الناس"[2]، وهذا الالتزام يمكن أن يتسع ليستوعب الالتزام بالمسيحية أو أي عقيدة أخرى، قد تخالف آراء "سارتر" نفسه، فقد كان الالتزام بالنسبة له يحمل إلى حد ما جانباً تجريدياً وفضفاضًا.

ب- الالتزام والشعر والفنون المختلفة:

لقد رأى "سارتر" عدم التزام الشعر والفنون المختلفة على أساس ما رآه من اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر وبين ما يمكن أن نسميه الرمز أو الدال في النثر وهو ما لا يمكن الوصول إليه فى الشعر والفنون ورأى أن النثر وحده هو الذي يهدف إلى الحرية وهو فى هذا يختلف مع الآراء الماركسية بشكل عام التي ترى أن الفنون والآداب جميعاً تشكل جزءاً من البناء الفوقي ولذا ... فما يسري على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسري على غيره فالشعر والفنون المختلفة ملتزمة وفقا لهذا المنطلق وإذا كان "فيشر" يرى أن لغة الشعر لغة خاصة وربط "طومسون" بين الشعر والحلم والسحر فإنهما لم يغفلا وظيفة الشاعر الاجتماعية ودوره. وتلك نقطة اختلاف أساسية مع الماركسية وإذا كان "سارتر" لم يشر في هذه النقطة إلى الماركسية أي أنه لم يدّع أنه يبني نظريته على أساس معارضة الماركسية فإننا نرى أن هذا الموقف جاء مصطبغاً بأفكار الشاعر الفرنسي "مالارميه" – كما أسلفنا – وجاء أيضاً في محاولة منه للإبقاء على مجال يمكن أن تستمر آراؤه في "المتخيل" – والتي ناقشناها في (الفصل الثاني – على العمل فيه إذ كان الشعر لا واقعياً ومتخيلا ، وكذلك الفن رغم أنه في (المتخيل) حاول أن يطبق أفكاره على شتى أنواع الفن والأدب (حتى التمثيل).

---

[1]- Metchencko, A. : op. Cit., P. 9

[2]-فضلصلاح : منهجالواقعيةفيالإبداعالأدب،مصدرسابق، ص 83

جـ- نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لقد كان موقف الالتزام "السارتري" يقرب من موقف الالتزام الماركسي في كثير من المواضع [1] – مع بعض الاختلافات – من المدارس والاتجاهات المختلفة.

1–فإذا كان "سارتر" قد رأى أن الكلاسيكية نشأت في مجتمع الاستقرار النسبي حيث الخلط بين التاريخ والتقاليد وسيادة آداب اللياقة وتثبيت الفروق بين الطبقات فإن "بليخانوف" يرى نفس الرأي تقريباً "إذ تغدو آداب اللياقة الأرستقراطية هى المعيار الذى يحكم على الأعمال الفنية ، وهذا بذاته سبب كاف لنزوع المأساة الكلاسيكية إلى الانحطاط"[2]. وقد اعتمد "سارتر" على تفسير الأدب بالجمهور إذ رأى أن جمهور الكلاسيكية يتطابق مع الكتاب فلا يتجاوز الجمهور الإمكاني الجمهور الفعلي.

2–وإذا كانت الاتجاهات الماركسية قد رأت أن الرومانتيكية في البدء كانت حركة ثورية إذ مهدت الطريق لوصول البورجوازية إلى السلطة وتخلصت من المثل الأعلى الكلاسيكي ونزعت إلى البعد عن الغيبية ثم كان انحدارها إلى مهاوي الرجعية في بعض البلدان – ألمانيا على سبيل المثال – إذ كانت البورجوازية قد تعلمت من الثورة الفرنسية وخافت أن تكون ثوريتها العنيفة سبباً في ضياع السلطة منها هذا أولا ، وثانياً كان مبدأ (الفن للفن) فى البدء ثورة لأنه كان يرفض الخضوع لشريعة السوق البورجوازي – رغم حدود هذه الثورية – ثم بعد أن جاءت الماركسية أصبح رجعياً لأن النظرية الثورية التي كان يبحث عنها الكتاب والفنانون – في رأي الماركسيين – قد وُجدتْ فأصبح الفن للفن رجعياً.

أما بالنسبة لسارتر فإن الرومانتيكية أدب استهلاك والكاتب الرومانتيكي يريد الالتحاق بالأرستقراطية ووصول الاستهلاك إلى أعلى درجاته يأتي من التجديد والفن للفن ولذا فالفن للفن يلقى هجوماً شديداً من "سارتر" لهذا السبب فهو ليس إلا ذريعة تذرع بها نكرات القرن التاسع عشر للإفلات من الموقف الذي تفرضه عليهم مسؤولياتهم.

وهنا تكمن نقطة الخلاف بين "سارتر" والماركسيين – بشكل عام – في تحديد الفروق الجوهرية بين مرحلة وأخرى يمر بها الاتجاه أو المدرسة أما ما عدا ذلك فإن موقفيهما يكادان يتطابقا.

3– وإذا وصلنا إلى المدارس المعاصرة فإنه يبدو لنا أن "سارتر" يتفق مع الماركسيين السوفييت و"جورج لو كاتش" في نقد هذه المدارس إذ يرونها دليل انحطاط وتدهور بالأدب وقد نالت "السوريالية" من "سارتر" وهؤلاء الماركسيين أشد الانتقادات.

---

[1]-المصدر السابق،ص85

[2] Metchenko, A., op. Cit., P. 32-2

ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى بعض النقاط التي اختلف فيها "سارتر" مع الماركسيين وهي نفسها التي اختلف فيها الماركسيون مع بعضهم البعض.

أ– تبنى بعض الماركسيين السوريالية ووجدوها التعبير عن الديالكتيك المادي في الفن (بريتون تروتكسي) وغيرهما ، وقد انتقد هذا الاتجاه بعنف من الماركسيين (الرسميين) ومن "سارتر" أيضاً رغم وجود ظلال "سوريالية" في كتاباته المبكرة.

اتخذ الماركسيون مواقف متناقضة من عدد من الأدباء والاتجاهات الحديثة مثل (فرانز كافكا) (ألبير كامو) والاتجاهات الحديثة بشكل عام فنجد البعض (فيشر ، جارودي) يقفون مع "كافكا" ويوسعون مجال الواقعية لتستوعب الاتجاهات الحديثة (ويطرح "فيشر" على الأخص مفهوم فن اشتراكي ليكون أوسع نطاقا من الواقعية الاشتراكية) ، وكذلك بعض النقاد الجدد – في الاتحاد السوفيتي والذين تسمع أصواتهم بخفوت (ف . لاشكين) أو في هولندا (هنريتا رولاند –هولست) في نفس الوقت الذي يصب فيه الكتاب (الرسميون) جام غضبهم على هؤلاء الأدباء وهذه الاتجاهات ويهاجمون بعنف الاتجاهات الوجودية في خلط خاطئ بين جميع كتابها وقد وقع في هذا الخطأ "لوكاتش" والسوفييت الحاليون.

أما بالنسبة لـ"سارتر" فقد وقف في الاتحاد السوفيتي مدافعاً عن "كافكا" الذي أحرقت كتبه النازية وأشاد في دراسة له بـ"ألبير كامو" عن رواية الغريب وإن كان موقفه من الاتجاهات الحديثة كان متشدّدًا.

وهكذا فإن "سارتر" هنا يتذبذب بين الاتجاه الماركسي الدوجماطيقي أو الرسمي، وبين أكثر الاتجاهات راديكالية.

لقد استوعب "سارتر" إذن آراء ومواقف ماركسية ولفظ أخرى أو بالأحرى فإننا نجد أن "سارتر" قد فهم – إن صح قوله بأنه ماركسي خارج الحزب الشيوعي على حد ما كتب عند وفاة "ميرلوبونتي" – الماركسية وبالتحديد الالتزام في تداخل مع الوجودية فجاءت أفكاره على النحو الذي ذكرنا.

وهكذا فإذا كان "سارتر" قد رأى في المتخيل أن الفن "يرى كنتاج خالص للخيال الهارب في السلوك الذى يبدو باسطاً التأسيس النظرى للرؤيا التي تخدم الاعتقاد" في الفن للفن هذه الرؤيا غير الملتزمة في الفن على الأقل في معيار الشعور السياسي[1]، فإنه في (ما الأدب ؟) قد

1-بوجدانوف : الاسمالمستعارلـ(الكسندروفتشمالينوفسكي) ،فيلسوفواقصاديروسيواشتراكيديمقراطي،اتصلبالبلاشفةعام 1903 وعملفيجرائدهم (فيبرود تركالبلاشفةفىالفترة (1907-1910) (Novaya Zhian وأصبحواحداًمنمديربجرائدهم (نوفيازيزن (Proletary والبروليتاري Verpryod وقادمجموعةمن (الفيورولبين) ضدخطالحزب،وحاولأنيضعفلسفةخاصةوقدطردمنالحزبعام 1909 ،وبعدالثورةأصبحواحداًمنمنظميالبروليتاري

بسط رؤيا ملتزمة وإن كانت نقطة الضعف فيها تكمن في أنه وضع (تصوراً سارترياً) نهائياً تبدو فيه الماهية Essence سابقة على الوجود Existence بالرغم من بدء "سارتر" في وصف دور اجتماعي للأدب ، فقد كان يميل إلى استنتاج المشروع الأدبي لا من موقف الأديب الاجتماعي المحدد بل من الماهية المثالية Ideal Essence للأدب[1].

ولذا كان موقف "سارتر" المعقد اتجاه من ينادون بالالتزام ومن يهربون من هذا المفهوم وأخيراً فإننا نود أن نسجل هنا أن تطوراً في موقف "سارتر" قد حدث فقد قوض آراءه التي كان قد صاغها في كتاباته المبكرة عن لا واقعية الفن (في المتخيل) وعن الخلاص بالفن كما يستشف من (الغثيان) وذلك بدعوته للأدب الملتزم واندراج الأديب في العصر وتغييره للواقع ولكنه في نفس الوقت أبقى على هذه النظريات عندما أغلق مفهوم الالتزام على الأديب دون سواه فكانت نظريات (الفن اللاواقعي) وتعارض الموضوع الأخلاقي مع الموضوع الجمالي مازالت قائمة في مجالات الشعر والفنون الأخرى.

المحاضرة العاشرة:

القراءةالأسطورية:

نشأة الأسطورة:

انبعثت الإرهاصات المولّدة لفكرة الأسطورة ردًّا على أسئلة الإنسان القديم، الذي تعجّب ممّا يحيط به من ظواهر الكون، وأسرار الطبيعة، وقد لجأ إلى الأسطورة " لتفسير تلك الأمور الغامضة من حياته، وإشباع رغبته الباحثة عن الحقائق، مستندًا إلى عالم واسع، تكتنفه الخَرافات، أو الأوهام والتخيّلات"[2].وهو الأمر الذي يجعل من الأسطورة لغزًا، سيبقى دائمًا موضوع خلاف بين النّقاد والدّارسين، "لأنّ الأسطورة فنّ الإنسان البدائيّ الذي هو مزيج من الدّين، والتأمّل، والعلم، والتّاريخ، والسّحر"[3].

ويرى عالم النّفس الألماني "كارل يونغCarl Jung 1875 –1961؛ أنّه "من الطبيعيّ أن يلجأ الشاعر إلى عالم الأساطير كي يعطي تجربته أنسب تعبير"[4].

عام 1926 Proletuct (فيمنظمةالثقافةالعمالية

: وعملمديراًلمعهدنقلالدموماتمتأثراًبتنفيذهتجربةعلىنفسه،ولهعددمنالمؤلفاتالاقتصاديةوالفلسفيةوفيالثقافةتراجع

· Rosenthal, M. & Yudin, P. "Ed . of A Dictionary of Philosophy, op. Cit p. 55 & Also, Lenin, V. l : Materialism and Emprio-Criticism, op. Cit., (Man Index P. 375).

Metchencko, A. : op. Ci, pp. 25, 26 -1

[2]-ميخائيلمسعود، "الأساطيروالمعتقداتالعربيّة"قبلالإسلام،دارالعلمللملايين،بيروت،ط1، 1994،ص 25

[3]-ميخائيلمسعود،م. ن. ص 28

[4]– محمّدشاهين،الأدبوالأسطورة،المؤسّسةالعربيّةللدراساتوالنشر،بيروت،ط، 1996،ص 17

ولكنّ التّأمّل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون، وفي طريقة استخدامهم لها، إنّما " يدعو دعوة ملحّة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة إجمالاً وتقويمها"[1].

مفهوم الأسطورة:

كتب الفيلسوف اللّاتيني"سانت أوغسطين" Saint–Augustine (354 ـ 430) في كتابه "اعترافات" عندما أراد أن يحدّد الأسطورة فقال: " إنني أعرف جيّدًا ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكُّؤ"[2]

وقد أورد معجم أكسفورد للعام 1970 التعريف التالي للأسطورة: "الأسطورة محاولة متبصّرة، وخياليّة لتفسير الظواهر الحقيقيّة، أو المفترضة التي تثير واضع الأسطورة" [3].وفي المعاجم اللغويّة العربيّة " الأساطير هي الأحاديث التي لا نظام لها وهي الأباطيل، والأحاديث العجيبة وسطّر تسطيرًا، ألّف وأتى بالأساطير، والأسطورة، الحديث الذي لا أصل له[4].

وقد وردت لفظة الأساطير في القرآن الكريم، لتنفي ما لا أصل له من أحاديث؛ ﴿۞ وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ (31)۞﴾[5].وقال أيضًا: ﴿۞ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً ۞﴾[6].

وسيبدو لنا واضحًا فيما بعد، أنّ المفهوم العربيّ لما تعنيه كلمة أسطورة، يختلف بشكل أو بآخر عن مفهوم الغرب لمدلول هذه الكلمة.

الأسطورة وعلاقتها بالأدب:

تاه الباحثون في محاولاتهم رسم تحديد واضح المعالم لهذه الكلمة، وقد تباينوا تباينًا شديدًا في تفسير علة وجودها وسبب نشأتها، فذهب البعض إلى القول بأنّ الأسطورة هي ابنة الفلسفة الطبيعيّة زوّقها الشعر بتمويهاته، ولا هدف لها سوى وصف الطبيعة وأجزائها.

لقد كانت المشكلة الرئيسة عند هؤلاء، هل الأسطورة القديمة مجرّد تسجيل لاستجابة خياليّة للعالم الطبيعيّ، أم إنّها تمثّل شكلًا أوّليًّا للعلم؟ " لا ذلك العلم الفظّ الذي سخر منه أفلاطون في تعريفه بالأسطورة (فيدروس)، بل العلم الذي اعتبره المتخصّصون بالآداب القديمة حكمة القدامى الخفيّة"[7].

---

[1]-محمّدحمّود،الحداثةفيالشعرالعربيّالمعاصر،الشركةالعالميّةللكتاب،بيروت،ط1، 1996،ص 143

[2]-ك. ك. راثفين،الأسطورة،تحقيقجعفرصادقالخليليّ،منشوراتعويدات،سلسلة (زدنيعلمًا)،بيروت،ط1، 1981،ص 9

[3]-ك. ك. راثفين- الأسطورة،تر. الخليليّ،م. س.،ص 33

[4]-ابنمنظور،لسانالعرب،بيروت،دارصادر،ط 6 ، 1997،مادّة: سطر

[5]-القرآنالكريم،سورةالأنفال: آية 31

[6]-القرآنالكريم،سورةالفرقان: آية 5

[7]-ك. ك. راثفين،الأسطورة،تحقيقجعفرصادقالخليليّ،م. س. ص 27

وقد رأى فرويدSigmund Freud (1472 – 1529)، بأنّ الأسطورة تنطلق من اللّاوعي الذي يتصوّره كقبو خُزِّنت فيه خيالات جنسيّة لا يكاد العقل الواعي يعلم شيئًا عنها، وبالتالي فإنّ الأساطير في رأي "فرويد" تحرّر من الجنس بما لا يقلّ عمّا ضمنه "نايت" في مقال عن عبادة "بارايانو"[1].

ويرى الفيلسوف "يانك" أنّ للأسطورة بعدها العالمي كما في قوله: "وفي لحظات كهذه لا نكون أفرادًا، بل نعود أجناسًا يتردّد فينا صوت البشريّة كلّها"[2].

وهذا ما يذهب إليه "يتيس" أيضًا عندما يقول: "مهما يكن ما تتجمّع حوله تطلّعات الإنسان، فإنّه يصبح رمزًا في (الذاكرة العظيمة)، وإنّ الذي يملك السّرّ ليصنع العجائب يستلهم الملائكة، أو الشياطين"[3]، كما أنّ الصور التي تستثير الانفعالات الأصليّة سواء في رأي الفيلسوف "يتيس" أو "يانك"، فهي السبيل إلى أدب ذي أهمّيّة عالميّة، أمّا إنجاز الفيلسوف الفرنسي مولر (1939) Mullerالمميّز في هذا المجال، فيكمن " في تطبيقه أساليب علم دلالات الألفاظ المقارن على الشّكّ القديم، بأن منشأ الأسطورة هو ضرب من ضروب التّلاعب بالألفاظ، فقد كان يعتقد بأنّ الآريّين قد أعربوا عن ملاحظاتهم في الطبيعة على هيئة تحوّلات بشريّة بلغة المجاز"[4].

فالأسطورة إذًا "مرض من أمراض اللغة وإنّ أغلب الآلهة الوثنيّة ليست سوى أسماء شاعرة، سُمح لها أن تتّخذ، شيئًا فشيئًا، مظهر شخصيّات مقدّسة لم تخطر ببال مبتدعيها الأصليّين مطلقًا"[5].

وإذا كان "ويتجنشتاين"Wittgenstein 1889 – 1951يؤمن بأنّ الأسطورة غالبًا ما تكون حالة من افتتان عقولنا بسحر الكلمات، فإنّ لنا أن نستنتج أن الأسطورة غالبًا ما تكون حالة الافتتان الإراديّ ونؤيّد رأي من يقول بأنّ الأسطورة مجاز استولدتها الاستعارة، إلّا أنّ أيًّا من هؤلاء لم يسأل عن الصّلة الجوهريّة بين الأسطورة والأدب، على أنّ قليلًا منهم، يقبل من دون تحفّظ هذه الفروع غير الشرعيّة التي يُصادفها المرء أحيانًا، و" التي توصل إلى تسلسل " الانتحالات" التي بها تُصبح الأسطورة أدبًا بمعونة أشكال وسيطة كالخرافة والحكاية والفنون

---

[1]-م. ن.،ص 36- 37

[2]-م. ن،ص 40

[3]-م. ن،ص 42

[4]-محمّدحمود،الحداثةفيالشعرالعربيّالمعاصرم. س.،ص 145

[5]-م. س،ص 27

الشعبيّة، والأغاني القصصيّة وغيرها[1].أمّا "سانت أوغسطين" فقد عدّ " أنّ الأسطورة ليست خطرة بقدر ما هي سخافة محضٍ"[2].

كما كتب الأديب اليونانيّ " نيكوس كازانتازاكي" Nikos Kazantzaki1957 – 1883 عن الأسطورة فعدّها ميراثًا للفنون بعد أن أصبحت المَعين الذي لا ينضب للأفكار المبدعة وللصور المبهجة وللمواضيع الممتعة وللاستعارات والكنايات التي انطلق منها لرسم أسطورته عن زوربا، حين خلط فيها بين الخرافة والشعر، وعليه فقد جعل من الأسطورة عنوانًا يهب كلّ امرئ شيئًا غامضًا عن نفسه، فالأسطورة لا تهيّء هدايا لامعة جاهزة للمتشاعرين ليخطّوا أسماءهم عليها فحسب، بل إنّها أيضًا تشجّع اللّامعين ممّن لهم مواهب أكبر... ليشيّدوا إعمارات جديدة من النُّتف، والبقايا التي تتخلّف من أساطير شتّى في تنوعها"[3].

الأسطورة في ميزان النّقد:

ليست الأسطورة قديمها وحديثها بمتخصّصة بشعب من الشعوب وإنّما هي مشاع لكلّ الأمم على تعدّد مللهم ونِحَلِهم تتنقّل حاملة على أجنحتها غبار القرون وتهاويل الأزمنة المتعاقبةوهي عند الباحثين نوعان: " بشرية ومؤلّهة"[4].

ويصل الشاعر الإنكليزيصامويل كولريدجSamuel Coleridge (1772 – 1834) إلى استنتاج مفاده أنّ الأسطورة الكلاسيكيّة " أسطورة مقطّعة الأوصال"، أمّا الكاتب الإنكليزي جونسونJonson (1572 – 1637)، فقد كان أكثر قساوة عندما ذهب إلى القول في وصفه للأبطال في الشعر، بأنّهم " كانوا من قبل ليس غير تكرار للاشمئزار... لخرقهم العقائد الموروثة" [5]

ولكنّ الموقف الأكثر سخرية واستهتارًا بالأسطورة كان موقف الأديب الإنكليزي" أديسون" 1672ـ 1719 Addisonفقد نشر مرسومًا ساخرًا يحرّم فيه على الشاعر العصري أن يلجأ إلى الأساطير: " أن لا شيء أبعث على الضحك من التوسّل بما عندنا من الجوبيترات والجونوات"[6].

أمّا الدكتور أحمد كمال زكي فقد لاحظ أن كثيرًا من الأساطير، والخرافات كانت مثار إلهام لكثير من الموسيقيّين، والفنّانين التشكيليّين المحدثين، الذين أكبّوا على القديم من تراث قومهم،

---

[1]-م. ن. ص 61 و95

[2]-م. ن. ص 52

[3]-محمّدحمّود،الحداثةفيالشعرالعربيّالمعاصر،م. س،ص 146

[4]-كرمالبستانيّ،أساطيرشرقيّة،دارنظيرعبّود،بيروت،ط1، 1994،ص 8

[5]-محمّدحمّود،الحداثةفيالشعرالعربيّالمعاصر. م. س. ص 148 ـــ 149

[6]-محمّدحمّود،م. ن. ص. 149

فتغنّوا بخرافات بلادهم، ومنهم الموسيقيّ النمساويّ "موزارت"Mozart (1756 ـ 1791) الذي صنع " النّاي السحريّ " مستوحيًا من أسطورة " إيزيس" و" أوزيريس"، أمّا أسطورة " الأفعى البيضاء" الصينيّة وهي " إمبرار" فتعدّ اليوم " من أعظم الأعمال الموسيقيّة التي اعتمدت عليها إحدى أساطير الشرق الغابرة، بل إنّ الأساطير اليونانيّة والجرمانيّة تحوّلت إلى تماثيل وصور على يد مشاهير النحّاتين والرّسامين"[1].

الأسطورة عند الغربيين:

لم يكن استخدام الأسطورة في الغرب وقفًا على الشعر بل ظهرت في شتّى الأنّواع الأدبيّة الغربيّة كالمسرح والقصّة... الخ ، ممّا هو معروف في نتاج الكاتب المسرحي الأميركي "أونيل" Eugene O'Neill(1953 – 1888)، و"سارتر Jean Paul Sartre" (1905 –. 1980) والكاتب الفرنسي" أنوي" Jean Anouilh (1910 – 1987)، وهي إنتاجات أدبيّة تحمل سِمات تاريخيّة " بوصفها من أشكال التّعبير، وليس بوصفها مادّة في حدّ ذاتها، فقد استغلّ " سارتر" قصّة " أورست" في مسرحيّته " الذّباب"، في حين كتب " أنوي"" انتيجون" و"ميديا"، وذلك بتعديلات متعددّة تتفق والتعبير عن التجربة المعاصرة"[2] .

لذا فقد ظهرت الأساطير طبيعيّة ذلك لأنّ ما فعله" T.S. Eliot" " ت. س. إليوت" الشاعر الأميركي (1965 ـ 1915) بأسطورة " أورست" في " اجتماع شمل العائلة" (1939)؛ يختلف كليًّا عمّا فعله "جان بول سارتر" بها في " الذّباب" عام (1943)، " ولكن ليس ثمّة داعٍ للبحث عن أيّهما أصحّ في رأي " أوريتيس" ذلك لأنّ ـ التحوير ـ إذا جاء بهيئة خطأ خلّاق هو الذي يُبقي الأساطير حيّة"[3].

و" دون جوانDon Juan"الذي يُشكك في وجوده فقد أصبح من الموضوعات التي يتسابق إلى طرقها الشعراء ومنهم الشاعر المسرحي الإنكليزي" بايرونBayron (1788 – 1824) و" دي موسيه" الشاعر المسرحي الفرنسيّAlfred de Musse (1810 – 1857) و" ألكسندر Alexander Pope (1688 – 1744) الشاعر المسرحي الإنكليزي" وقد أصبح محورًا لعقدة " الدونجوانيّة" التي تظهر حتى اليوم في ألوان شتّى كائنًا ما كان البطل وكائنًا ما كان بلده"[4].

الأسطورة عند الشرقيّين:

---

[1]-أحمدزكي،الأساطير،الهيئةالمصريّةالعامّةللكتاب،المكتبةالثقافيّة،ط1، 1997،ص 64 - 65

[2]-أحمدزكي،الأساطير. م. س. ص.88

[3]– ك. ك. راثفين،الأسطورةم. س. ص. 76 — 80

[4]-أحمدزكي،الأساطير. م. س.،ص.84

يرى الدكتور أحمد زكي أنّ أبرع من استخدم الأساطير في القرن العشرين الكاتب المسرحيّ الإيرلنديّ " جيمس جويس"James Joyce's (1882 – 1941) في روايته " أوليس" و" برناردشو" ، والكاتب المسرحيّ الإيرلنديّGeorge Bernard Shaw ؛ (1856 ـ 1950) في " بجماليون" وقد تأثر بـ" إليوت" T. S. Eliotجويس" وكان له المديح لحسن إفادته من الأسطورة"[1].

ويُعدُّ الدّكتور "عزّ الدّين إسماعيل" من أبرز الذين أوضحوا أصول استخدام الأسطورة في الشّعر العربيّ الحديث، عندما وجد في الرّموز معنى خاصًّا، ورأى أنّه مهما تكن الرّموز التي استخدمها الأدباء والشعراء لها أصول ضاربة بجذورها في التاريخ. لذا، فعلى الشّاعر المعاصر أن يُجيد ربطها بالحاضر لتتّخذ معانيها الجديدة، وترتبط بالتّجربة الحاليّة، بعد أن تصبح قوّتها التّعبيريّة نابعة منها... وهو ما يشير إلى أنّ الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعًا بين طائفة من الرّموز المتجاوبة، يُجسّد فيها الإنسان وجهة نظر شاملة، أو رؤيا خاصّة، أو عامّة مرتبطة بالواقع والحقيقة. وهذا التّجاوب بين رموز الأسطورة، قد لا يمثّل علاقات واضحة، ومنطقيّة بينها، وإنّما هي في الغالب علاقات "جدليّة" ومن ثَمَّ تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشّعر لما يسمّيه الدكتور إسماعيل "منطق السّياق الشعريّ"، شأنها في ذلك شأن الرّموز غير المرتبطة بالأسطورة[2].

وقد توصّل الدّكتور " أحمد زكي" إلى أنّ منطق الأسطورة هو " اللّامنطق، اللّامعقول، واللّازمان، واللّامكان. وفي هذا كلّه تبدو الأسطورة وسطًا بين الحلم، واليقظة، أو لعلّها تبدو وكأنّها ضرب ممتع من أحلام اليقظة"[3]،كما يلاحظ أيضًا أنّ دفقات نتاجنا الحديث، تنهل من أدباء القرن العشرين في أوروبا " بل لعلّ صلة بعضنا بهذه الأسطورة أقوى من صلته بأساطيرنا العربيّة، على الرّغم من معرفتنا بمدى تأثير ألف ليلة وليلة على العالم بأكمله"[4].

وربّما كان الدكتور " أحمد زكي" من أوائل الذين بيّنوا أهمّيّة تأثير " إليوت" Eliotفي شعرائنا المحدثين وفي سواهم وقد خصّ قصيدة " إليوت""الأرض الخراب" أو " الأرض اليباب"، بمنزلة مميّزة، كونها لا تزال تعدّ لدى الكثيرين، ممّن عُرفوا بنظمهم الرفيع، للعمل الأدبيّ الذي يقلّدونه، بعد أن عمدوا إلى استخدام عناصر خاصّة بأساطير الشعوب، فأحيوا هذه الأساطير من جديد، بأسلوب، ومعانٍ جديدة ومستحدثة، ترتبط بواقعهم، كما ترتبط بتجاربهم. ولقد نبّهت هذه القصيدة

---

[1]-أحمدزكي،م. ن. ص. 89

[2]-انظر : "الشعرالعربيّالمعاصر"،قضاياهوظواهرهالفنّيّةوالمعنويّةلـ"عزالدينإسماعيل"،دارالعودة،بيروت،ط1، 2007،ص 202

[3]-ميخائيلمسعود. الأساطيروالمعتقداتالعربيّةقبلالإسلام. م. س. ص 115

[4]-أحمدزكي،الأساطير،م. س. ص 89

شعراءنا إلى نتاج " إليوت" كلّه، فتأثّر به " صلاح عبد الصبور" تأثّرًا قويًّا، كما تأثّر به "خليل حاوي" و " البيّاتي" و" بدر شاكر السّياب"، و" نازك الملائكة "، و"علي أحمد سعيد" و" يوسف الخال"، وغيرهم... حيث استقوا منه الرّموز، والدّلالات الأسطوريّة التي تحملها قصيدته، كما أدركوا أنّه لا بدّ من إعادة صوغ الدّلالات التي تحملها في قالب جديد.

ويعطي الدّكتور " إسماعيل" نموذج " السّندباد" في قصيدة " السيّاب" المعنونة " رحل النهار"، كمثال على الاستخدام الناجح للأسطورة. كما عُرف الشاعر "يوسف الخال" بشدّة ولعه بتكديس الرّموز الأسطوريّة القديمة من دون أن يجعل لها مجالًا حيويًّا مناسبًا، فجاءت مغرقة بالتأويلات، كما حملت الكثير من الدّلالات. والمثل على ذلك، قصيدته "الدعاء":

وقبلما نهمّ بالرّحيل نذبح الخراف
واحدًا لعشتروت واحدًا لأدونيس
واحدًا لبعل...

الأسطورة في الشّعر الحديث:

حاول بعض شعراء الحداثة تجاوز المشكلة المتعلّقة بالاستخدام غير المنطقيّ، أو العشوائيّ للأسطورة في نتاجهم، فعمدوا إلى إرفاق قصائدهم بموجز نثريّ للأسطورة التي يتّخذون منها رمزًا في صلب القصيدة، كقصيدة " نداء البحر" من ديوان "البئر المهجورة" للشاعر "يوسف الخال" وقصيدة " إرم ذات العماد" من ديوان " شناشيل ابنة الحلبيّ" للشاعر "بدر شاكر السيّاب"، لكنّ البعض الآخر، قد ابتعد عن وضع مثل هذه الإرفاقات في كتاباته، حتّى بالنسبة إلى الأساطير، والرّموز غير المعروفة. وهو جهد قد يتكلّفه الدّارسون للاطّلاع على أحداث هذه الأساطير، أو الرّموز ومعانيها، والبحث عنها بين طيّات الكتب التي قد تكون موغلة في القدم، في كثير من الأحيان، أمّا متلقّو الشعر، فينذر أن يكلّفوا أنفسهم عناء هذا البحث، وتظلّ القصيدة معمّاة أمامهم، فلا يملكون عندئذٍ إلاّ أن يصفوا القصيدة بالغموض، والإيحاء، والالتباس، والإبهام.

ويعتقد الدكتور "إحسان عباس" أنّ أسباب دخول الأسطورة إلى الشعر العربيّ الحديث هي "محاكاة الشعر الغربيّ الذي اتّخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمته"[1]وهنا يلتقي الدكتور "عباس" مع جميع النقّاد الذين يؤكّدون على أهمّيّة تأثير " إليوت" في شعرنا الحديث، بوصفه من أهمّ الشعراء في العصر الحديث، الذين تميّزوا بوضوح الشعر، وحسن انسيابه متوافقًا مع دلالاته،

[1]-إحسانعباس،اتجاهاتالشعر العربيالمعاصر،المجلسالوطنيللثقافةوالفنونوالآداب،الكويت،ط1 1978،ص. 165

وما يحمله من المعاني المُحكمة، لا سيّما القيمة المضافة لشعره، بالتفافه حول المنهج الأسطوريّ، وتبيان قيمته وآثاره في الشعر الحديث نظريًّا وعلميًّا،" وهو الذي أكّد في أعماله الشعريّة ضرورة هذا المنهج وأهمّيّته بالنسبة إلى الشعر"[1].

ومهما يكن من أمر " فإنّ شعراء الحداثة يختلفون في مقدار شغفهم بالأسطورة، فبعضهم يكثر من استخدامها مثل " السيّاب"، والبعض الآخر قليل الالتفات إليها مثل "محمود درويش"، هذا وإنّ شعراء العراق ولبنان ـ على وجه العموم ـ لا يجدون غضاضة في تطلّبها من أيّ مصدر بينما شعراء مصر مثلًا يتحفّظون تجاه بعضها، ويقبلون على بعضها الآخر"[2].

الأسطورة عند السيّاب:

يُعدّ " السيّاب" بحكم موقعه الزمنيّ شديد البحث عن الرّمز لا يهدأ له بال،" وكانت حاجته إلى الرّموز قويّة بسبب تعرّضه لأزمات، وتقلّبات نفسيّة، وجسميّة، ولهذا يصبح " السيّاب" نموذجًا للشاعر الذي يطلب الرّمز في قلق من يبحث عن مهدّئ لأعصابه المستفزّة، فهو يتصيّده حيثما وجده على حدّ تعبير الدكتور "عباس"[3].

وبهذا يكون " السيّاب" قد فتح المجال بعده لمن شاء أن يستخدم الرّموز، وإنّ تجاوزه بعضهم في القدرة على الاختيار وفي طريقة الاستخدام، على أنّ "السيّاب" نفسه، قد تطوّر كثيرًا في كيفيّة استغلال الأساطير والرّموز، ابتداءً من اتّخاذه نماذج واضحة لها، كما في قصّة " يأجوج ومأجوج" في قصيدة " المومس العمياء"، كما أنّ بناء القصيدة كلّها كان يعتمد على الرّمز الواحد، كما في قصيدته " المسيح بعد الصلب" وهي القصيدة التي تصوّر تمزّق الشاعر بين جيكور والمدينة.

الأسطورة عند خليل حاوي:

تحتلّ قضيّة الأتّباعث والتجدّد في شعر " خليل حاوي" المنزلة الأولى، أمّا قضيّة استخدامه للأسطورة، فإنّ "حاوي" قد اختلف اختلافًا جذريًّا عن " السيّاب" في طريقة معالجته لها، فهو لا يستمدّ الأسطورة الجاهزة على حالها، وإنّما يبنيها بناء جديدًا، فـ" السندباد" قديم، ولكن وجوه السندباد والسندباد في رحلته الثامنة، تمثّلان أسطورة جديدة، هي أسطورة الإنسان المعاصر الذي أراده "حاوي" أن ينبعث من جديد، بعدما نفض عنه أدران الماضي المثقل بالرّضوخ والاستسلام، وبنى على أنقاضه عالمه الجديد المشرق بالحياة والتجدّد والأمل.

---

[1]-إحسانعباس،م. ن. ص. 23

[2]-إحسانعباس. م. ن. ص. 166

[3]-محمّدحمّود،الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصرم. س. ص، 159 -160

وقد تأثّر "حاوي" بالغرب أيضًا، كما في قصيدته " البّحار والدرويش"، وكذلك في قصيدته " لعازر" التي تأثّر فيها بما كتبه الشاعر " إليوت" في قصيدته " لأرض الخراب"، فاغترف "حاوي" من معين الأسطورة ما يرفد به صفحات شعره، حتّى غدت الأسطورة تؤدّي دورًا أساسيًّا في قصائده، كما في قصيدة " نهر الرّماد"، أو في قصيدة " المجوس في أوروبا" أو" الجسر". كما طفحت قصائده بالرّموز التي حملت دلالات خاصّة، خدمت المعاني، كالرمز " العنقاء"، و" تمّوز"، و" لعازر"وغيرها من الرّموز... وهو ما يكشف عن "الصراع بينه وبين معوّقات الزّمان والمكان، ومحاولته التخلّص من ثقل التّجربة التاريخيّة والانطلاق إلى رحاب أوسع"[1].

الأسطورة عند محمود درويش:

فنّ الأسطورة عند " محمود درويش" هي وعي أسطوريّ، أي إنّها إحساس تتجمّع فيه المتناقضات، بما فيها من مضامين، وأزمنة، وأمكنة، وما أن تصل نقطة التجمّع هذه، حتّى تسير في دهاليز الإبداع، ولا تخرج منه إلّا وقد اكتسبت إيقاعًا جديدًا في مضمونه، وزمانه، ومكانه.

وقد استدعى " درويش" الأسطورة إلى شعره، فاستلّ معانيها من الواقع الحسّيّ المحمّل بالأبعاد التخييليّة، والرّموز الموحية بعمق المعاناة، والتّجربة، وقد حملت قصائده أساطير من منبع التراث الأسطوريّ الغربيّ، الذي حمله في قضاياه التي استنزفها شعره، ومن هذه الأساطير المستدعاة إلى قصائده: أسطورة " أدونيس وعشتار"، و" تموز"، و" إنانا"، التي حمّلها رؤية جديدة تتّخذ أبعادًا تأويليّة خاصّة، متمسّكًا بقضيّتين هما: قضيّة الوطن والدفاع عنه في وجه العدوّ الإسرائيليّ، وقضيّة إحياء التراث القوميّ. وقد جاءت قصائده محمّلة بالثنائيّات التي تخدم المجال الدراميّ المحمّل بالرّموز، كما في قوله:

وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان
عند صعوده العالي
وعند هبوطه العاري
أنا أريدكما معًا حبًّا، وحربًا يا أنات

ويظهر " محمود درويش" وقد استهلك الكثير من الأساطير، في عبارة، يختتم فيها قصيدته " سيأتي برابرة آخرون"، حيث يقول: أَيُولَدُ "هوفيز" من بعدنا... والأساطير تفتح أبوابها للجميع؟"[2].

---

[1]-محمّدحمّود،الحداثةفيالشعرالعربيّالمعاصر،م. س. ص 233

استنتاج:

إنّ الحكايات الشعبيّة بأسرها، ومنها الحكايات الخرافيّة، والأساطير هي بكلّ تأكيد بقايا المعتقدات الشعبيّة كما أنّها بقايا تأمّلات الشعب الحسّيّة وبقايا قواه، وخبراته عن النّفس، والحياة، والكون، والوجود، "حينما كان الإنسان يحلم، لأنّه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد، لأنّه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثّر فيما حوله، بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها"[1].

وقد أعادت لنا الحكايات الشعبيّة التي اهتمّت بالمكان الكثير من الموروث الشعبيّ الضائع، أو الذي أُهمل بحسبه " يحتوي على الكثير من بقايا العبادات القديمة التي رفضها الإسلام"[2].

وعلى الرّغم من الإيجابيّات المتنوّعة التي قدّمتها الأسطورة للشعر العربيّ الحديث، فإنّ هذا الشعر لم يسلم من بعض التأثير السلبيّ للأسطورة عليه... ومهما يكن من أمر، وما دام شعرنا الحديث شديد الاهتمام بالأسطورة، " وما دامت الأسطورة ميراث الفنّ، فلن يصيبنا شرّ من معرفة شيء عنها" [3].

المحاضرة الحادية عشرة:

منهج بروب

فلاديمير بروب (1895 – 1970 م)، أديب روسي متخصص في الفن الشعبي، ينتمي إلى المدرسة البنيوية، اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الروسية الطريفة التي درس أصغر مكوناتها الحكائية أو السردية. لقد وضع بروب الأسس النظرية الدقيقة لدراسة الحكاية، حيث اتجه إلى اكتشاف جذورها التاريخية، وذلك من خلال دراسته (الجذور التاريخية للحكاية العجائبية) والتي صدرت في كتاب عام 1946 (نشرت ترجمته الفرنسية الأولى سنة 1983)، يتكون الكتاب من مقدمة وعشرة فصول، وهي: بداية الحكاية الغابة المسحورة، البيت الكبير، المنحة السحرية، العبور، قريباً من نهر النار، بعيداً عن بلاد الثلاث مرات التاسعة، الخطيبة، الحكاية باعتبارها كلاً واحداً. وقد عد الكتاب الجزء الثاني من مشروعه في دراسة الحكاية والذي بدأه بكتابه (مورفولوجيا الحكاية).

في مقدمة الكتاب يتساءل بروب عن الطريقة المثلى لمعالجة الحكاية في إطارها التاريخي وتقصي جذورها، ويذهب إلى أن منهجه في التحليل مخالف لما هو سائد من مناهج تعنى

1-محمود درويش، هيأغنية هيأغنية، منشورات دار عودة، بيروت، ط3، 1999، ص 88

2-فريدريشفوندير لاين، الحكاية الخرافيّة، تر. نبيلة إبراهيم، تحقيق عزّ الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، 1987، ص23

3-فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص 90

1-محمّد حمّود، الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، م. س. ص 161.

بالمقارنة بين الحكايات أو ربطها بالوقائع التاريخية، أما مشروعه فيسعى إلى البحث عن الظواهر التاريخية القديمة التي ولدت الحكايات الروسية، وبأي المعايير شكل هذا الماضي التاريخي الحكاية وأصبح جذراً لها، كما يرى بأن النقد والنقد الذاتي من قبل الباحث لمنهجه هو من أساسيات علمية البحث، وذلك للوصول إلى نتائج واضحة للمتلقي. ويختص الكتاب بتحليل الحكايات العجائبية أو الغرائبية، حيث أن عالم الحكاية شاسع تاريخياً وجغرافياً، ولا يمكن القيام بدراسته في بحث واحد؛ لذا يحدد الكاتب مادة الدراسة، وهي الحكاية العجائبية. مع حرصه على تعريفها في المقدمة بأنها الحكاية التي درسها في كتابه السابق (مورفولوجيا الحكاية)، حيث تبدأ الحكاية بضرر أو محنة تصيب شخص ما (اختطاف، نفي)، أو برغبة في حيازة شيء ما (القيصر يبعث بابنه للبحث عن طائر النار)، ويكون تطورها كالتالي: مغادرة البطل للبيت، مقابلته للمانح الذي سيعطيه وسيلة سحرية أو مساعداً ساحراً مما سيمكنه من الحصول على ما يبحث عنه، يليه المعركة مع الخصم (وأهم أشكالها مع التنين)، ثم العودة وما يتبعها، وغالباً ما يبدو هذا البناء أكثر تعقيداً، وبدراسة بنية الحكايات العجائبية؛ يتضح قرابتها ببعضها، وعمق هذه القرابة لا يمكن الباحث من الفصل وبوضوح تام بين مواضيعها. ولتخطي هذه العقبة يتبع بروب مبدأين يمكن تحديدهما كما يرى يعقوب يوسف المحرقي فيما يلي:

الأول: لا يمكن دراسة موضوع حكاية عجائبية منفردة.

والثاني: لا يمكن دراسة موتيف الحكاية العجائبية دون ربطه بمجمل الحكايات.

ولهذا يرفض بروب تحليل الحكاية من خلال موضوعها كما درج على ذلك الباحثون قبله كما لا يكتفي بدراسة تقنيات العصر الذي ولد الحكاية؛ بل يذهب إلى دراسة النظم الاجتماعية التي ولدت أو حورت في ظلها هذه الحكاية ، كما يحلل علاقة الدين البدائي بالطقوس والعادات بالحكاية اعتماداً على دراسات سبقته، ولكنه يقوم بذلك وفق رؤية نقدية منفتحة وباستخدام أداته المنهجية الجديدة. ولتعقد وتشابك العلاقة بين الطقوس والحكايات؛ فهو يوجز في مقدمة الكتاب تحليلاً لهذه العلاقة، من خلال ما تتخذه من أشكال، فهي إما مباشرة حيث تتطابق الحكاية مع الطقس، وهذه ظاهرة نادرة الحدوث؛ أو أن الحكاية ناقلة، بمعنى حملها لبعض عناصر الطقس، وبخاصة الموتيفات بعد خضوعها لتحويرات مرتبطة بتغيرات اجتماعية.

من اللافت أن القصص الشعبي العربي يتسم بالغزارة، ذلك أن البيئات العربية ذات مهاد

حضاري عريق حافل بالأساطير التي تشظت إلى ملاحم وحكايات خرافية وشعبية وحكايات حيوان، فضلاً عن الأنماط الفولكلورية الأخرى كالأغاني الشعبية والأمثال والألغاز والطرف.. وسواها. يلاحظ أنه في سبعينات القرن الماضي قامت نبيلة إبراهيم سالم أستاذة الأدب الشعبي بتطبيق منهج بروب على الحكاية الخرافية المصرية، في كتابها: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، وتبعها بعض الباحثين في هذا الشأن، وهذا ما نلحظه في اهتمام بعض الكتاب مثل صبري مسلم حمادي الذي تناول موازنة بين منهج بروب والحكاية الخرافية العراقية (العنقود الذهبي).

لوحظ أنه قبل أن يشرع صبري حمادي في هذه الموازنة أعطى فكرة عن منهج فلاديمير بروب الذي طبقه على الحكايات العجائبية الروسية والتي تمثل نمط من الحكايات الخرافية، حيث وجد بروب أن هذه الحكايات تنتظمها إحدى وثلاثون وحدة وظيفية، تطرد في معظم حكايات هذا النمط من القصص الشعبي، وتتكرر هذه الوحدات بطريقة لافتة. وعلى الرغم من أن فلاديمير بروب كان قد أصدر كتابه (علم تشكل الحكاية) أواخر العقد الثاني من القرن الماضي، وقد ترجمه إبراهيم الخطيب عن الفرنسية تحت عنوان (مورفولوجية الخرافة)؛ فإنه قد لقي اهتماماً كبيراً، ولاسيما بعد ظهور مناهج التحليل البنيوي في اللسانيات، ومن الباحثين من يعد منهج بروب على أنه الركيزة الثالثة للبنيوية.

لا يضير منهج بروب أنه يهدف إلى تحليل المحتوى الظاهري (الشكلي) للحكاية الخرافية، كما وصفه ليفي شتراوس، إذ إن شتراوس كان يهدف إلى تجاوز البنية السطحية والتوغل داخل النمط الشعبي، ولاسيما الأسطورة، بغية استخلاص الوحدات التي يمكن تسميتها الثوابت الصورية والتي يطلق عليها ميثمات، أي الوحدات الأسطورية، وممن تأثر بهذه الوحدات غريماس الذي عمد إلى تقليل عدد الوظائف التي قال بها بروب عن طريق الربط بين بعض الوحدات، وخرج من ذلك بعشرين وظيفة فقط ذكرها في كتابه عن السيمانتيكا البنائية.

يقول حمادي: إن انتظام نسق الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية عامة يبعث على الدهشة، لاسيّما إذا ما كان هذا الانتظام ليس على صعيد البيئة الموحدة؛ بل إنه ينتظم الحكايات، حيث كانت في هذا العالم، وذلك لأنها بنية فكرية ونفسية لا يمكن القول بأنها متطابقة بل متقاربة على وجه الدقة، وهي تفصح بالضرورة عن أن الإنسان بدأ بدايات متشابهة، ولذلك فإنّ عناصر مخيلته وأساليب تفكيره المستمدّين من حاجاته الاجتماعية

والنفسية أفرزت حكايات تتماهى في نسيجها الداخلي أوفي بنيتها الأساس، مما حدا بفلاديمير بروب إلى أن يكتشف هذه الوحدات التي تتبع من الحكايات نفسها، وقد طبّقها بنجاح على ما يدعى بالحكايات العجائبية الروسية تحديداً، وخرج باستنتاج مؤكد هو أن هذه الوحدات أشبه ما تكون بالثوب الذي يمكن أن ترتديه أية حكاية، صحيح أن الثوب قد يبدو فضفاضاً بعض الشيء، إشارة إلى أن الحكاية قد تختصر بعض هذه الوحدات الوظيفية، بحيث لا تستوفيها كلها، ولاسيمّا في الحكاية الشعبية التي تميل إلى التكثيف والاختصار، وكأنها جذر للقصة القصيرة المعاصرة؛ بيد أن الحكاية الخرافية يمكن أن تستوفي معظم هذه الوحدات أو الأنساق المنتظمة، إذ إن الحكاية الخرافية سليلة الأسطورة ووريثتها، وهي تعتمد على التجريد، وتبدو أقرب إلى لغة الترميز والإيحاء، إذا ما قيست بالحكاية الشعبية ذات النبض الواقعي الذي يغادر لغة التجريد والإطلاق ويتجه إلى أجواء سردية اجتماعية ونفسية دانية الدلالة وموصولة بهموم الإنسان الشعبي وطموحاته. ومن هنا فإن الحكاية الخرافية يمكن أن تعدّ الأم الشرعية للفن الروائي الحديث، من حيث تشعب شخصياتها وأحداثها وحضور عنصري الزمان والمكان والحوار فيها.

تتلخص الحكاية الخرافية العراقية (العنقود الذهبي) بأن رجلاً كانت لديه سبع بنات، وقد نوى أن يؤدي فريضة الحج، وحين أتمها اشترى لبناته جميعاً ما طلبنه من هدايا إلا ابنته الصغرى إذ نسي هديتها، وكانت قد طلبت منه عنقوداً ذهبياً، وحين تذكر هديتها كان على ظهر السفينة العائدة إلى بلده، رفع صوته متحسراً: أف لقد نسيت العنقود الذهبي. وفي هذه اللحظة ظهر مارد قرب السفينة حاملاً معه عنقوداً ذهبياً، ووجه كلامه للأب: أليس هذا ما طلبته ابنتك؟ ولكني لا أعطيك إياه إلا إذا زوجتني بالفتاة، فانصاع الرجل لرغبة المارد لاسيما أن المارد وضع قدمه الضخمة داخل السفينة فاختل توازنها. وحين سأل الأب عن كيفية تزويجه من ابنته، أجاب المارد: ضع الفتاة على سطح الدار في ليل عاصف ممطر بعد عودتك ولتكن بكامل زينتها. عاد الأب وأخبر ابنته بما حصل فبدت راضية بقدرها، اختطفها المارد في يوم عاصف وحط بها في قصر فخم كانت فيه سبع غرف، فتح لها كل الأبواب إلا باب غرفة واحدة حذرها من محاولة فتحها. انتبهت الفتاة إلى أن المارد كان يخدمها ويدعوها سيدته وليست زوجته، كما لاحظت أنه يحضر لها ليمونة كل ليلة وبمجرد أن تتناولها تستغرق في نوم عميق، وفي إحدى الليالي أحست أن في أحشائها جنينا لا تعرف من هو أبوه، قررت أن تقتحم المجهول فأحضرت ليمونة أخرى غير التي يحضرها

لها المارد، وتظاهرت أمام المارد بأنها تتناول الليمونة التي أحضرها كالمعتاد، وما إن تظاهرت بالنوم حتى ذهب المارد إلى فراشه واستغرق في نوم عميق، جلست الفتاة واتجهت إلى المارد، لاحظت سلسلة المفاتيح التي كان يحملها في عنقه، استطاعت تخليصها من عنق المارد دون أن يستيقظ وتمكنت من فتح باب الغرفة المحرمة، ولشد ما كانت دهشتها حين رأت شاباً جميلا ينام في الغرفة، كان عاري الصدر وفي منتصف صدره لاحظت شيئاً يشبه القفل حيث جربت أن تفتحه فانفتح، وفجأة وجدت نفسها أمام عالم سحري يعج بلعب الأطفال، أحست حينذاك أن هذا الشاب هو زوجها وأن ما رأته من لعب الأطفال هو لطفلهما المنتظر، وحرصت على أن تغلق صدر زوجها ولكنه استيقظ وهب واقفاً، صرخ بها: لماذا فعلت ذلك؟ لم يسامحها وأمر المارد بأن يلقي الفتاة في أرض بعيدة ليس فيها إنس ولا جان، وجدت الزوجة نفسها وحيدة إلا من اختلاج الجنين في أحشائها، وظلت تسير على غير هدى حتى رأت أضواء تتلألأ من بعيد، قصدت مصدر الضوء حيث وجدت بيتاً عامراً، رحبت بها صاحبة البيت، ولكنها في عمق الليل سمعت صوت زوجها وهو يسأل شقيقته الكبرى عن رأيها بزوجته التي فضحت سره وعصت أمره، فردت الأخت بأنها لو رأت زوجته لأكلتها وشربت من دمها، ارتعبت الزوجة وانسلت فوراً إلى ظلام الليل، وفي مساء اليوم التالي قصدت داراً أخرى حيث سمعت في جوف الليل صوت زوجها وهو يسأل أخته الوسطى السؤال ذاته، وكان رد الأخت الوسطى لا يختلف عن رأي الأخت الكبرى. وفي مساء الليلة الثالثة سمعت زوجها يسأل أخته الصغرى عن رأيها بهذه الزوجة، تأهبت الزوجة للهرب لولا أنها سمعت أخته الصغرى تلومه على قسوته وتعطي الحق للزوجة فيما فعلته، رق قلب الزوج ودخل المكان الذي كانت فيه، عانقها واعتذر منها وعاشا في بيت أخته الصغرى ينتظران المولود الجديد.

عند الشروع بتطبيق وحدات بروب على الحكاية فإن الوحدة الوظيفية الأولى متطابقة في الحكاية، وقوامها تغيب الأب عن البيت لأداء فريضة الحج. وغالباً ما تتلازم الوحدتان الثانية والثالثة؛ إذ إن التحذير الموجه إلى الأب في الحكاية يأتي من المارد، ويتجلى ارتكاب المحظور في موافقة الأب على الزواج. وفي الوحدات الرابعة والخامسة والسادسة يقوم المارد بدور الشخصية الشريرة التي تستطلع موقف ضحيتها وتتلقى معلومات دقيقة عنها كي تخدعها، وفي الوحدتين السابعة والثامنة يستسلم البطل، ويبدو هذا من خلال استسلام البطلة في الحكاية لقدرها، وفي الوحدتين التاسعة والعاشرة يعتزم البطل الحصول على

ضالته، وهي (العنقود الذهبي)، وفي الوحدة الحادية عشرة تترك البطلة أسرتها باتجاه البيت الجديد. ويقوم المارد بدور الشخصية المانحة حين يفتح لها أبواب قصره، وأما الأداة السحرية التي تشكل الوظيفة الرابعة عشرة فإنها تتجلى في حصول البطلة على مفاتيح القصر، وتنتقل البطلة إلى عالم مجهول مختلف وهو قوام الوحدة الخامسة عشرة، ويكون الصراع بين البطل والشخصية الشريرة وهو الذي تعبر عنه الوحدات من (16–19) وهو صراع من أجل إقناع المارد بأحقية الزوجة في أن ترى زوجها، وفي الوحدة العشرين تبحث الزوجة عن زوجها، وفي الوحدة الحادية والعشرين تؤدي أخت الزوج الكبرى والوسطى دور الشخصية الشريرة ، وتنجح البطلة في التخلص من الشخصية الشريرة بأن تهرب مرتين، وهذا قوام الوحدة الثانية والعشرين والثالثة والعشرين، وليس للوحدة الرابعة والعشرين والثامنة والعشرين أي حضور في الحكاية إذ ليس ثمة بطل مزيف فيها، ولم ترد الوحدات 25 و26 و27 في الحكاية، وترهص الوحدة التاسعة والعشرون باقتراب نهاية الحكاية إذ تبدو البطلة في وضع جديد حين يقتنع زوجها بأن ما فعلته هو من حقها، ولا يلحق الأذى بالشخصية الشريرة في الحكاية، وهو قوام الوحدة الثلاثين، وأما الوحدة الأخيرة (الحادية والثلاثون) فهي التي يتزوج فيها البطل، وفي الحكاية السابقة يتجدد الزواج وتتعزز دعائمه، وهي الرسالة المستقاة من الرواية.

تحتضن الحكاية خزينا لتقاليد شعبية وممارسات دينية واجتماعية ونفسية، إذ تشير حكاية العنقود الذهبي إلى الحج، وتكشف الحكاية عن غريزة حب الاستطلاع التي تحفز البطلة على أن تقرر فتح الغرفة السابعة المغلقة، ومن الواضح أن الحكاية تحرص على الخطوات المتبعة في الزواج، وأولى هذه الخطوات هي موافقة الأب، بيد أن دور الأسرة القديمة يغيب لتحل بدله الأسرة الجديدة التي ينبع انسجامها من داخلها وبعد معاناة لا تقل عن معاناة الزوجة في الحكاية.

وإذا كان الأصل الأسطوري يشير إلى العلاقة بين الإنسان والكائنات غير المرئية (الآلهة في الأساطير والغيلان والمردة في الحكايات الخرافية)؛ فإن الرمز الكامن في الحكاية على صعيد الآن هو أن الزوج قد يحمل عيوباً شخصية في جسده أو مزاجه، وعلى الزوجة حسب منطق الحكاية أن تصبر عليه وأن تتقبل وضعه كي تحمي الأسرة من الانهيار فتتعزز أواصرها وتكون مؤهلة لاستقبال الوافد الجديد (الجنين) إلى هذه الحياة.

وآية ما ذكر أن حضور هذه الوحدات الوظيفية لمبتكرها فلاديمير بروب لا يعني بأي حال

من الأحوال رتابة الحكاية الخرافية أوالشعبية؛ بل إنه دليل كونها مكوناً مهماً من مكونات المخيلة البشرية والفكر الإنساني عبر طفولته الفكرية وأخيلته الثرية المعبأة بالرموز والإيحاءات التي يمكن أن تمد الفنون السردية الجديدة بالمبتكر والأصيل في آن واحد، وعبر القدرة الفائقة للحدث الحكائي على التشويق وتجاوز حواجز الزمان وحدود المكان لتصل إلى الذهن مضمخة بعبير السجية الصافية والفطرة الأصيلة، وتظل إمكانات الحكاية الخرافية مخبأة في بذورها السحرية التي ما إن تحتضنها الموهبة المعاصرة حتى تتفتح بالجديد، على أن يبعث الفنان المعاصر فيها إيحاءات الرمز الأولى ناقلاً إلينا دهشة الرمز ونشوة الإنسان الأول به، كالشاعر الذي يعيد إلى اللفظ المفرد نبضه، فكأنه الإنسان الأول الذي أطلقها أول مرة، وليس من شأن الفنان المعاصر سواء أكان روائياً أم قاصاً أو مسرحياً أن يعيد كتابة الحكاية الخرافية كما هي عليه في مظانها، بل أن يعيد صياغتها ويضيف إليها أبعاداً جديدة بحيث تعيد إليها الحياة وبما ينسجم مع هذا العصر.

المحاضرة الثانية عشرة:المنهج الجمالي

المنهج الجمالي عند الغرب:

يطلق النقاد الغربيون على هذا المنهج مصطلحات مختلفة ، وتسميات متباينة ، فمنهم من يطلق عليه اسم التجربة الجمالية[1] ، ومنهم من يطلق اسم المدخل الشكلي أو المنهج الشكلي ويفسره بأنه دراسة الأدب كبنية جمالية[2] ، وغيرهم يطلق عليه اسم الجمالية بصيغة المصدر الصناعي[3] ، وآخرون يختارون اسم المنهج الجمالي[4].

يقول علي جواد الطاهر بهذا الصدد: "لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي ، وفني ، وجمالي ، وأسلوبي... الخ ، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى"[5].

وقد يكون للترجمة أثر في اتساع هذا الخلاف، فالمنهج أو المدخل هما ترجمة للكلمة الإنجليزية Approach والتجربة ترجمة للكلمة Experience ،والجمالية ترجمة للكلمة Esthetics، وقد كان باومجارتن صاحب الفضل في ذيوعها،وأصلها في اليونانية

---

[1]-جيرومستولنتز،النقدالفنيدراسةجماليةوفلسفية،ترجمةفؤادزكريا،المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت، 1981،ص3

[2]-ويلبر .إسسكوت،خمسةمداخلإلىالنقدالأدبي،ترجمةعنادغزوانإسماعيل،دارالرشيد،بغداد، 1981،ص3

[3]-انظر: إنريكأندرسونإمبرت،مناهجالنقدالأدبي،ترجمةالطاهرأحمدمكي،مكتبةالآداب،القاهرة، (المنهجالشكلي،ص166 ومابعدها)

[4]-رينيهويليك،مفاهيمنقدية،ترجمةمحمدعصفور،عالمالمعرفة،الكويت،ع210، 1987،فبراير،الفصلالثالث: مفهومالشكلص45

5-ستانليهايمن،النقدالأدبيومدارسهالحديثة،ترجمةإحسانعباس،ومحمديوسفنجم،دارالثقافة،بيروت، 1955،كارولاينسبرجنوالدراسةالمتخصصةفيالنقد،ج1،ص286 ومابعدها

Aisthesis، وتشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها[1] ، والمصطلح الأخير هو أكثرها تداولاً ، ويستخدمه نقادنا معربا فيقولون "استطاطيقي" ، وقد يقولون " استتاتيكي" وهو ترادف الشكلي والفني عند بعضهم[2] ، كما ترادف الفني والجميل عند آخرين[3].

ولم يعرف العرب هذه المصطلحات ، وإن كانوا قد تحدثوا حديثاً عاماً عن التزيين والتحسين والتهذيب ، والذين كتبوا عن الجماليات العربية كانوا يقصدون إما الجمال الذي يشمل الفنون كلها على اعتبار أن كل ما هو فني فهو جميل كما فعل المستشرق الروسي أ.ف ساغادييف الذي كتب بحثاً عن الفلسفة الجمالية عند العرب في القرون الوسطى[4] ، وإما الجمال الذي يتعلق بالأدب وحده من بين الفنون كما فعل المستشرق النمساوي غوستاف فون غرنباوم[5] ، وليس في هذين من تحدث عن الجمالية كمذهب فني.

وقد تطرق جون ديوي هذا الموضوع في فصلين عنوان **الأول** :الدور الإنساني في الخبرة الجمالية[6]**والثاني** :النقد الفني والتقدير الجمالي[7] يحاول فيهما أن يشرح كل المصطلحات التي لها صلة بهذا الموضوع من أبعاد فنية وفكرية ونفسية.

ويرى صاحب " مقدمة في النقد الأدبي بأن" المنهج الجمالي يرتكز في أساسه على نظرية علم الجمال (الستطيقا) الذي هو أحد أقسام الفلسفة[8] ، ويضيف : وهو يستمد موضوعه من أن الناس واقعياً يحكمون على الأشياء ، سواء أكانت أشياء طبيعية ، أو من إبداع الفنان ، بأحكام وصفات جمالية، أي أنهم يستعملون عبارات ذات مدلول جمالي[9] ، ومن هنا لا يلتفت النقد الجمالي إلى الفكرة في العمل الفني أو الموضوع أو المضمون ، وإنما يهتم بالشكل ، فالإطار العام والبناء الداخلي والصور وعلاقات الجزئيات تحتل مكان الأهمية عند الناقد الجمالي[10].

ويقول ر.ف.جونسن في تعريف الجمالية : الجماليات دراسة مسائل ، مثل ، ما الجمال ؟ وما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن ؟ وما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة ؟[11] ولكن جونسن يحس أنه يتحدث عن قضية عامة لا عن النظرية الجمالية على أساس أنها مصطلح

---

[1]-ر.فجونسن،الجماليةضمنموسوعةالمصطلحالنقدي،ترجمةعبدالرحمنلؤلؤة،دارالرشيد،بغداد، 1982،ص267

[2]-محمدحسنعبدالله،مقدمةفيالنقدالأدبي،دارالبحوثالعلمية،الكويت،1975،ص48

[3]-عليجوادالطاهر،مقدمةفيالنقدالأدبي،المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت، 1979،ص434

[4]-النقدالفني،مرجعسابق،ص434

[5]-عليجوادالطاهر،مرجعسابق،ص434

[6]-النقدالفني،مرجعسابق،ص29

[7]-أوفسيانيكوف،موجزتاريخالنظرياتالجمالية،ترجمةباسمسقا،دارالفارابي،بيروت، 1979،ص46

[8]-غوستافون،دراساتفيالأدبالعربي،ترجمةإحسانعباس،دارمكتبةالحياة،بيروت، 1959،ص9

[9]-جونديوي،الفنخبرة،ترجمةزكريااإبراهيم،دارالنهضةالعربية،القاهرة، 1963،ص415

[10]-جونديوي،المرجعالسابق،ص501

[11]-محمدحسنعبدالله،مرجعسابق،ص48

فني فيقول: ولكن الجمالية هنا تعني شيئاً مختلفا تماما عما تعنيه الجمالية عندما تشير إلى موضوع هذه الدراسة[1] ، ثم يعود إلى تعريف الجمالية بمعناها الخاص فيقول : إنها مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتهما في الحياة[2].

ويحاول جونسن أن يحدد بدايات المنهج الجمالي فيقول: ولكن اصطلاح (الجمال) صار يستعمل بمعناه المناسب منذ بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر[3] ، ويضيف : وفي أواخر الستينيات ينادي سوينبرن بمبدأ الفن من أجل الفن ، كما ينادي والتر بيتر بفكرة معالجة الحياة بروحية الفن ، ويبدو اصطلاح الجمالية مناسباً لهذين الموقفين[4].

وبناء على ذلك برز فهم جديد للفن هو أن الفن يوجد لمجرد الاستمتاع به لذاته، فقيمته تكمن في ذاته لا لأنه يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع بوجه عام[5] ، وأشهر تعبير عن هذه النظرية يتمثل في الحركة المسماة بـ" الفن من أجل الفن" التي ازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر ،وهي تؤكد أن الطريقة الوحيدة للنظر إلى الفن إنما تكون من خلال الإدراك الاستطيقي[6].

وقد نجد للمنهج الجمالي نقاط التقاء مع النظرية الشكلية التي يصفها صاحب كتاب النقد الفني بأنها نظرية النقاء الفني الجمالي[7] ، كما يصف النزعة الشكلية بأنها تهدف إلى تربية الذوق[8] ، وكذلك نجد للجمالية مشابها مع المدرسة البرناسية التي تقوم على الانضباط واللاشخصية والدقة والوصفية والكمال في الشكل[9] ، ولا يبعد أن نرى لها مشابهاً في المذهب اللغوي والكلاسيكي.

فهذه المذاهب والمناهج كلها تركز على جانب الشكل وتحتفل بالصياغة ، وتعير قيم الانسجام والتناسب والموسيقى اللفظية اهتماماً كبيراً.

ويبدو لمن يتتبع ما كتبه نقاد الجمالية أن هذه الكلمة تفيد دلالات ثلاث:

1- دلالة عامة واسعة تطلق على كل شيء جميل يوصف بالجمال كالزهرة، وهذا معنى معجمي ليس له أي مدلول مصطلحي خاص يمكن أن يتصل بإحدى قضايا العلم أو الفن.

2- دلالة أضيق ترادف ما تعنيه كلمة الفن ، و يكون الحديث عن الجمال هو استيعاب شامل

---

[1]-المرجعنفسه،ص48

[2]-نفسه،ص49

[3]-موسوعةالمصطلحالنقدي،مرجعسابق،ص273

[4]-المرجعنفسه،ص273

[5]-نفسه،ص273

[6]-نفسه،ص284

[7]-نفسه،ص284

[8]-النقدالفني،مرجعسابق،ص41

[9]-المرجعنفسه،ص41

لتاريخ الفن وضروبه وقضاياه ومفاهيم الناس حوله.

3- دلالة خاصة تطلق على أحد مذاهب الفن أو مناهجه أو نظرياته ، وهو هذا المنهج الذي نتحدث عنه ، وهو يقف في مقابل المنهج الواقعي والنفسي والرمزي والرومانسي إلى غير ذلك لأنه يركز على الجانب الجمالي في العمل الفني الذي لا يقصد من ورائه قصد ولا ترجى منه منفعة.

والفرق بين الجمال في الحياة والجمال في الفن ، أن الجمال في الحياة ليس من صنع الإنسان أما الجمال في الفن فهو من صنعه ، ومن هنا انطلق أرسطو في نظريته القائلة بالمحاكاة ، فكل شيء في الوجود هو محاكاة لمثال لا تقع عليه العين ، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود أو متصور تقع عليه عين الفنان ، أو يصوره له خياله ، وليس الجمال قائماً على جمال الموضوع ، فالجميل والقبيح من مظاهر الطبيعة والحياة ويمكن أن يمدا أهل الفن بموضوعاتهم حتى يكون هناك جمال الجمال ، أو جمال القبح فيغدو الجميل أجمل مما هو ، والقبيح أشد إثارة واشمئزازا[1]، ومناط القيمة في ذلك هو القدرة الإبداعية التي يتمتع بها الفنان.

ومنذ القدم حاول أهل الفن التفريق بين جمال الفن وجمال الحياة ، ومن ذلك ما قاله صاحب النزعة المثالية في الفن والأدب كانت Kant الفن ليس تمثيلاً لشيء جميل ، وإنما هو تمثيل جميل لشيء من الأشياء[2] ، ويقول المفكر الفرنسي لالو Laloمعلقاً على هذا القول : ولو كان هذا الشيء قبيحاً[3] فمناط القيمة في الشيء الجميل هو الجمال نفسه في حين أنه في العمل الفني هو القدرة على خلق الجمال ، والقدرة هذه هي ضرب من الجمال ، ولكنه يختلف عن الجمال المنبثق من مظاهر الطبيعة وظواهرها.

وأومىء هنا إلى ملحظ هام وهو أن علماء الجمال المحدثين ، قد أصبحوا يهتمون بالخبرة الجمالية نفسها أكثر مما يهتمون بتحديد مفهوم الجمال ، والمقصود بالخبرة الجمالية هنا تلك التجربة الكشفية التي يقوم بها الفنان حين يحاول أن ينظر إلى الأشياء بطريقة جديدة غير معهودة، وربما كانت السمة الرئيسية التي تميز الخبرة الجمالية هي أنها تدعونا إلى التأمل والمشاهدة ، ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه بعض علماء الجمال من أن ثمة علاقة وثيقة بين الجمال والغموض[4].

1-نفسه،ص202،وانظر : رامانسلدن،النظريةالأدبيةالمعاصرة،ترجمةجابرعصفور،دارقباء،القاهرة، 1998،النزعةالشكليةالروسيةص25-44 ،والوظيفةالجماليةص42

2-نفسه،ص210

3-موسوعةالمصطلحالنقدي،مرجعسابق،ص355

4-جوزيفالهاشم،المفيدفيالأدبالعربي،المكتبالتجاريللطباعة،بيروت، 1966،ج1،ص11

بعد هذه الجولة في المنهج الجمالي . وما يدور حوله من آراء وأفكار وملاحظات ، أرى من المفيد ذكر المرتكزات التي يقوم عليها هذا المنهج وهي:

أولاً – احترام الشكل وما يتطلبه من براعة ودقة وإتقان وسيطرة على أدوات الفن ووسائله ، والشكل مصطلح أساسي في عالم الفن ولتوضيحه أرى أن نتناوله من جوانب مختلفة لها صلة وثيقة به ، وهذه الجوانب هي:

أ–الدقة : وهي وضع الشيء في موضعه الصحيح ، وقد كان أفلاطون يقول : إن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً ، وإنما تكون جميلة عندما تكون– كما يقول هيبياس–في موضعها وقبيحة عندما تكون في غير موضعها[1] ، فأول مؤهلات الفنان أن يعرف كيف يضع الشيء في مكانه.

ب– الجودة : وهي في الشعر مثلاً القدرة على استخدام الألفاظ استخدامًا حسنًا ينسجم مع الأصول والقواعد ، ويبين أناقة الذوق ورهافة الإحساس ، وقد عرف كوليردج الشعر بأنه أجود الألفاظ في أجود نسق[2] ، ووصفه فروست بأنه أداء لفظي[3] ، ومن ثم لم يجد كروتشه حرجاً في أن يعرف الجمال بأنه التعبير الناجح[4].

ج– مراعاة النظام : ويقصد بها وضع الألفاظ والتراكيب وضعاً خاصاً يمتاز بصفات معينة ترضي الذوق وتريح الإحساس ، ومن هذه الصفات الانسجام والتناسب ، يقول أفلاطون : إن الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال ، ويقول أرسطو :إن الجمال يتركب من نظام الأشياء الكثيرة[5] ويول القديس أغسطين : إن هذا يرضي لأنه جميل ، وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد[6] ، ويرى أريك نيوتن أن في أعماق الإنسان توق إلى شيء يسمى اللذة الجمالية ، توق للنظام والانسجام والتوازن والنغمة والنمط[7] ويتفق معه كروتشي الذي يرى أن العمل الفني ككل هو الذي يحدد قيمة الجزء ، وعلى هذا الأساس لا نستطيع القول بأن هناك ما يسمى بالألفاظ الشعرية أوغير الشعرية ونصرف نظرنا عن السياق[8]، وقد

---

[1]-المرجعنفسه،ج1،ص11،وانظر: محمدشفيقشيّا،نظريةكنطالجمالية،الفكرالعربي، 1987 ،ع48، ص144-158

-2

ويربهيغلأنمضمونالفن،فكرةالجمالالمستقلةمهمايكنمظهرهالاجتماعيأوالعملي،ويقررتيوفيلجوتيهبأنلاوجودلشيءجميلإلاإذاكانلافائدةله،وكلماهونافعقبيح،وقد وضعبودليرلديوانهعنوانًاذادلالةوهوزهورالشر

.انظر: هيغل،المدخلإلىعلمالجمال،فكرةالجمال،ترجمةجورجطرابيشي،دارالطليعة،بيروت،ط3 ، 1988،جمالالشكلالمجرد،ص221

[3]-محمدغنيميهلال:النقدالأدبيالحديث،دارنهضةمصر،القاهرة، 1973 ،ص306-307

[4]-أندريهريشار:النقدالجمالي،ترجمةهنريزغيب،منشوراتعويدات،بيروت،لبنان، 1974 ،هيغلوعلمالجمالص88-94

[5]-رمضانمحمد:الفنوالحضارةفيفلسفةهيغلالجمالية،مجلةفصول،مصر، 1987،مج7،ع3-4،ص168-ص170

[6]-عبدالكريماليافي،دراساتفنيةفيالأدبالعربي،مطبعةدارالحياة،بيروت، 1972،ص40

7-زكريإبراهيم،الفنانوالإنسان،دراساتفيعلمالجمالوفلسفةالفن،مكتبةغريب،الفجالة،ص141 ،وانظر: أميرةحلميمطر،مقدمةفي-- علمالجمالوفلسفةالفن،دارالمعارف،القاهرة، 1989،الخبرةالجماليةص51-86

[8]-عزالدينإسماعيل،الأسسالجماليةفيالنقدالعربي،دارالفكرالعربي،بيروت، 1968،ص35

تنبه لهذه الفكرة كثيرون مثل إليوت ، وكلينث بروكس ، وإدجار ألن بو[1].

د-الصورة الفنية : إن الصورة الفنية شيء يجمع بين الخيال والقدرة الفنية ، فالخيال هو الروح والقدرة الفنية هي الجسم ، ولا بد لصانع الصورة الفنية من ذوق يمكنه من تنسيق الظلال والألوان والصورة عنصر أساسي وأصيل من عناصر الشعر وهي الحد الفاصل الذي يميز بينه وبين العلم وقال رانسوم : العلم يرضي دافعاً عقلياً أو عملياً ، ويبرز أقل ما يمكن من التصور والفن يرضي دافعاً تصورياً ويبرز أقل ما يمكن من العقل[2] وتقوم الصورة في الأصل على المجاز والاستعارات وأصناف التشبيه والكنايات ، وللاستعارات قيمة كبيرة في تحديد قيمة الشاعرية ، قال أرسطو : إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات فالاستعارة علامة العبقرية إنها لا يمكن أن تعلم ، إنها لا تمنح للآخرين[3] ويقول راي: Rey إن الصورة وحدها تكسب العمل جمالاً[4] وثمة من يتجاوز هؤلاء جميعًا في تقدير قيمة الصورة في الشعر ذلك هو روبرت أندروز Robert Anderws الذي يقول : ليس صوابًا أن الصورة إحدى دعائم الشعر وإنما الصواب ان الصورة جوهر الشعر وهي روحه وجسده[5] ، وهكذا تبدو الصورة عنصراً جمالياً كبير الأهمية في الشعر.

هـ- الموسيقى : وتشمل ضروب الوزن والإيقاع ، وهي عنصر أساسي في الشعر بمقياس الجماليين والكلاسيكيين على الأقل ، يقول ديويت بوركر Dewitt Porker بهذا الصدد :ومن دون هذه الموسيقى في الأداء لا يكون هناك فن جميل مهما كانت أهمية المعاني المتصلة به[6] وقد أكدت إليزابيث دور Elizabeth Drew هذه الحقيقة حين قالت : وسيبقى الشعر ما دام له جرس موسيقي وإيقاع راقص[7] ؛ ولهذا السبب رفض إليوت Eliot الشعر الحر أو الشعر المنثور محتجاً بأن الحرية لن تكون أبداً هروباً من الوزن في الشعر، وإنما هي السيطرة عليه وإتقانه[8]ويقف روبرت فروست Robert Frost الموقف نفسه حين يقول :سأرضى أن أكتب الشعر الحر حين يخطر لي أنني أستطيع ممارسة التنس بلا شبكة[9] وهو يعني بذلك أن الوزن أساسي في الشعر مثلما هي الشبكة أساسية في لعبة التنس.

ثانيًا – التزام الموضوعية : ويقصد بها استبعاد العواطف الشخصية وحساب النفع والضرر

9-إليزابيثدور،الشعركيففهمهونتذوقه،ترجمةإبراهيمالشوش،،مكتبةمنيمة،بيروت، 1968،ص35

[2]-المرجعنفسه،ص35

[3]-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص59

[4]-المرجعنفسه،ص43

[5]-المرجعنفسه،ص45

[6]-جميلعلوش،النظريةالجماليةفيالشعر،عالمالفكر،الكويت،مج 29،ع1، 2000،ص249

[7]-عبدالعزيزحموده،علمالجمالوالنقدالحديث،مكتبةالأنجلوالمصرية،ص5

[8]-المرجعنفسه،ص15

[9]-ديفيددیتشس،مناهجالنقدالأدبيبينالنظريةوالتطبيق،ترجمةمحمديوسفنجم،دارصادر،بيروت، 1967 ،ص231

والجمال والقبح من عملية الحكم النقدي في التجربة الجمالية ، وعلى هذا الأساس يفرق بعضهم بين نوعين من الذوق هما : الذوق بمعناه العام وهو الذي يختلف بين الناس ، وتتعدد الأسباب لذلك الاختلاف ، والذوق بمعناه الخاص وهو الذوق الجمالي الذي يحكم على الجمال البحت في العمل الفني ويكاد يظفر باتفاق الجميع كما تظفر قواعد النحو في العبارة اللغوية بالاتفاق العام[1].

وهذا يعني أن النظرية الجمالية تعتمد الذوق في تلمس اللذة الفنية ، ولكنه الذوق المعلل المبني على الأسس والمعايير لا الذوق الشخصي الذي يتقبل مايشاء ويرفض ما يشاء بالاعتماد على المزاج والهوى اللذين يختلفان من إنسان إلى آخر ، ويؤكد هذا الموقف الناقد الفرنسي تين Tainحين يقول : ليس له (أي الذوق الشخصي) أي قيمة[2].

والمنهج الجمالي قد اتخذ في كثير من آرائه اتجاه النقد الموضوعي ، الذي يعد ت.س إليوت صاحبه في العصر الحديث[3].

ثالثًا – إنكار قيمة المحتوى : ويترتب هذا المبدأ على المبدا السابق ألا وهو احترام الشكل ، وقد كانت المدرسة الكلاسكية تحترم الشكل ، ولكنها لم تكن تهمل المضمون أو المحتوى ، أما المدرسة الجمالية فهي تتعصب للشكل وتنكر المضمون ، ولا تنحصر قيمة الشعر عندها في مضمونه بحد ذاته سواء كان واقعيًا أو مثاليًا أو رجعيًا ، وإنما هي في كيفية التعبير عن المضمون[4] فهي ترى أن المهم هو الشاعر وكيفية تعبيره ، وليس الموضوع في حد ذاته[5].

يقول كروتشه في هذا الصدد : قد يبدو غريبًا أو مثيرًا للضحك أن نبحث الغاية في الفن[6] ، وأعلن أن العمل الأدبي خلق حر ، والفن حدس محض أو تعبير محض مجرد إطلاقاً من المفهوم[7] وأن الفن حدس فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شيء غير الشكل[8] والمضمون في ذاته ليس مضموناً إلا في شكل فني[9] ، وقد نفى كروتشي ما يسمى بالمواضيع الشعرية[10]ورفض تقسيم الأعمال الأدبية إلى ضروب وأنواع[11].

---

[1]-كمالمصلح،الكاملفيالنقدالأدبي،المكتبةالحديثة،بيروت، 1967،ص118

1-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص388 ،وانظر : غيورغيغاتشف،الوعيوالفن،ترجمةنوفلنيوف،عالمالمعرفة،الكويت،ع146، 1990،فبراير،الفصلالتاسععشر : الصورةفيعلمالجمالوالأدب،ص183

[3]-نصرتعبدالرحمن،فيالنقدالحديث،مكتبةالأقصى،عمان، 1979،ص26

[4]-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص115

[5]-إليزابيثدور،مرجعسابق،ص 31

[6]-المرجعنفسه،ص44

[7]-المرجعنفسه،ص44

[8]-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص82

[9]-المرجعنفسه،ص90

[10]-عصاممحمدالشنطي،الجماليةوالواقعيةفينقدناالأدبيالحديث،المؤسسةالعربيةللدراسات،بيروت، 1979،ص17

[11]-أدونيس،عليأحمدسعيد،زمنالشعر،دارالعودة،بيروت، 1978،ص71

والنظرية الجمالية تنكر القيمة التاريخية والاجتماعية[1] والنفسية[2] والخلقية والدينية والفلسفية[3] للعمل الأدبي لأنها لا تؤمن بأي جدوى من ورائه ، فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية ، إنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال[4] وقد سوغ أحد الفلاسفة هذه الدعوة بقوله: يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء[5] ، وقال برادلي Bradly في المعنى نفسه : كيف يمكن أن يحدد الموضوع قيمة الشعر في حين يمكن أن تكتب في الموضوع الواحد أشعار تتفاوت قيمتها[6].

ملامح المنهج الجمالي عند العرب:

لقد تلمس النقاد والبلاغيون العرب السمات الجمالية في الأدب دون أن يذكروا مصطلح الجمال فقد تحدثوا عن التزيين[7] والتحسين[8] والتهذيب[9]والتنقيح والانتقاء[10]والانتخاب[11] وعذوبة اللفظ ورشاقة المعنى[12] وماهذه المصطلحات إلا الجمال الذي تحدث عنه نقاد الغرب.

ومن أبرز ملامح هذا المنهج ومظاهره عند العرب:

أولاً–الأخذ بمبدأ اللذة الفنية : فقد جعل البلاغيون ونقاد الشعر اللذة الفنية غاية من غايات الصناعة البيانية ، وشاهداً على تحقق عنصري الإتقان والجودة في النص.

قال ابن الأثير: لقد تصفحت الأشعار قديمها وحديثها وحفظت ما حفظت منها ، وكنت إذا مررت بنظري في ديوان من الدواوين ، ويلوح لي فيه مثل هذه الألفاظ فأجد لها نشوة كنشوة الخمر، وطربًا كطرب الألحان[13].

وفي النقد الحديث يمر الإنتاج الجمالي بأربعة مراحل حسبما يرى كروتشي:

أ–الانطباعات، ب– التعبير أو التركيب الجمالي النفسي، ج– المصاحبات الهيدونية أو

---

[1]-المرجعنفسه،ص71

[2]-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص86

13-انظر: ولتر.ت.ستيس،معنىالجمال،نظريةفيالاستطيقا،ترجمةإمامعبدالفتاحإمام،المشروعالقوميللترجمة 173 ،المجلسالأعلىللثقافة،مصر، 2000 كروتشهوالأفكار الشائعةعنالحدس،ص241-244

. وانظر: عليأبوملحم،فيالجمالياتنحورؤيةجديدةإلىفلسفةالفن،المؤسسةالجامعيةللدراسات،بيروت، 1991 ،كروتشهوالحدسالفني،ص96

14- بندتوكروتشيه،المجملفيفلسفةالفن،ترجمةساميالدروبي،دارالفكرالعربي،القاهرة،ص162-163

15-بندتوكروتشيه،مرجعسابق،ص23،وانظر: تحسيناناشيء،تقويمالمنهجالجمالي،أفكار،ع156، 2001،ص115 . وانظر: عبدالمنعمتليمة،مداخلإلىعلمالجمالالأدبي،دارالثقافة،القاهرة، 1978،ص113-114،وانظر: ساميسليمان،التنظيرالسوسيمعرفيوالجماليللأدبعندعبدالمنعمتليمة،فصول،ع66، 2005،ص384-404

[5]-المرجعنفسه،ص25

[6]-المرجعنفسهص26

[7]-المرجعنفسه،ص50

[8]-النقدالفني،مرجعسابق،ص31

[9]-موسوعةالمصطلحالنقدي،مرجعسابق،ص307

[10]-المرجعنفسه،ص314،ص 362

[11]-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص371

[12]-المرجعالسابق،ص378

[13]-المرجعنفسه،ص392

السرور الجمالي، د–ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية[1].

ثانيًا –التنويه بمبدأ الذوق الفني: أولى النقاد العرب الذوق الفني عناية كبيرة ، وهم يعرفونه بأنه ملكة تتحصل في النفس من كثرة المدارسة والممارسة ، يقول ابن خلدون في هذا الشأن : اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ، ومعناه حصول ملكة البلاغة للسان[2].

ويشبه أن يكون معيار الذوق ما أسماه النقاد والبلاغيون معيار الفصاحة إذ لا تعدو الفصاحة أن تكون وجهًا آخر لقانون الصفاء والتنقية في الكلام مفرداً ومركبًا من خلال تهذيبه وتحسينه وتزيينه**ثالثًا– البيان:** والمهم هنا التوقف عند وصف البيان بالسحر ، فوجه الشبه في ذلك القدرة على التأثير، ومن هنا جاء الحديث النبوي القائل : إن من البيان لسحرا ، فالكلام الذي يستوفي شروط البيان يؤثر في النفس كالسحر ، وهو لم يملك هذه القدرة لولا أنه جميل ؛ لأن السحر يقرن بالجمال عادة.

وقد لاحظ ابن الأثيرهذه العلاقة بين البيان والجمال في قوله : "شيئان لا نهاية لهما البيان والجمال "[3].

رابعاً –التناسب : وقد يطلق عليه اسم المشاكلة أو المؤاخاة أو التوازن[4] ، وتبدو أهمية هذا النمط البلاغي من قول بعض الحكماء في التعريف بالبلاغة : البلاغة هي تصحيح الأقسام واختيار الكلام[5] وتصحيح الأقسام هو التناسب بعينه.

ويبدو من مجمل ما سلف أن العرب قد تلمست الجمال في الشعر، وقد ذكر عز الدين إسماعيل أن النقد العربي كان يمثل مبادىء المدرسة الجمالية بصفة عامة – قبل أن توجد هذه المدرسة – أصدق تمثيل[6].

ومن المفيد التنويه ببضعة مواقف في النقد الجمالي ما زالت تحتفظ بوجاهتها واعتبارها، وهي: – الشعر لايقبل الترجمة وأنه إذا ترجم فقد موضع العجب والدهشة فيه ، قال هذا الجاحظ في القديم[7] وكروتشي في النقد الحديث[8] و مثله بول فاليري[9] ، وكذلك دونالد استوفر[10] وهذا يؤكد أن الأصل في الشعر هو الجانب الجمالي الذي يقوم على الشكل الفني، وأن الموضوع ليس

---

[1]- شيخو اليسوعي، علماالأدب،مطبعةالآباءاليسوعيين،بيروت، 1987،ص74،ص255،ص247

[2]-المرجعالسابق،ص53،ص54،ص61،ص187،ص190،ص195،ص287،ص288،ص290

[3]-المرجعنفسه،ص214،ص215،ص216،ص218

[4]-نفسه،ص215-216

[5]- نفسه،ص44،ص46،ص210،ص219،ص279

[6]- نفسه،ص214

[7]- نفسه،ص100

[8]- عبدالعزيزحموده،مرجعسابق،ص74

[9]-ابنخلدون،المقدمة،دارالقلم،بيروت، 1978،ص562

[10]-شيخواليسوعي،مرجعسابق،ص30

له قيمة.

– استبعاد الدين وعدم إدخاله في عملية النقد ، فقد قال علي الجرجاني في ذلك قولته:"الدين بمعزل عن الشعر[1] وقال الصولي : وما ظننت أن كفرًا ينقص من شعر ولا أن إيمانًا يزيد فيه[2] وهذا ما يقول به نقاد المنهج الجمالي في عصرنا الحاضر ،فقد نادوا بفصل الدين عن الشعر[3].

يقول إليوت : حينما نقرأ العمل الفني يجب أن نرجيء العقيدة والشك[4].

– قدم بعض النقاد العرب الشكل على المعنى، فقد قال الجاحظ :المعاني مطروحة في الطريق[5]ومثله العسكري ، وفي النقد الحديث قال ريتشارد ما يشبه ذلك حين قرر أن إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته مردهما قبل كل شيء إلى المبالغة في أهمية العنصر الفكري فيه [6].

أبرز المأخذ على هذا المنهج:

– ليس من الضرورة أن تقف المكونات الشكلية على الأسلوب والصورة وموسيقا الشعر، فهناك عناصر شكلية غير لغوية في النثر من مثل الشخصية والحدث ...[7].

–الجمالية في بعض جوانبها تميل إلى الفهم التجريدي للأدب والبحث عن الرموز الغامضة والخوض في متاهات ميتافيزيقية[8].

المحاضرة الثالثة عشرة:

النقد التفاعلي

مفهوم الأدب التفاعلي:

شهدت الساحة الأدبية حراكاً ثقافياً نوعياً يتخذ وجهة جديدة من خلال محاكاة تجارب جديدة في الكتابة الحديثة تسمى بالكتابة الرقمية، فظهور الوسائط والأدوات الجديدة اتصالياً ومعرفياً طرحت نفسها بقوة لقيادة موجة من التغيير في بنية الذهنية الكتابية، لكن هذه الموجة مازالت في إطار التنظير، حتى أنه لا يوجد الا تجارب نقدية محدودة تناولت الظاهرة بالدراسة والنقد.

1-المرجعنفسه،ص131،ص260،ص261،ص315،ص316

2-المرجعنفسه،ص61

3-عزالدينإسماعيل،مرجعسابق،ص371

4-الجاحظ،الحيوان،تحقيقعبدالسلامهارون،مطبعةمصطفىالبابيالحلبي،القاهرة، 1945،ج1،ص75

5_عبدالعزيزحموده،مرجعسابقص37

6-المرجعنفسه،ص349

7-عليبنعبدالعزيزالجرجاني،الوساطةبينالمتنبيوخصومه،دارإحياءالكتبالعربية،مصر، 1951،ص64

8-الصوليأخبارأبيتمام،لجنةالتأليفوالترجمة،القاهرة، 1937،ص172

منذ حوالي عشرين عاماً ظهر في الساحة الأدبية انتاج أدبي يقرأ على شاشة الكمبيوتر، ومن خصائصه أنه يقوم بدمج الوسائط الإلكترونية المتعددة، نصية وصوتية وصورية وحركية في الكتابة في فضاء يسمح للقارئ بالتحكم فيه.

وقد سمي هذا الانتاج بالأدب الإلكتروني أو الأدب الرقمي، كما ينعت أيضاً بالأدب التفاعلي، إن محاولة تحديد مفهوم للأدب الإلكتروني جعلنا نناقش مختلف المفاهيم التي تقدم لضبط مصطلح هذا النوع الجديد من الأدب وفي الوقت نفسه نتساءل عن المميزات التي جعلته مختلفاً عن الأدب التقليدي الورقي المطبوع لدرجة جعلته يصنف بالنوع أو الجنس الجديد.

في أمريكا يتم استعمال مصطلح النص المترابط hypertext وفي اوروبا يتم توظيف مصطلح الرقمي numerique والتفاعليinteractif ، أما في الفرنسية ابتدئ باستعمال مصطلح الأدب المعلوماتي informatique باعتباره الجامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلوماتيات حيث تم عقد مؤتمر بباريس عام 1994 تحت عنوان (الأدب والمعلومات) لدراسة هذه العلاقة ليظهر فيما بعد وبالضبط،سنة2006 مصطلح جديد بعنوان الأدب الرقمي litterature numerique ، وبين هذين المصطلحين نجد مصطلحات سبق وان أشرنا إليها للدلالة على هذا النوع.

فالأدب الالكتروني يركز على شكل النص الجديد وتكنلوجيا المعلومات من اشتغال الوحدة المركزية، أما الأدب الرقمي الذي يستعمل في المدرستين الفرنسية والانجليزية، فوصفه بالرقمية يعود الى أن الرقمية هي الطريقة الجديدة في عرض الأدب من خلال النظام الرقمي الثنائي (1/0) والذي يقوم على جهاز الحاسوب، أما المترابط فهو يركز على تقنية الترابط التي تنظم النص الأدبي بناء على ما تقدمه المعلومات من روابط يجمع بينها متيحاً بذلك للمستخدم أو المتلقي الانتقال من نص لآخر حسب حاجته.

أما الأدب التفاعلي فيركز على خاصية التفاعل والتبادل المتعلق بنظام الكتروني، اتصالي بحيث يكون الجواب فيه مباشراً ومتواصلاً من خلال الحاسوب الذي يحقق التفاعل في أقصى درجاته ومستوياته بين النص وعلاماته بعضها ببعض (اللغة، الصورة، الصوت، الحركة سواء كانت متصلة او منفصلة وبين العلامات بعضها ببعض لكونها مترابطة).

وقد اجتهد النقاد في محاولة ضبط مفهوم هذا الابداع الأدبي الجديد والمخالف بمعطياته التكنلوجية فقد عرفته كاترين هيلس بأنه من أنواع الأدب الذي يتألف من أعمال أدبية تنشأ في

بيئة رقمية كما تعرفه فاطمة البريكي بأنه جنس أدبي جديد ولد في رحم التكنلوجيا لذلك يوصف بالأدب التكنلوجي أو الأدب الإلكتروني ويمكن أن نطلق عليه اسم (التكنو – أدبي).
بينما تشير الناقدة المغربية زهور كرام بأن مفاهيم هذا الأدب لاتزال ملتبسة بعض الشيء لكونها حديثة العهد سواء في التجربة العربية أو في التجربة الغربية الرائدة وتعرفه بأنه حالة تطويرية لمسار الأدب في علاقته بالوسيط التكنلوجي الذي يغير من طبيعة النص اللغوية وكذا في مفاهيمه المتعلقة بمنتج النص ومتلقيه ومن ثم يؤسس لشكل أدبي مغاير تبعا لطبيعة اللغة الجديدة.
وعلى ضوء ما سبق من تعاريف نستطيع ان نجتهد ونضع ملمحاً تعريفياً للنص الإلكتروني أو الرقمي أو التفاعلي مقترحة أن يكون المصطلح أكثر عمومية وشمولا والأنسب والأدق – حسب تقديري – للتعبير عن هذا الأسلوب الجديد في عرض النص الأدبي هو مصطلح الأدب الرقمي التفاعلي.
وهو رؤية جديدة للنص الأدبي وللإنسان والكون وللأدب بشكل عام ، أساسها التواصل الإنساني والتفاعل الإبداعي الخلاق وعماده الربط بين ما هو إنساني وبين ما هو تقني وهو ناتج عن إفرازات ثورة المعلوماتية الحديثة، واعتبر هذا الوسيط الجديد الذي أدخل اختلافات جذرية على الأدب بما يوفره من تقنيات قائمة على الملتميديا multi – media من صورة وصوت ومؤثرات أخرى جعلت من الأدب انتاجاً متشعباً ، مقدماً ممارسة جديدة هي الآن بصدد تشكيل تأريخها المتميز عن الممارسة القديمة، ولعل تركيزي على صفة التفاعلية والصاقها بالأدب الإلكتروني يعود الى كونها جوهر النص الأدبي الرقمي الذي لا يتحقق الا بوجود ميزة التفاعل.

ماهية النقد الرقمي:

لعلّ محوري النقد الأدبي الآن بصرف النظر عن النقد الرقمي، هما التعامل مع «النص» باستخدام المنهج الداخلي، بحسب ما قال به «رينيه ويلك» في «نظرية الأدب»، وهو بذلك انتقل بالنقد من المنهج التاريخي «اللانسونية» نسبة إلى «جوستاف لانسون» إلى التعامل المباشر مع النص، على أساس أنه وحدة متكاملة مستقلة.. حيث اقترب النقد من دائرة علم الاجتماع الأدبي، من خلال دراسة النص من الخارج: من خلال حياة الكاتب، وعلاقته بالمجتمع، وعلاقة النص ذاته بالمجتمع، وكلها أمور تخرج عن إطار النقد الأدبي في نظر البعض، بينما تقوم (البنيوية مثلا) على أساس استخدام وسائل وأدوات خاصة كمفاتيح لفهم

النص الأدبي وتحليل مكوناته.

أما المحور الآخر في نقد النص الأدبي، فهو ما قدمه "النقد الثقافي" بالنظر إلى النص، وكأنه مغلق على ذاته، ولا شيء خارجه، وفي الحين نفسه يعلن عن إمكانية الاستفادة من المناهج التي تتناول الخلفية التاريخية، وتأويل النص، والاستفادة من الموقف الثقافي النقدي.

فيما ينظر إلى مستقبل الكتابة أنه مرتبط بشكل مباشر بنوع الحياة التي يعيشها الإنسان، وقدر المتغيرات التي بدأت تمس حياته، لعل جوهر التغيير في الفنون كلها عموما، وقد بانت بشائرها هو تحولها من الفن البسيط إلى الأكثر تعقيدا..تحولها من التقديم البسيط للخبرات والرؤى إلى فنون تستوعب الخبرات ولا تقدم حلولا جاهزة أو معان محددة بقدر ما تقدم إثارة ما لخبراته أي يصبح المتلقي مشاركا أكثر عما قبل وبالتالي أصبح من الضروري الاستعانة بفهم نقدي يعين الكاتب والقارئ معا، هناك عدد من المهام على النقد الرقمي التعامل معها، وبانجاز تلك المهام تتحدد هويته من خلال وظيفته، مع الوضع في الاعتبار أن المقصود ليس النقد الرقمي الأدبي وحده.

ربما كانت «صعوبة» التعامل مع الإبداع الرقمي، هي المهمة الأولى.. صعوبة قراءة عمل جديد طويل (مثل الرواية) أو حتى قصير (مثل القصيدة) على شاشة الحاسوب يرجع بداية إلى عدم الاعتياد على القراءة المباشرة على شاشة الحاسوب.. فضلا عن كون العمل الابداعي الرقمي، غير تقليدي، فهو ليس سرديا بالكامل، وليس موسيقيا أو مشهديا بالكامل أيضا.. إلا أن تلك الصعوبة تخص أولئك الذين اعتادوا على القراءة من خلال الكتاب الورقي المطبوع، هؤلاء سيجدون صعوبة في التأقلم مع القراءة من خلال شاشة الكمبيوتر، وهي صعوبة مؤقتة سرعان ما تزول مع الاعتياد على القراءة من خلال شاشات الكمبيوتر، إن العلاقة بين النص ومتلقيه هي علاقة جدلية، وتعتمد على الطرفين، وحالة من التفاعل المشترك بين النص والمتلقي.. وليس من حل سوى أن يتولى النقد الرقمي تحليل مبررات تلك الصعوبة المفترضة، هل من طول مدة القراءة، أو طول العمل، أو طبيعة وجوهر العمل الابداعي (مملا فتكون قراءته صعبة.. وهكذا) بالتالي فإن مهمة النقد الرقمي هي إرشاد الكاتب والقارئ إلى مواضع المتعة في الإبداع الرقمي، والتوجيه لتجاوز تلك الصعوبة.

–التعريف بأسرار العمل الابداعى الرقمي، أي تقريبه إلى القارئ العادي مع شرح المصطلحات المتداولة، مع المفاهيم والتقنيات المستخدمة، وهي المهمة الأخرى التي يجب على النقد الرقمي التصدي لها. وبذلك يزكى المتعة التي هي الهدف الأسمى من العمل الابداعي.. فالمؤثرات

البصرية والسمعية المستخدمة كفيلة بأن تجعل القارئ في حالة من المفاجأة المستمرة، والترقب، فقارئ الإبداع الرقمي سوف يجد عالماً جديداً، فيه من التقنيات الفنية ما يتقابل مع فنون أخرى غير فنون الكلمة، مثل "المونتاج" و"المكساج" و"الموسيقى التصويرية"، و"الإخراج الفني"، بالإضافة إلى توظيف تقنيات الكمبيوتر نفسها..مع توظيف برنامج "الفلاش ماكرو ميديا"، والعارفون بدهاليز التقنية وتطوراتها المتلاحقة في العالم يعرفون أن برنامج الفلاش هو مستقبل برامج تصميم صفحات الويب في العالم، وقد عبر "سناجلة" عن هذه الفكرة في حوار معه حول تجربته الإبداعية الرقمية: " إنه في اللغة المستخدمة في كتابة رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوِى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة، كما أن الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة، أي أن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن ترسم وتصور، وبما أن الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان، وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة أو ذهنية متخيلة فعلى الكلمات أن تمشهد هذه الأحداث بشقيها، وعلى اللغة نفسها أن تكون سريعة، مباغتة".

–وضع المعايير المساعدة على إبراز خصائص العمل الابداعى الرقمي، فلا يقل أهمية عما سبق من مهام نقدية، ففي جنس الرواية الرقمية (مثلا) يفضل إلا تزيد عن خمسين صفحة (إذا اعتبرنا أن قراءة ومتابعة الصفحة تحتاج إلى دقيقتين على الأقل لقراءتها، أي تحتاج الرواية إلى مائة دقيقة وهي فترة مناسبة جدا ومع عناصر التشويق لن يشعر القارئ بالملل)..كما أن استخدام الجمل القصيرة، والحوار السريع المختصر... بالإضافة إلى توظيف الكلمات الخبرية التي ترسم الصورة أفضل في الدلالة عن تلك الانشائيه.

–شرح وتوضيح البرامج والتقنيات المستخدمة في العمل الابداعي الرقمي، مع إبراز مزاياه وضروراته في العمل، كإضافة فنية وليس حلية جمالية أو استعراضية لإمكانات المبدع الرقمي.

–توعية الأجيال الجديدة لتفادي سلبيات "الواقع الافتراضي" مع التوعية بمزاياه، حيث أن الواقع الافتراضي ينقسم إلى ثلاث حالات.." واقع افتراضي يخلق حالة من التوحد الكامل بين المستخدم والحاسوب، بحيث لا يشعر سوى هذا العالم المصنوع، وبقدرته على التعالم داخله بمقدره وبساطة وحرية، بينما لا يستطيع المستخدم الانفصال عن واقعه الافتراضي، فور مغادرة الحاسوب، ويبقى معلقا بواقعه الافتراضي"و"واقع افتراضي محدود، تلك التي بين المستخدم وأجهزة المحاكاة (simulators) مثل أجهزة قياس تأثير الجاذبية الأرضية"و" واقع افتراضي خارجي، حيث يعيش المستخدم مع شاشة الحاسب، منفصلا دون الشعور بالتواجد داخل واقعه

المصنوع، كما يظل المستخدم معلقا، إلا أنه قادر على الانفصال فور مغادرة المستخدم للجهاز".

–الكشف عن عقبة "التكنو اجتماعي"، وهي العقبة الناتجة عن بروز بعض المشكلات عند تماس ما هو تكنولوجي وما هو اجتماعي وسلوكي، ليقوم النقد الرقمي بشرح الحقائق والبحث عن الحلول.

–الدعوة إلى توفير المعلومات والبيانات والإحصاءات، والسعي لفض الاشتباك بين المعلوماتية والبيروقراطية ونظرة التخوف والشك مع المعلوماتية.

–البحث عن الأسئلة المتجددة في الساحة الرقمية..ماذا نريد من المعلوماتية؟ ما المشكلات الواجب مواجهتها بالمعلوماتية؟ ما هي الطموحات في المجالات المختلفة وحلها بتوظيف المعلوماتية؟.. وغيرها من الأسئلة التي تتوالد عنها.

أما الواقع الافتراضي فله خاصية "التواجد الحميم" للمستخدم، حيث يعيش المستخدم في حالة خاصة لا يشعر (غالبا) بالزمان والمكان، متعلقا بحالته الجذابة مع عدم النفور منها بمضي الوقت بل يشعر بارتباط جاذب حتى بعد أن ترك الجهاز.. كما أن المستخدم يبدو دوما على حالة من التفاعل والانجاز، نظرا لقدرته على التعامل الناجح مع الجهاز.

لذا تبدو مزايا الواقع الافتراضي متعددة، منها تلك التي توفرها أجهزة محاكاة أنظمة يصعب التواجد داخلها أو الاقتراب منها مثل عوالم الأجرام السماوية.. بينما توجد محاكاة بأجهزة يلزم التواجد داخلها مثل تدريبات الطائرات والسيارات وغيرها. وهو ما يعني أن من مزايا الواقع الافتراضي توفير النفقات في إنشاء الأنظمة المعقدة، مع إمكانية الاتصال الزماني/المكاني وهو ما يتضح في عروض نمط الحياة للثقافات المغايرة والتي تعرض لفترة زمنية قديمة، بينما وسائل الاتصال السمعية والبصرية المتاحة تتيح الاتصال المكاني فقط.

أما سلبيات الواقع الافتراضي، والتي يجب على الناقد الرقمي ملاحقتها والتوعية بتأثيراتها السلبية..مثل بعض الألعاب التي قد تؤدي إلى إدمان الجلوس أمام الجهاز مثل لعبة «دووم» وقد ينشأ الصغير على عدم التفرقة بين ما هو واقعي/ حقيقي وما هو خيالي/افتراضي. وقد يؤدى هذا الواقع الافتراضي إلى توليد حالة من الإجبار العقلي أو غسيل المخ.

–البحث في جوهر ودقائق خصائص الثقافة الرقمية.. لم يعد "النقد" منفصلا عن جوهر العملية الإبداعية، بحيث بات على النقد دراسة قضايا "غلبة الصورة على الكلمة في الثقافة الرقمية، آفاق الانجازات المتوقعة بفضل توظيف التقنية الرقمية..وغيرها."

لعله من المناسب الآن الاقتراب من بحث تعريف هوية النقد الرقمي هو: "التناول الموضوعي الواعي بأسرار التقنيات السردية/المشهدية، بالإضافة إلى أسرار التقنيات التكنولوجية، في تحليل العمل الابداعى الرقمي، وإبراز عناصره الأولية التي شكلته، ثم بيان قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك، وبأي درجة نجاح تحقق توظيف هذا العنصر في البناء الكلي للعمل الابداعي الرقمي."

ولعل هوية النقد الرقمي.."جملة أدوات الناقد الرقمي ووسائله المتاحة في فهم وتفسير العمل الابداعي الرقمي، منها المدخل التقني البحت، أو المدخل الابداعي البحت، وأخيرا المدخل المزدوج سواء التقني والجمالي في تعامل الناقد الرقمي مع العمل الرقمي."

بذلك قد يتفق النقد الرقمي مع النقد الأدبي المتعارف عليه في كونه.. يرفض أحكام القيمة، أي إطلاق الحكم المطلق بأن العمل سيء أو جيد، بل يعتمد على التحليل وإبراز مواطن القوة والجمل ومواطن الضعف دون إصدار أحكاما نهائية. وأيضا يمكن أن يتفق مع النقد الأدبي التقليدي في تنسيب العمل الابداعى الرقمي إلى مذهب ما كأن يكون العمل رومانسيا أو واقعيا أو اجتماعيا..بينما لا يتفق مع النقد الأدبي السردي في تنسيب العمل الابداعي الرقمي إلى مدرسة أدبية ما مثل البنيوية والشكلانية والتفكيكية (تلك التي تعتمد على الأسلوب، أي الكلمة وتركيبتها). هكذا قد تقترب هوية النقد الرقمي من النقد السينمائي والمسرحي، وتبتعد قليلا عن النقد الأدبي السردي.

قائمةالمصادروالمراجع:

المصادر:

1 ـالقرآنالكريم.

2 ـابنمنظور،لسانالعرب،بيروت،دارصادر،ط6، 1997.

الصولي،أخبارأبيتمام،لجنةالتأليفوالترجمة،القاهرة، 1937.

3–الجاحظ،الحيوان،تحقيقعبدالسلامهارون،مطبعةمصطفىالبابيالحلبي،القاهرة، 1945،ج1.

المراجع :

1. إبراهيمالسعافينوخليلالشيخ،مناهجالنقدالأدبيالحديث،منشوراتجامعةالقدسالمفتوحةط1 1997.
2. إبراهيمحمادة،مقالاتفيالنقدالأدبي،دارالمعارف،القاهرة، 1982.
3. أحمدمختارعمر،علمالدلالة،عالمالكتب،ط02، 1988م.

4. أدونيس،عليأحمدسعيد،زمنالشعر،دارالعودة،بيروت، 1978.
5. إسماعيلعزّالدين،الشعرالعربيّالمعاصر،قضاياهوظواهرهالفنّيّةوالمعنويّة،دارالعودة،بيروت،ط3 ، 2007.
6. بدويعبدالرحمن : الإنسانيةوالوجوديةفيالفكرالعربي،مكتبةالنهضةالمصريةالقاهرةط 1 ، 1947 .
7. البستانيّكرم،أساطيرشرقيّة،دارنظيرعبود،1994.
8. جوزيفالهاشم،المفيدفيالأدبالعربي،المكتبالتجاريللطباعة،بيروت، 1966،ج1.
9. حبيبمونسيّ،نظرياتالقراءةفيالنقدالمعاصر،منشوراتدارالأديب،وهران،ط01، 2007.
10. حسنمصطفىسحلول،نظرياتالقراءةوالتأويلالأدبيوقضاياها،منشوراتاتحادالكتابالعرب،دمشق، 2001.
11. حسينالواد،القراءةوالكتابة،منشوراتجامعةتونس، (د،ط)، 1988م.
12. الحفنيعبدالمنعم : جانبولسارتر،الحياةوالفلسفةوالأدب،دار الفكر،القاهرةالطبعةالأولى : 1963 .
13. حمّودمحمّد،الحداثةفيالشعرالعربيّالمعاصر،الشركةالعالميّةللكتاب،بيروت،ط1، 1996.
14. زكريافؤاد : دراسةجمهوريةأفلاطون – وزارةالثقافة – دارالكتابالعربي –القاهرة – 1967 .
15. زكرياإبراهيم،الفنانوالإنسان،دراساتفيعلمالجمالوفلسفةالفن،مكتبةغريب.51- الفجالةأميرةحلميمطر،مقدمةفيعلمالجمالوفلسفةالفن،دار المعارف،القاهرة، 1989.
16. زكيأحمد،الأساطير،الهيئةالمصريّةالعامّةللكتاب،السلسلةالمكتبيّةالثقافيّة،ط1، 1997.
17. زكينجيبمحمود،فيفلسفةالنقد،دارالشروق،القاهرة،ط01، 1399هـ/1979.
18. سارتر:مفكراًوإنساناً،دار الكتابالعربيللطباعةوالنشر،القاهرة 1967 .
19. سميرحجازي،المتقن: معجمالمصطلحاتاللغويةوالأدبيةالحديثة، (فرنسيعربي،عربيفرنسي)،دارالراتبالجامعية،بيروت،ط1، 1993.
20. شاهينمحمّد،الأدبوالأسطورة،المؤسّسةالعربيّةللدراساتوالنشر،بيروت،ط1، 1996.
21. شكريعزيزماضي،محاضراتفينظريةالأدب،دارالبعث،قسنطينة،ط1، 1984
22. شوقيضيف،البحثالأدبي،طبيعته،مناهجه،أصوله،مصادره،دارالمعارف،القاهرة، 1992،ط7.
23. شوقيضيف،البحثالأدبي – طبيعته – مناهجه – أصوله،مصادره،ط 6. دارالمعارف،القاهرة، 1977.
24. شيخواليسوعي،علمالأدب،مطبعةالآباءاليسوعيين،بيروت، 1987.

25. صلاحفضل،نظريةالبنائيةفيالنقدالأدبي،مكتبةالأنجلوالمصرية،القاهرة،ط03، 1980م.
26. طهحسين،تجديدذكرىأبيالعلاء، ط 5 دارالمعارف، 1976 .
27. عبّاسإحسان،اتّجاهاتالشعرالعربيّالمعاصر ،سلسلةعالمالمعرفةالكويت،ط1، 1978.
28. عبدالرحمنعميرة،المذاهبالمعاصرةوموقفالإسلاممنها ،دارالجيللنشروالطباعةوالتوزيع،بيروتلبنا ن، 1985.
29. عبدالعزيزجسوس:
إشكاليةالخطابالعلميفيالنقدالأدبيالعربيالمعاصر ،المطبعةوالوراقةالوطنية،مراكش/ المغرب،ط1، 2007.
30. عبدالكريماليافي،دراساتفنيةفيالأدبالعربي،مطبعةدار الحياة،بيروت، 1972.
31. عبداللهأبوهيف،النقدالأدبيالعربيالجديد
(فيالقصةوالروايةوالسرد)،منشوراتاتحادالكتابالعرب،دمشق،ط1، 2000.
32. عبدالمنعمتليمة،مداخلإلىعلمالجمالالأدبي،دارالثقافة،القاهرة، 1978.
33. عبدالناصرحسنمحمد،نظريةالتوصيلوقراءةالنصالأدبي،المكتبالمصريلتوزيعالمطبوعات،القاه رة، (د،ط)، 1999م.
34. عزالدينإسماعيل،الأسسالجماليةفيالنقدالعربي،دار الفكر العربي،بيروت، 1968.
35. عصاممحمدالشنطي،الجماليةوالواقعيةفينقدنا الأدبيالحديث،المؤسسةالعربيةللدراساتبيروت، 1979.
36. عليأبوملحم،فيالجمالياتنحورؤيةجديدةإلىفلسفةالفن،المؤسسةالجامعيةللدراسات،بيروت، 1991 .
37. عليبنعبدالعزيزالجرجاني،الوساطةبينالمتنبيوخصومه،دارإحياءالكتبالعربية،مصر، 1951.
38. عليجعفرالعلاق،الشعروالتلقي،دراساتنقدية،دارالشروق. عمان، 1997.
39. عليجوادالطاهر،مقدمةفيالنقدالأدبي،المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت، 1979.
40. فائقمصطفىوعبدالرضاعلي،فيالنقدالأدبي،منشوراتجامعةالوصل،ط 1،العراق، 1989.
41. ك. ك. راثفين،الأسطورة،تحقيقجعفرصادقالخليليّ،منشوراتعويدات،سلسلة (زدنيعلمًا)،بيروت،ط1، 1981.
42. كمالالمصلح،الكاملفيالنقدالأدبي،المكتبةالحديثة،بيروت، 1967،ص118
43. ماهرفهمي: المذاهبالنقدية،ط 1 مكتبةنهضةمصر،القاهرة،بت.
44. محفوظعصاممآراغوان : المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت،الطبعةالأولى، 1974.
45. محفوظعصاممآراغوان : المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت،الطبعةالأولى، 1974.

46. محمدبركاتحمديأبوعلي،بحوثومقالاتفيالبيانوالنقدالأدبي،دارالبشيرللنشروالتوزيع،عمان، 1409هـ/1989م.
47. محمدحسنعبدالله،مقدمةفيالنقدالأدبي،دار البحوثالعلمية،الكويت،1975.
48. محمّدحمّود،الحداثةفيالشعر العربيّالمعاصر،الشركةالعالميّةللكتاب،بيروت،ط1، 1996.
49. محمدخرماش،إشكاليةالمناهجفيالنقدالمغربيالمعاصر (البنيويةالتكوينيةبينالنظريةوالتطبيق)،مطبعةأنفوبرانت،فاس/المغرب،ط1.
50. محمدخرماش،إشكاليةالمناهجفيالنقدالمغربيالمعاصر (البنيويةالتكوينيةبينالنظريةوالتطبيق)،مطبعةأنفوبرانت،فاس،ط1، 2001.
51. محمّدشاهين،الأدبوالأسطورة،المؤسّسةالعربيّةللدراساتوالنشر،بيروت،ط، 1996.
52. محمدشفيقشيّا،نظريةكنطالجمالية،الفكر العربي 1987 ،ع48،ص144-158
53. محمدغنيميهلال : النقدالأدبيالحديث،دار نهضةمصر،القاهرة، 1973 .
54. محموددرويش،هيأغنيةهيأغنية،منشوراتدار عودة،بيروت،ط3، 1999.
55. مسعوديميخائيل،الأساطيروالمعتقداتالعربيّةقبلالإسلام،دارالعلمللملايين،بيروت،ط1،أيلول 1994
56. مكاويعبدالغفار : الشعرالحديثمنبودليرإلىالعصرالحاضر،جـ 1 ،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب – القاهرة.
57. ميخائيلمسعود،الأساطيروالمعتقداتالعربيّةقبلالإسلام،دار العلمللملايين،بيروت،ط1، 1994.
58. نصرتعبدالرحمن،فيالنقدالحديث،مكتبةالأقصى،عمان، 1979.
59. هاشمصالح،قراءةفيالفكرالأوروبيالحديث،كتابالرياض،الرياض، 1994.
60. هلالمحمدغنيمي : المدخلإلىالنقدالأدبيالحديث،مطبعةالرسالة،القاهرة 1958

المراجع المترجمة:

1. اجلياوجويدوموربوجو : سارتروالأدبوالشعر،ضمن "سارترعاصفةعلىالعصر"،ترجمةوتلخيص:مجاهدعبدالمنعممجاهد،دارالآدابببيروت،الطبعةالأولى، 1965.
2. إليزابيثدور،الشعركيفنفهمهونتذوقه،ترجمة:إبراهيمالشوش،مكتبةمنيمة،بيروت، 1968.
3. أندريهريشار : النقدالجمالي،ترجمةهنريزغيب،منشوراتعويدات،بيروت،لبنان 1974 .
4. إنريكأندرسونإمبرت،مناهجالنقدالأدبي،ترجمة:الطاهرأحمدمكي،مكتبةالآداب،القاهرة.
5. أوفسيانيكوف،موجزتاريخالنظرياتالجمالية،ترجمة:باسمسقا،دارالفارابي،بيروت، 1979.
6. برونلوآخرين: النقدالأدبي،ت: هدبوصفي،ط 1،دارالفكرللدراساتوالنشر،باريس 1990.

7. بلوكهاسكلسالنجرهيرمان :
الرؤياالإبداعية،ترجمةأسعدحليم،مراجعةمحمدمندور،مكتبةنهضةمصر،القاهرة 1966.
8. بندتوكروتشيه،المجملفيفلسفةالفن،ترجمةساميالدروبي،دارالفكرالعربي،القاهرة.
9. تزفيطانتودوروف،الشعرية،ترجمة:
شكريالمبخوتورجاءبنسلامة،دارتوبقاللنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط02، 1990م.
10. جرييهاالآنروب :
نحورواية جديدة،ترجمةمصطفىإبراهيممصطفى،تقديملويسعوض،دارالمعارفبمصر،القاهرة .
11. جونديوي،الفنخبرة،ترجمةزكريا إبراهيم،دارالنهضةالعربية،القاهرة، 1963.
12. جيرومستولنتز،النقدالفنيدراسةجماليةوفلسفية،ترجمة:فؤادزكريا،المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر،بيروت، 1981.
13. ديرلاين،فونفبريدرش،الحكايةالخرافيّة،تر:نبيلةإبراهيم،تحقيق:عزّالدينإسماعيل،غريب،القاهرة ، 1987.
14. ديفيددیتشس،مناهجالنقدالأدبيبينالنظريةوالتطبيق،ترجمة:محمديوسفنجم،دارصادر،بيروت، 1967.
15. ر.فجونسن،الجماليةضمنموسوعةالمصطلحالنقدي،ترجمة:عبدالرحمنلؤلؤةدارالرشيد،بغداد، 1982.
16. راثفين. ك. ك. الأسطورة،تر:صادقجعفرالخليليّ،منشوراتعويداتسلسلة (زدنيعلمًا)،بيروت،ط1، 1981.
17. رامانسلدن،النظريةالأدبيةالمعاصرة،ترجمةجابرعصفور،دارقباء،القاهرة، 1998.
18. رامانسيلدن،النظريةالأدبيةالمعاصرة،ترجمة:
جابرعصفور،دارالفكرللدراساتوالنشروالتوزيع،القاهرة، 1991م.
19. رينيهويليك،مفاهيمنقدية،ترجمة:محمدعصفور،عالمالمعرفة،الكويت، ع210، 1987،فبراير.
20. سارترجانبول :
تقديمالأزمنةالحديثة،ضمنالأدبالملتزم،ترجمة:جورجطرابيشي،دارالآداب،بيروت .
21. ستانليهايمن،النقدالأدبيومدارسهالحديثة،ترجمة:إحسانعباس،ومحمديوسفنجمدارالثقافة،بيروت، 1955،كارولاينسبرجنوالدراسةالمتخصصةفيالنقد،ج1.

22. غوستافون،دراساتفيالأدبالعربي،ترجمةإحسانعباس،دارمكتبةالحياة،بيروت، 1959.
23. غيورغيغاتشف،الوعيوالفن،ترجمة:نوفلنيوف،عالمالمعرفة،الكويت، ع146، 1990،فبراير.
24. فانسونجوف،القراءة،تر: محمدآيتلعميم،شكيرنصرالدين،رؤيةللنشروالتوزيع،القاهرة،ط1، 2016.
25. فردريكأنجلز: نصوصمختارة،تحريرجانكنابا: تر: وصفيالبني،وزارةالثقافة، (د،ت) دمشق، 1972.
26. فردريكأنجلز،نصوصمختارة،تحريرجانكنابا: تر: وصفيالبني: وزارةالثقافة، (د،ت) دمشق، 1972.
27. فريدريشفونديرلاين،الحكايةالخرافيّة،تر:نبيلةإبراهيم،تحقيقعزّالدينإسماعيل،دارغريب،القاهرة، 1987.
28. مكليشأرشبيالد :
الشعروالتجربة،ترجمةسلمىالخضراءالجيوسي،مراجعةتوفيقصايغ،منشوراتدارالليقظةالعربيةللتأليفوا لترجمةوالنشر (بيروت) بالاشتراكمعمؤسسةفرنكلينللطباعةوالنشر (نيويورك) ، 1963 .
29. هيغل،المدخلإلىعلمالجمال،فكرةالجمال،ترجمةجورجطرابيشي،دارالطليعة،بيروت،ط3 ، 1988.
30. ولتر.ت.ستيس،معنىالجمال،نظريةفيالاستطيقا،ترجمة:إمامعبدالفتاحإمام،المشروعالقوميللتر جمة 173 ،المجلسالأعلىللثقافة،مصر، 2000 .
31. ويلبر.إسسكوت،خمسةمداخلإلىالنقدالأدبي،ترجمة:عنادغزوانإسماعيل،دارالرشيد،بغداد، 1981.

المراجع الأجنبية:

1. Aragon, L. & Breton, A. : Surrealisme Frente a realisme socialista trad. Barcelona, 1967
2. Berson, Fredreick, R : Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War- forword by : Salvader de1- Medriage, New York, Universiy Press, New York, 1967
3. Carve, Meyrich, N. : Poets and their Phliosophies, Philosophy Vol XXVI No. 67, April, 1951, op. Cit.

4. Engles, F. : Letter to Margert Harkness (April 1888) , in : Craig, D : ed. Of Marxists on Literature an Antholgy , Penguin Books, Lonon, 1977.
5. Gilles Thérien, Pour une sémiotique de la lecture, dans Protée1990.
6. Jacques Leenhardt, Lire la lecture, essai de sociologie de la lecture, Edition, L'Harmattan, paris, 1999
7. Jean Ricardou, le nouveau existe –t–il– ? in nouveau roman, Hier, aujourd'hui Ed, U.G.E Paris, 1968
8. Mayo, Bernard : Poetry, Language and communication, philosophy Vol, XVIX No . April 1961.
9. Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress–Publishers, Moscow , I st Printing, 1969
10. Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress–Publishers, Moscow , I st Printing, 1969.
11. Sartre, J. P. : The Responsibility of he Writer, tr. by :Betty Askwith In Block, Haskell M. & Salinger N. eds. OfCreative vision, Grove Press, New York, 1960
12. Thomson, George, Marxism, and Poetry, Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945

المجلات و الدوريات:

1. بيرسسانجون : رسالةالشاعر،مجلةالآداب،العدد (2) ، 1960 ،دارالآداب،بيروت، 1960.
2. تحسينالناشيء،تقويمالمنهجالجمالي،مجلة أفكار،ع156، 2001.
3. جميلعلوش،النظريةالجماليةفيالشعر،عالمالفكر،الكويت،مج 29،ع1، 2000.

حافظصبري،الأدبوالمجتمع،مج: فصول،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،ع02، 4. 1981.

5. حسينقبيسي،حوارمعأدونيس،مجلةالشروق،ع11، 1992.
6. خورشيدفاروق،أدبالأسطورةعندالعرب،سلسلةعالمالمعرفة،الكويت،عدد 284،جمادىالأولى 1423 ـأغسطس 2002.
7. رمضانمحمد : الفنوالحضارةفيفلسفةهيغلالجمالية،مجلةفصول،مصر، 1987،مج7،ع3-4.
8. ساميسليمان،التنظيرالسوسيمعرفيوالجماليللأدبعندعبدالمنعمتليمة،فصولع66، 2005.
9. صبحيحديدي،مقالموسوم:

ماهيالقراءة؟منهوالقارئ؟وكيفالتعاقدعلىالمعنى؟،مجلةالكرملفصليةثقافية،مؤسسةالكرملالثقافية،بيروتفلسطين،ع 36،ربيع 2000م.

10. عبدالقادرهني،البعدالسيكولوجيللتلقيالأدبي،مجلةالأدب،جامعةأبوبكربلقايد،تلمسان،ع 11، 2006.
11. عبداللهالغذامي،الخطيئةوالتكفير

"منالبنيويةإلىالتشريحية"،الناديالأدبيالثقافي،جدة،العددالثاني، 1985م.

12. فاروقخورشيد،أدبالأسطورةعندالعرب،جذورالتفكيروأصالةالإبداع،سلسلة،عالمالمعرفة ،الكويت، 2002.
13. محمدحافظدياب،النقدالأدبيوعلمالاجتماع

(مقدمةنظرية)،مجلةفصول،مجلةالنقدالأدبي،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،ع 1،المجلد 4، 1983.

شبكةالأنترنيت:

1. " www.abjjad.com "معأبيالعلاءفيسجنه" اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019
2. www.abjjad.com "أبونواسالحسنبنهانيء" اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019،بتصرّف.
3. "www.ahewar.or "التحليلالنفسيوالأدبوالثقافة" اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّف
4. www.abjjad.comالإبداعالأدبيوالتحليلالنفسي (بينمنهجالدراسةالنفسيةوالتحليلالسريري) اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّف

5. "www.alukah.net2-المنهجالنفسيعندشارلمورون"،اطّلععليهبتاريخ22-5-2019 ،بتصرّف .
6. "www.marefa.orgمصطفىسويف" اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019،بتصرّف
7. اطّلععليهبتاريخ 22-5-2019. بتصرّف www.marefa.org
8. المناهجالنقديةالحديثـــةالواقعوالمأمول"،www.alukah.netاطّلععليهبتـــاريخ 22-5-2019،بتصرّف.