- السنة : الثانية ليسانس.

- التخصص : دراسات أدبية.

- المقياس:نظرية الأدب.

- تطبيق.

- فوج:(1)

- أ/د. موسى شروانة.

نظرية الأدب - تطبيق

فوج1 - مجموعة (أ+ب)

فـــهـــرس المحتـــــــوى

1- مفهوم نظرية الأدب(نظري تطبيقي).

2- الماهية والمفهوم.

3- وظيفة الأدب.

4- المحاكاة.

5- التناص.

7- القراءة والتلقي.

1- مفهوم نظرية الأدب(نظري تطبيقي).

1- مفهوم نظرية الأدب

(نظري/ تطبيقي).

تطبيق فوج1
أ.د/شروانة

1- المفهوم اللغوي.

عند استشارة المعاجم القديمة للتعرف على مدلول كلمة (نظرية) وبخاصة في أشهرها وهو معجم لسان العرب في مادة (نظر) فإننا لا نعثر فيه على مدلول هذه الكلمة بصيغتها المعروضة، وإنما نجد بعض المفاهيم لمدلول الكلمة الثلاثية (نَظَرَ) فيقال مثلا: " نظرتُ إلى كذا وكذا من نظر العين ونظر القلب" وهذا المدلول يؤشر على أن المعرفة للشيء تتم بالعين المجردة كما تتم بالقلب عن طريق الحدس.

ومن الاشتقاقات الواردة تحت المادة الثلاثية المذكورة كلمة (النظر) ومعناها (الفكر) بمعنى التفكير في الشيء لغرض تقديره وقياسه. والتقدير والقياس للشيء هو من قبيل المعرفة ولا يوجد أكثر من هذا في مثل هذه المعاجم.

أما المعاجم المعاصرة فقد حاولت الاقتراب من مدلول هذه الكلمة بالقول إنها "جملة قوانين يرتبط بعضها ببعض، وتحاول أن توضح الظواهر والأشياء". وعلى نحو من هذا قيل: " نظرية المعرفة: وتبحث هذه النظرية في مبادئ المعرفة الإنسانية وطبيعتها ومصدرها وحدودها، وجمعها نظريات".

2- المفهوم الاصطلاحي:

ومثلما يقال(نظرية المعرفة) بصفة عامة، فإنه يقال أيضا (نظرية الأدب) بإضافة كلمة(نظرية) إلى(الأدب) ليصبح التركيب تعبيرا اصطلاحيا شائعا في الدراسات الأدبية والنقدية الغربية المعاصرة، ومن شيوعه أنه صار يوضع عناوين لكتب بعينها مثل:

- نظرية الأدب. رينيه ويليك وأوستن وأرين.
- نظرية الأدب. تيري ايغلتون.
- نظرية الأدب. ب.ر. مليك.

وغيرها كثير والمقصود بهذا المصطلح هو"دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره،وما أشبه ذلك" ويعتبر هذا التعريف من أقدم التعريفات للمصطلح وهو لصاحبي الكتاب الأول(رينيه ويليك، وأوستن وأرين) وما جاء بعد ذلك فهو - في

الحقيقة - من قبيل الشرح والتوضيح فقط باعتبار هذا الكتاب من أوائل الكتب المؤسسة لنظرية الأدب.

ومن التعريفات التي نجدها وهي متأثرة بالتعريف الأول تعريف حسام الخطيب: الذي قال فيه: "هي مجموعة من المبادئ العامة المتناسقة والتفسيرات المترابطة التي تنبثق عن درجة معتبرة من التفحص الشامل والدقيق لظاهرة معينة".

وكما نلاحظ فإن هذا التعريف لا يختلف عن سابقه إلا من حيث إضافة بعض الخصائص التي تنطوي عليها عادة النظرية بصفة عامة وهي (التناسق) و(الترابط) و(الشمولية) في الفحص والتدقيق إضافة إلى كلمة (تنبثق) التي تدل على الاستقراء الشامل للمادة. وهذا يعني أن مبادئ(نظرية الأدب) وأسسها لا تفرض من خارجها، وإنما تأتي عن طريق الوصف والرصد والفحص الشامل لمادة(الأدب). وفي العادة تكون هذه المادة سابقة في وجودها أما نظريتها فتكون لاحقة لها وهذا ما لاحظه أكثر من واحد من الدارسين منهم (تيري ايغلتون) في كتابه (نظرية الأدب) بقوله: "إن كان ثمة نظرية أدبية فلا بد أن يكون هناك أدب هي نظريته".

والأمثلة على هذا كثيرة منها كتاب(فن الشعر)لأرسطو(ت322ق.م) حيث قام فيه باستقراء الشعر اليوناني وتتبع تطور أجناسه عبر مراحل تاريخية معينة وخرج من ذلك بنتائج هامة تكشف عن طبيعة هذا الشعر وعن أسس بنائه ووظيفته.

2- نظرية الأدب(المـــــــــاهيـــة والـــمـــفـــهوم):

- الماهية والمفهوم عند جان بول ساتر.

- الماهية والمفهوم عند رينيه ويليك وأوستن وارين.

- الماهية والمفهوم عند تيري ايغلتون.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- الماهية والمفهوم عند ساتر.

قال سارتر في كتابه: ما الأدب؟

" كلا،لا نريد للرسم ولا النحت والموسيقا أن تكون ملتزمة، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام، وَلِمَ نَرْمِي إلى ذلك؟ أو كان يدلي كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى؟ ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عَوامَ الموسيقيين والأدباءِ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عَوامَ الرسامين، كأن ليس في الواقع إلا فنٌ واحدٌ لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن، كما تبين كلُّ صفةٍ من صفات الجوهر.ص9-10

على النقيض من ذلك الكاتب. فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني، وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى هي: أن ميدان المعاني إنما هو النثر. فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقا. وقد لامني قوم زاعمين أني أُبغضُ الشعر محتجين، بأن مجلة العصور الحديثة قلما تنشر شعرا، ولكن في هذا الدليل على أننا نحبه، خلاف ما يزعمون ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر: لن تستطيع بحال أن تحكم بجعل الشعر(التزاميا) وهذا حق. ولِمَ أرمي إلى هذا؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة. فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية.ص14.13

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التي تمثل وحدة اللغات. فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا، يستخدمها في دخيلة نفسه ويحسها كجسمه، فهو محوط بمادة اللغة التي لا يكاد يعي سلطانَها عليه. ص15

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب- ككل الفنانين الآخرين- يهدف إلى منح نوعا من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية، وأفضل تسميته "الطرب الفني" وهذا الشعور حين يظهر، يدل على أن العمل الفني قد اكتمل.ص63

فالكتابة،إذن، كشف للعالم،ثم اقتراحه واجبا يقوم به القارئ، والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهريا في مجموع الكون، رغبة من الكاتب في أن يحيا معترفا له بذلك على يد وسطاء من الناس. ولكن بما أن العالم

- من ناحية أخرى- لا يبين عن أسراره إلا بالعمل. وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره.ص65.

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه وإلا كان ذلك أروع فشل. وإذا شرع المرء في تسجيل عواطف نفسه على الورق فمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف في نفسه واهية ضعيفة، فليس النشاط الفني الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبي. ولو كان المرء يعيش وحده لا ستطاع أن يكتب ما شاء، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملا موضوعيا. وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس. ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها. وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين: الكاتب والقارئ فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا. فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم. ص49.

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة. وليس الكاتب بكاتب لأنه أختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه أختار التحدث عنها بطريقة معينة. وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر.ص24

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطا لا ينفصم، لا يمكن أن يتطلب مني أن استخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض، فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصيا، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع، فهو في كل أحواله الرجل الحر، يتوجه إلى الأحرار من الناس، وليس له سوى موضوع واحد، هو الحرية". ص 67

تطبيق/ فوج1
أ.د/شروانة

- تحليل نص(الماهية والمفهوم) عند سارتر:

يحتوي النص السابق على فقرات مقتطفة من كتاب(جان بول سارتر1905-1980م) الذي يحمل عنوان(ما الأدب؟)؛وهي تغطي في مجملها معظم ما تناوله في فصول كتابه وهي:

- ما الأدب؟.

- ما الكتابة؟.

- لماذا نكتب؟.

- لمن نكتب؟

وسنولي لهذه الفصول الأربعة قدرا من العناية بالشرح والتحليل بالتركيز فيها على المحاور الثلاثة الآتية:

أ- الماهية:

حاول (سارتر) في كتابه السابق الذكر أن يحدد ماهية الأدب بالإلحاح في أكثر من موضع من كتابه على أن الأدب(فن جميل) ومن طبيعة الفن الجميل أنه يخلق الإحساس بالجمال لدى القاريء أو المتلقي، وهو - كما ذكر- لا يكون إلا من خلال النثر فقط وليس الشعر.

ومن أجل تأكيد ما ذهب إليه بدأ حديثه بمعالجة طبيعة العلاقة بين الأدب والفنون مثل الموسيقى والرسم والنحت وغيرها، وقد أنكر بقوة وجود هذه العلاقة بين الأدب والفنون مستخدما أداة النفي(كلا) ومبررا إنكاره لها بما يلي:

1- عدم صلاحية هذه الفنون للالتزام الذي تؤمن به الفلسفة الوجودية.

2- رفض تسوية الأدب بالفنون لاختلافهما في الشكل والأداة أو المادة.

وبعد هذا واصل حديثة لتحديد ماهية الأدب بإخراج الشعر من دائرة الأدب، وهو بهذا يخالف ما هو شائع لدى الدارسين من أن الشعر يعد من ضمن دائرة الأدب، وذلك لأمرين:

1- أن النثر ميدانه المعاني، والتعبير من خلاله عن المعاني هو بهدف تحقيق المنفعة المباشرة وذلك بحكم شفافية لغته ووضوح أسلوبه. وهذه الخاصية تجعله أداة طيعة في يد الكاتب للتواصل مع أفراد المجتمع المحلي والعالمي؛ لأن رسالة الكاتب في الفلسفة الوجودية هي رسالة إنسانية كونية وليست محلية فقط والنثر أنسب لها من غيره.

وإلى جانب ما يحققه النثر من المنفعة المباشرة بتأدية رسالة الكاتب في الالتزام الوجودي، فإنه يحقق المتعة أيضا، وحين تجتمع هاتان الصفتان في العمل الفني- كما يقول- فإنه يصل لدى القارئ إلى الاكتمال أو إلى ذروته في الجودة والإمتاع، وفي هذا يقول:

"...إن الكاتب- ككل الفنانين الآخرين -يهدف إلى منح قرائه نوعا من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية، وأفضل تسميته:(الطرب الفني) وهذا الشعور حين يظهر، يدل على أن العمل الفني قد اكتمل"ص63

2- أن الشعر لا يصلح للتعبير عن المعاني كما يصلح لها النثر؛ لأن لغة الشعر مجازية وأسلوبه غير مباشر وغير واقعي ومن المستحيل - في نظره- أن تتحقق من خلاله المنفعة المرجوة منه، وهي تبليغ رسالة الكاتب إلى الآخرين وفيما يلي، موازنة بين ما يمكن أن يؤديه الناثر والشاعر بقلم الكاتب حيث قال:

" فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه في شعره- ينقطع عهده بمعرفتها: إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها ألوانا مجازية، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه .فقد أصبح الانفعال شيئا له كثافة الأشياء، وبدت عليه مسحة الغموض..."ص19

وقد ذهب إلى أبعد من هذا بأن وصف بالحمق من يطلب من الشعر أن يكون (ملتزما) كما في قوله:

"ونستطيع، إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون(التزاميا)"ص19.

ثم أضاف يصف الشعراء بقوله:"فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية".ص14/13

ب- الوظيفة:

أوضح سارتر في كتابه وبشكل متكرر لافت للانتباه أن الأدب أو الكتابة النثرية الفنية التي يسعى الكاتب من خلالها إلى التواصل مع أفراد المجتمع لإبلاغهم الرسالة التي يؤمن بها إلى إحداث تغيير في بنياتهم الفكرية والاجتماعية. والكتابة - من هذا المنظور- مرادفة للتغيير كما أنها مرادفة للمسؤولية، ومرادفة للحرية والالتزام، ولكل المبادئ التي تنهض عليها الفلسفة الوجودية.

ومن هنا فإن الكاتب لا يكتب لنفسه، ولو فعل ذلك لأصبح يعبر عن حالة فردية مرضية، وإنما يكتب للآخرين، وإيمانه العميق بما يكتب يجعله يختار ما هو مناسب لهم ولذلك يظل في قلق دائم مما يمكن أن يقدمه إليهم لأنه يتحمل مسؤوليته كاملة فيما يختاره لهم محليا وعالميا.

ج- الأداة:

كشف سارتر عبر صفحات كتابه عن الأداة الفنية التي يكتب بها محددا خصائصها بوضوح كما أشرنا سابقا، وهو يرى أن أداة الكتابة من الأهمية بحيث يجب أن يولي لها الكاتب عنايته.

وأول ما يجب أن يولي عنايته بها هو أن تكون لغته مناسبة في التعبير عن أفكاره أو معانيه بدقة حتى تحقق غايتها، ولكي تكون كذلك لابد أن تخضع الكلمات المعبر بها لما يلي:

1. **عدم النظر إلى الكلمات على أنها أشياء، وإنما هي ذات دلالة على هذه الأشياء.**
2. **الصحة والوضوح هي معيار الكلمات على ما تعبر عنه، وفي هذا يقول:**

" يُمارَس فن النثر في الكلام، فمادته بطبيعتها ذات دلالة:أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء، فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق في ذاتها ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ..."ص20

وقد كان حرصه على توفر مثل هذه المواصفات في لغة النثر هو الرغبة في تحقيق الغاية المرجوة منها، وهي تحقيق التواصل الإيديولوجي بين أفراد المجتمع الإنساني وفي هذا الشأن قدم أمثلة عديدة على طبيعة اللغة التي يعبر بها الكاتب في عملية التواصل.

يضاف إلى هذا العناية بالأسلوب، ذلك أن اختيار الكلمات يساهم في تكوين نواة الأسلوب ولكنه لا يخلق أسلوبا؛ لأن الأسلوب الجميل المؤثر في القاريء يكمن في الصياغة،كما في قوله:

" إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج. دع الكلمات تنتظم حرة في سلك الجمل".ص24

ولا يمكن- في نظره- أن يسمو النثر إلا بهذه الصياغة ولذلك ألح على أن الأسلوب يلعب دورا مهما في السمو بقيمته كما في قوله:

" وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر".

والسمو بقيمة النثر يقتضي أن يكون للكتابة النثرية الفنية طريقة معينة كما في قوله:

" على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة. وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة... وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعاني فمن الحمق أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف. فالجمال هنا قوة د مثة تدق عن الإدراك"ص26.25

ففي هذا نراه يلح على جملة من الأمور تتحقق من خلالها طريقة الكتابة الفنية منها:

1- التميز باختيار طريقة الكتابة المعبرة عن المعنى أو الموضوع.

2- التنويع في طريقة الكتابة الفنية لأن لكل موضوع أو معنى أو فكرة طريقة.

3- شفافية الكلمات ووضوحها.

ولعل حرص سارتر على أن تتوفر في الكتابة الفنية النثرية مواصفات معينة كالتي ذكرها سابقا من الوضوح والشفافية والاختيار المناسب للكلمات، والحرص على الصياغة الجميلة هو ما جعله يبعد الشعر عن دائرة الأدب على النحو الذي أوضحناه من قبل.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- الماهية والمفهوم عند رينيه ويليك وأوستن وارين.

"من الواضح أن أول مشكلة تجابهنا هي مادة البحث الأدبي. ما الذي يعد أدبا وما الذي لا يعد؟ وما طبيعة الأدب؟ مثل هذه الأسئلة التي تبدو بسيطة قلما تعثر على جواب واضح.

هناك من يعرف "الأدب" بأنه "كل شيء قيد الطبع"، وبناء على هذا التعريف نستطيع دراسة " مهنة الطب في القرن الرابع عشر" أو " حركة الكواكب في بداءة العصور الوسطى" أو "مهنة السحر في انكلترا قديما وحديثا". وقد احتج إدوين غرينلو لذلك بقوله: " كل ما يمت إلى تاريخ الحضارة بصلة لا يخرج عن مجالنا". فنحن " لا نحد أنفسنا بالآداب أو حتى بالسجلات المطبوعة أو المخطوطة في سعينا لفهم حقبة أو حضارة"،و"علينا أن ننظر إلى عملنا على ضوء إمكان إسهامه في تاريخ الحضارة". بحسب نظرية غرينلو وممارسة عدد من الباحثين، لم تعد الدراسة الأدبية مقصورة على ما يمت بصلة إلى تاريخ الحضارة وإنما تتطابق معه فعلا. وليست مثل هذه الدراسة الأدبية إلا من حيث إنها تنشغل بالمادة المكتوبة أو المخطوطة التي هي بالضرورة المصدر الأول لمعظم التاريخ. قد يحتج في الدفاع عن مثل هذه النظرة طبعا بأن المؤرخين يهملون هذه المعضلات لأنهم منغمسون جدا في التاريخ الديبلوماسي والعسكري والاقتصادي، وبأن الباحث الأدبي معذور لهذا السبب إذا غزا منطقة مجاورة واستولى عليها. مما لا شك فيه أنه لا يجوز أن يمنع إنسان من دخول أي مجال يبغي، ومما لا شك فيه أن هناك الكثير مما يقال في صالح دراسة تاريخ الحضارة بأوسع معانيه.غير أن هذه الدراسة تظل بعيدة عن أن تكون أدبية.ص20/19

ثمة طريقة أخرى لتعريف الأدب، بأن نقصره على "الكتب العظيمة"، الكتب التي " تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها" مهما كان موضوعها. والمعيار هنا إما أن يكون جدارة جمالية فقط أو جدارة جمالية مرتبطة بميزة فكرية عامة. ففي الشعر الغنائي والدراما والرواية، تختار أعظم الأعمال على أسس جمالية، أما الكتب الأخرى فتنتقي لشهرتها أو لسموها الفكري معا بالإضافة إلى قيمة جمالية، من نوع أضيق: الأسلوب والتأليف والقوة العامة للعرض هي الخصائص التي يشار إليها عادة.هده طريقة شائعة في تمييز الأدب أو الحديث عنه حين نقول: " هذا ليس أدبا" فإنما نعبر عن مثل حكم القيمة هذا، ونحن نصدر ذات النوع من الحكم

حين نتحدث عن كتاب في التاريخ أو الفلسفة أو العلم، باعتباره يمت إلى "الأدب" بصلة.ص20

قد تكون الدراسة المنعزلة "للكتب العظيمة" مستحبة جدا لأغراض تربوية. وعلينا جميعا أن نوافق على الفكرة التي توجب على الطلاب- والمبتدئين منهم بخاصة- أن يقرؤوا الكتب العظيمة أو الجيدة بدلا من المجموعات وغرائب التاريخ. وقد ينتابنا الشك، على أية حال، في قيمة استبقاء هذا المبدأ، بشكله الصافي، بالنسبة للتاريخ والعلوم أو أي موضوع تراكمي متطور. أما في تاريخ الأدب الإبتداعي فإن الاقتصار على الكتب العظيمة يجعل استمرار التقاليد الأدبية أمرا غير مفهوم، وكذلك تطور الأنواع الأدبية، ومن ثم طبيعة العملية الأدبية ذاتها، فضلا عن أنه يؤدي إلى إبهام خلفية الظروف الاجتماعية واللغوية والإيديولوجية وغيرها من الشروط الأخرى.ص21

يبدو أنه من الأفضل قصر مصطلح "الأدب" على فن الأدب، أي على الأدب الإبتداعي. ثمة صعوبات معينة في استخدام الاصطلاح على هذا النحو، غير أن البدائل الممكنة في الانكليزية، مثل"القصص" أو "الشعر" مقصورة سلفا على معان ضيقة، أما البدائل الأخرى مثل"الأدب الإبتداعي"أو"الآداب" فهي قبيحة ومضللة. ومن بين الاعتراضات على مصطلح"الأدب" Literature أنه يوحى- في اشتقاقه بالانكليزية- بالاقتصار على الكلمة المكتوبة أو المطبوعة.

وأبسط وسيلة لحل المسألة هي في تمييز الاستعمال الخاص للغة في الأدب. إن اللغة مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى. غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية".ص22

نظرية الأدب.
ترجمة: محي الدين صبحي
ومراجعة د/ حسام الخطيب
ص19/22.

تطبيق فوج1
أ.د/شروانة.

-الماهية والمفهوم:

تحليل نص رينيه ويليك وأوستن وارين.

في هذا النص المنقول عن كتاب(نظرية الأدب) لصاحبيه: رينيه ويليك،وأوستن وارين، نجد في بدايته الحديث عن إشكالية مفهوم الأدب وطبيعته بطرح جملة من التساؤلات من قبيل:

- ما الذي يعد أدبا ؟

- وما الذي لا يعد أدبا؟.

- ما طبيعة هذا الأدب؟.

ومنذ البداية نجد الاعتراف بأن مثل هذه التساؤلات تبدو الإجابة عنها سهلة ولكنها في واقع الأمر ليست كذلك؛ لأننا لا نجد جوابا صريحا وواضحا كما في القول:

" مثل هذه الأسئلة التي تبدو بسيطة قلما تعثر على جواب واضح".

وبعد هذا الاعتراف بصعوبة البحث في طبيعة الأدب لعدم العثور على إجابة واضحة جاء الحديث عن مفاهيم الأدب منها ما يلي:

- إنه (كل شيء قيد الطبع) ومن الملاحظ على هذا المفهوم أنه يشمل كل أنواع الكتابة بما في ذلك الكتابة العلمية أو الفلكية أو غيرها ولا يوجد ما يميز الكتابة الأدبية عن غيرها.

- إنه تلك (الكتب العظيمة أو الخالدة) وهذا المفهوم ينطوي على قدر كبير من التعميم في الحكم عليها بالعظمة والخلود؛ لأنه يشمل كل ما يندرج تحت الأدب وغير الأدب، فضلا عن أنه يطرح معيار الحكم بالعظمة والخلود كما يطرح أكثر من سؤال عن نوع ذلك الحكم.

بمعنى هل تم ذلك على أساس جمالي أم على أساس فكري أم بهما معا؟ ثم إن مسألة معيار الحكم مرتبطة بالقيمة والقيمة متغيرة، ولا يمكن قبول معيار واحد ثابت لكل زمان ومكان.

- إنه (شكل من الكتابة التخييلية) أو الكتابة القائمة على الخيال. وهذا الشكل من الكتابة موجود وقائم، ولا يمكن إنكاره وهو يعتبر من السمات المميزة للأدب، ولكن هذه الصفة تعزل ما ليس فيه تخييل أو تخيل أو فيه قدر قليل أو كثير من الخيال،وتقصره على أعمال أدبية مثل أعمال هوميروس في الإلياذة والأوديسة، ودانتي في الكوميديا الإلهية، وأبي العلاء المعري في رسالة الغفران وغيرها، وحتى بعض هذه الأعمال فيها قدر من الواقعية .ومن ثم فإن القول إن الأدب ما كان قائما على الخيال أو التخييل ينطوي على قدر من العمومية.

والسؤال المرجعي الآن ما هي الطبيعة المميزة للأدب ما دامت المفاهيم السابقة لا تفي بالحاجة في الإجابة عن ماهية الأدب وتحديد أدبيته بصورة واضحة؟.

في الإجابة عن هذه الأسئلة نجد رينيه ويليك وزميله أوستن وارين، يحددان الإجابة بحصرها في اللغة كما جاء قولهما:

" وأبسط وسيلة لحل المسألة هي في تمييز الاستعمال الخاص للغة في الأدب. إن اللغة مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى.غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر إنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية"ص22.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

- (الماهية والمفهوم):

عند تيري ايغلتون:

قال تيري ايغلتون في كتابه نظرية الأدب:

" إن كان ثمة نظرية أدبية، فلابد أن يكون هنالك أدب هي نظريته. ويمكننا أن نبدأ، إذًا، بطرح السؤال: ما الأدب؟

لقد قامت محاولات كثيرة لتعريف الأدب،حيث يمكنك أتعرفه، على سبيل المثال، بأنه كتابة "تخيُّلية"،بمعنى التخييل fiction؛ أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة. لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموما تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض. فالأدب الإنجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير ووبستر، ومارفل وميلتون؛ لكنه يمتد أيضا ليطول مقالات فرانسيس بيكون،ومواعظ جون دَن، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان وكل ما كتبه السِر توماس براون.بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على لوياثان هوبز وتاريخ الثورة لكلاريندون. ويشتمل الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، إضافة إلى كورني وراسين،على حكَم لاروشفوكو،والكلمات التي ألقاها بوسويه في المآتم، ومقالات بوالو في الشعر، ورسائل مدام سيفيني إلى ابنتها، وفلسفة ديكارت وباسكال. أما الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر فيضم لام في العادة(على الرغم من أنه لا يضم بتنام)، وما كولي(ولكن ليس ماركس)،ومل من دون داروين أو هربرت سبنسر).

يبدو،إذًا، أن التمييز بين "الواقعة fact و"التخييل" fiction هو أضعف من أن يمضي بنا بعيدا، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته موضع شك في الغالب. وثمة من يجادل،مثلا، أن مقابلتنا بين الحقيقة "التاريخية" والحقيقة "الفنية" لا تنطبق على الساغات الإيسلندية القديمة. ويبدو أن كلمة "رواية" قد استخدمت، في إنجلترا نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر لكل من الأحداث الحقيقية والتخييلية، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تعتبر وقائعية إلا بشق الأنفس. فلم تكن الروايات والتقارير وقائعية على نحو واضح ولا تخييلية على نحو واضح، ما يعني أن تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين لا تقبل التطبيق. ولا ريب أن غيبن قد حسب أنه كان يكتب الحقيقة التاريخية، وربما هكذا حسب أيضا مؤلفو سفر التكوين، ولكنهم يُقرؤون الآن كـ"واقعة" من قبل بعض الناس و"تخييل" من قبل بعضهم الأخر؛ ومن المؤكد أن نيومان قد حسب أن تأملاته

اللاهوتية حقيقية،ولكنها اليوم"أدب" بالنسبة لكثير من القراء. وعلاوة على ذلك، فإن "الأدب" حين يضم الكثير من الكتابة "الوقائعية"،يُقصي أيضا قدرا وافرا من التخييل. كما أن مجلة سوبرمان، وروايات ميلز وبون هي تخييلية، لكنها لا تعتبر أدبا على العموم، وهي لا ترقى إلى مصاف الأدب بالتأكيد. وإذا ما كان الأدب كتابة " إبداعية"، "تخييلية"، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخييلية؟.

لعلنا بحاجة إلى نوع مختلف تماما من المقاربة.ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعا لما إذا كان تخييليا أو تخيليا وإنما يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة. فالأدب، في هذه النظرية، هو نوع من الكتابة التي تمثل عنفا منظما يُرتكبُ بحقِ الكلام الاعتيادي"، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون. ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي.

وهذا، في الواقع، هو تعريف "الأدبي" الذي قدمه الشكلانيون الروس،الذين ضموا في صفوفهم فيكتور شكلوفسكي،ورومان جاكوبسون.وأوسيب بريك، وويوري تينيانوف،وبوريس إيخنباوم، وبوريس توماشيفسكي. ولقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام 1917، وازدهروا في العشرينيات، إلى أن تم إسكاتهم فعليا من قبل الستالينية. وهذه المجموعة المقاتلة، المتمرسة في فن الجدل والمناظرة، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد فرضت سطوتها على النقد الأدبي وركزت الاهتمام، بروح علمية وعملية، على الواقع المادي للنص الأدبي ذاته. ذلك أن على النقد، كما رأى الشكلانيون أن يُبعد الفن عن الإبهام والغموض ويُعنى بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعليا: فالأدب ليس دينا زائفا أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدد للغة. إن له قوانينه وبُناه وصنعاته النوعية الخاصة، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردها إلى أي شيء أخر. والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاسا للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية: إنه واقعة مادية، ويمكن تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلِف. ولقد لاحظ أوسيب بريك مرة بشكل عابر أن يوجين أونيغين لبوشكين كانت ستكتب حتى لو لم يكن هنالك بوشكين.

والشكلانية أساسا هي تطبيق للألسنية في دراسة الأدب، ولأن الألسنية التي نحن بصددها من نوع شكلي، تعنى بِبُنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعليا، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل " المحتوى" الأدبي (حيث يمكن للمرء دوما أن يتعرض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي. وبعيدا عن رؤية الشكل على أنه تعبير عن المضمون، أوقفوا

العلاقة على رأسها: فالمحتوى هو مجرد "تحفيز" للشكل،ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي".ص7-11

نظرية الأدب:
ترجمة/ثائر ديب.

3- وظـــــيفـة الأدب:

- التطهير عند أرسطو.

- العدوى عند تولستوي.

- الالتزام عند جان بول سارتر.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- التطهير عند أرسطو:

لا يمكن فهم كلمة "التطهير" التي هي ترجمة لكلمة"كاثرسيس: katharsis"عند أرسطو(ت322 ق.م)إلا من خلال التعريف الذي قدمه للتراجيديا في كتابه الشهير (فن الشعر) أو ما يعرف بـ (البويطيقا)، يقول في هذا التعريف:

"فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل له عِظَمُ" ما في كلام ممتع. تتوزع أجزاء القطيعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص. وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات".

تحليل مفهوم كلمة (التطهير):

1 - المفهوم المجازي.

قد يعتقد البعض للوهلة الأولى أن كلمة التطهير في هذا النص تبدو مفهومه وواضحة طالما أنها ارتبطت بوظيفة محددة ومحصورة في التراجيديا وهي التطهير من انفعالات الرحمة والخوف، ولكن واقع الأمر يبدو غير ذلك بالنظر إلى ما طرح من أسئلة حول الكيفية التي تتم بها عملية التطهير من هذه الانفعالات. ولذلك أثارت جدلا واسعا لدى شراح التراجيديا في القديم والحديث حتى قال أحد هؤلاء الشراح إنها من قبيل الاستخدام المجازي وهو يعني أن أرسطو لم يقصد بها ظاهر المعنى، وإنما قصد شيئا آخر أو أشياء أخرى غير التي تبدو لملتقي النص للمرة الأولى على اعتبار أن المجاز يعني الاستخدام غير العادي للغة، وهو في هذه الحالة يتيح المجال لتعدد القراءات والتأويلات ولهذا ذهب بعض هؤلاء الشراح في تفسير كلمة " التطهير" إلى القول:

" مفهوم التطهير أو كاثرسيس، أيا كان معناه، مستخدم هنا بلا شك على سبيل المجاز".

ولعل من أهم ما جعل هؤلاء الشراح يختلفون في قراءاتهم أو تفسيراتهم لهذه الكلمة هو أن أرسطو ترك هذه الكلمة دون شرح أو تحليل في كتابه السابق

الذكر؛لأنه لم يكن ينوي أن ينشره في كتاب كسائر الكتب، وإنما تركه في شكل محاضرات كان قد ألقاها على طلبته. وعادة ما يوجد في المحاضرات الخاصة ما يحتاج إلى شرح أو توضيح وحين توفي حرص تلاميذه على نشرها لما لها من

أهمية بالغة في الشعرية. ونظرا لتعدد أراء الشراح في تفسير هذه الكلمة، وضيق المقام لعرض العديد منها، فإننا نكتفي بعرض رأيين لاثنين من الشراح المحدثين:

الأول قال:

" قد تكون الإشارة هنا إلى ضرب من الطقوس الدينية أو تكون إشارة إلى نظرية من نظريات الطب، وفي هذه الحالة يكون معناها الطرد أو الاستبعاد؛ لأن في الطب اليوناني رأيا بأن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة. وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض في الطب الحديث على طريقة (وداوني بالتي كانت هي الداء على حد تعبير أبي نواس)؛ لأن الإفراط في كل شيء ضار، ولابد من استرداد الجسم صحته من طرد تلك المواد التي توجد فيه بكثرة.ويظهر أن هذا ما قصده أرسطو بلفظ كاثرسيس:katahrsis" ،فإن المأساة تحدث استبعادا وطردا لكل من هذين الشعورين: شعور الخوف والرأفة وذلك بأن تعطى المصاب نفس هاتين العاطفتين. وكان من المرغوب فيه أن تستبعدا. إما لأن في وجودهما ضررا أو لاحتمال الإفراط في كل منهما".

أما الثاني فقد ذهب يقول:

"على أن التطهير صحيح في بعض الحالات، ويقصد فيه، كما قلنا، إلى تحرير النفس من الانفعالات أو التسامي بها عن طريق فني لا ضرر فيه. يقول هيجل:" إن الشعر الغنائي:يحرر العاطفة في جو العاطفة نفسها".ويتحدث الكاتب القصصي الإنجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب فيقول:إنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما كفكرة استغرق فيها أو حزن لموت صديق، أو حب احتقر فيه، أو أثارت غضبه خيانة ممن أحسن إليه يكفيه أن يعبر عما يفكر أو يشعر به بإرسال له المداد الأسود على بيض الصفحات، كي يصوغ منه قصة أو رسالة، فينساه نسيانا تاما - فالكاتب هو الإنسان الوحيد الحر. وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معا يؤثر فيها الجمال الفني تأثيرا إنسانيا.

وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني توفق بين من يرون في هذا الجمال الفني الغاية ومن يرونه وسيلة لغاية إنسانية واجتماعية".

هذا بعض ما قيل في تفسير كلمة التطهير. ولا نريد الاسترسال في إيراد المزيد من البحث في تفسيراتها أو تأويلاتها في القديم والحديث كما أشرنا من قبل.على

أنه مهما قيل فيها من تفسيرات نفسية أو اجتماعية أو دينية، فإن الأمر الذي يجمع بين هؤلاء المفسرين على اختلاف توجهاتهم، هو أن كلمة التطهير قد حظيت باهتمام كبير منهم، وهو يؤكد ما سبق الإشارة إليه من أن كلمة التطهير قد تركت دون شرح أو تعليق من أرسطو للسبب الذي ذكرناه. هذا إلى جانب أنها تلخص الغاية من التراجيديا وهي التطهير من عاطفتي الشفقة والخوف وذلك بإعادة التوازن للجمهور الذي يشاهد التراجيديا تمثل على خشبة المسرح وفي هذا تبرز بوضوح وظيفة التراجيديا في المجتمع اليوناني الذي تحرص فلسفته على قضية التوازن النفسي والاجتماعي للفرد فيه. ومن هذا يتضح لنا أن أرسطو كان ينظر للأدب كفن نظرة إيجابية في الحياة الاجتماعية، وليس كما كان عليه الأمر عند أستاذه أفلاطون الذي يميل وفق منظوره الفلسفي المثالي إلى التهوين من شأن الأدب، ومن شأن الفن بصفة عامة إلى الحد الذي جعله لا يرى فيه فائدة فحسب،وإنما كان يرى فيه ضررا. ويعد هذا قصورا في نظرته بشهادة جميع الدارسين في القديم والحديث.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

- العدوى عند تولستوي:

من الغريب أن التفكير في الفنون لم يبدأ من أبرز الحقائق عن الفنون إلا نادرا. ويبين لنا(روجر فراي) في فصل شيق من كتابه(الرؤية والتصميم) مدى الدهشة التي قابل بها دارسو الفن في انجلترا في أيامه نظرية(تولستوي) التي يؤكد فيها أهمية التوصيل، فيقول: " إنه لا يزال من اللازم أن يقلع الناس عن اعتقادهم بأن الفن ليس تسجيلا لجمال ذي وجود خارجي مستقل، وأن يدركوا أنه تعبير عن انفعال أحس به الفنان ووصله إلى الرائي". ومن المفيد أن نختبر تفسير تولستوي هذا.

يصوغ تولستوى نظريته على هذا النحو:" تزيد عدوى الفن أو تقل نتيجة لتحقق شروط ثلاثة:

أولا- زيادة صفة الخصوصية في الإحساس الذي يوصله الفنان أو نقصانها.

ثانيا- زيادة صفة الوضوح في توصيل هذا الإحساس أو نقصانها.

ثالثا- زيادة صدق الفنان أي زيادة القوة التي يعاني بها الفنان الإحساس الذي يوصله أو نقصانها".

ويضيف تولستوي إلى هذا العرض نقطة تتناقض بشكل غريب مع النواحي الأخرى من نظريته التي سبقت مناقشتها، فيقول: " وليست العدوى دليلا أكيدا على الفن فحسب، بل أن درجة العدوى هي المعيار الوحيد الذي نقيس به قيمة الفن".

ولعل في غموض هذه العبارة"درجة العدوى" والتباسها ما يقلل من هذا التناقض إن لم يكن يزيله تماما. إذ تعنى هذه العبارة شيئين:

أولا- عدد الأشخاص الذين تصيبهم العدوى.

ثانيا- نجاح الفنان في نقل التجربة نقلا كاملا إلى الغير: هذان هما مدلولا العبارة اللذان يهماننا في هذا المجال، وكلاهما معا يتضمنهما عرض تولستوي لنظريته.

والمدلول الأول يربط نظريته بالمبدأ الذي يؤمن به والذي يقول إن الفن لا تكون له قيمة إلا حينما يكون في متناول البشر جميعا. أما المدلول الثاني فلا يمكن التوفيق بينه وبين هذا المبدأ. ومع ذلك فنحن لا نشك مطلقا في أن تولستوي يعنيه أيضا، فهو يمضى فيقول: " كلما زادت خصوصية الإحساس المنقول زاد الأثر

الذي يولده في نفس المستجيب، وكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التي ينقل إليها القاريء زادت رغبة القاريء في الامتزاج بها وأخذ امتزاجه بها صورة أقوى".

وواضح أن هذا في الواقع ليس صحيحا. فالذي كان يجب على تولستوي أن يقوله لو أنه تعمق في دراسة المسألة هو أن بعض التجارب الخاصة طريف وأن ما فيه من طرافة يرجع إلى حد ما إلى صفته الغربية غير المألوفة، غير أن كثيرا من التجارب الخاصة غير المألوفة ليس بالطريف الجذاب، وإنما يبعث في النفس النفور، فالمصابون بأمراض المعدة وهواة التحليل النفساني وصيادو السمك ولاعبو الجولف مثلا كثيرا ما يروون لنا أشياء غريبة حقا، ومع ذلك فنحن لا نتهرب من الاستماع إليهم إلا لغربة هذه الأشياء، ولأنها خاصة مبالغة في الخصوصية، وفضلا عن ذلك فإن شدة الغرابة ذاتها قد تؤدي إلى استحالة نقل التجربة، كما هو مشاهد في بعض التجارب

إن سهولة نقل التجربة وكماله لا يعتمدان على ندرة التجربة وغرابتها إلا طالما كانت هذه التجربة تلمس في النفوس مواضع اهتمام مشتركة.

وهكذا يتضح أنه يمكن تسويغ قول تولستوى هذا بهذا القدر من التحفظ. وأن تأكيد تولستوى لأهمية خصوصية التجربة لدليل على صدقة وصراحته فإنه في معظم نظريته ينكر ببساطة أن التجارب الخاصة تصلح موضوعا للفن. ولا شك أنه لو نبهه أحد إلى هذه النقطة لأضاف قائلا أنه يجب التمييز بين نوعين من التجارب الخاصة: تجارب هي رغم خصوصيتها في متناول جميع البشر لو دقت شخصياتهم ونمت وتطورت في اتجاه سوى لأنها جزء من التجارب الإنسانية الرئيسية، وتجارب أخرى خاصة أيضا ترجع خصوصيتها إلى الغرابة والإغراب والمرض والتخصص المستفيض. ولا شك أن تولستوي كان يسره أن يدخل في طبقة المجانين المولعين بالبدع (المودات) والمتهافتين على الثقافة ومرضى الفكر.

والشرط الثاني للعدوى، أي الوضوح في توصيل الإحساس، هو بلا شك أهم بكثير من الشرط الأول. ومشكلة التوصيل ذاتها هي كيفية تحقيق الوضوح في النقل، وقد رأينا أنها مسألة تتعلق بمدى اشتراك الناس في التجارب، وبإثارة هذه التجارب عن طريق أداة ملائمة، والسيطرة على العناصر الدخيلة واستبعادها حينما تطرأ وتظهر من خلال تعقد الأداة.

أما الشرط الثالث أي صدق الفنان فهو أكثر غموضا من ذلك. ولا يعيننا تولستوي كثيرا في إيضاحه للمسألة. فما هي تلك القوة التي تحدث بها التجربة؟ إذ لا شك أن من التجارب ما يصل من القوة والعنف إلى حد بعيد ومع ذلك فلا يسهل علينا توصيله إلى الغير. فوصف ومضة البرق التي كادت تصيب المرء بسوء وهو على

قمة الجبل أصعب بكثير من وصف هذه الومضة حين يشاهدها الإنسان من بعيد وهو في الوادي، بيد أن تولستوي في الحقيقة يقصد التجربة التي يبعثها الفنان في نفسه أثناء عملية التوصيل، أي " الانفعال الشبيه بالانفعال الأصلي الذي كان موضوع تأمل الفنان" والذي يثيره الفنان تدريجيا في نفسه - إذا جاز لنا أن نقتبس من كلمات(ورد زورث) الشهيرة التي يصف بها مصدر الشعر، إنه يقصد كمال التجربة واتزانها ووضوحها حينما تنمو في دهن الفنان الموصل في لحظة التعبير، فاهتزاز المشاعر والانفعالات وما يصاحبه من ننتف وشذرات من الصور المتباينة ليس من الأمور الشاذة، كما أنه من السهل على المتشاعرين من الناس أن يدونوا ما يطرأ في أذهانهم في لحظات الانفعال هذه، وكما يصف الشاعر(بوب)Bobe واحدا من هؤلاء المتشاعرين فيقول:

حوله الكثير من الأجنة

وثمرات الإجهاض، وقصائد مستقبلة مسرحيات مهجورة

وينساب اللغط كالرصاص الدفاق منزلقا في الشقوق والطرق الملتوية في رأسه.

ولكن هؤلاء يختلفون عن الشاعر الحقيقي الذي هو في صورته المثالية كما يقول (كولردج)" يبعث النشاط في روح الإنسان بأسرها، والذي يكون في حالة غير عادية من الانفعال ممتزجة بحالة غير عادية من النظام، وحكم متيقظ أبدا وسيطرة على النفس مع حماسة بالغة وانفعال عميق وكما هي الحال عادة عند كولردج نجده يكاد يقول القول الموحى القيم عن غير قصد: فتوليد النشاط في روح الإنسان بأسرها هو أهم اعتبار، أي أنه يجب أن تثار التجربة بحيث تشترك فيها جميع الدوافع المتعلقة بها، الواعي منها وغير الواعي، اشتراكا بالحركة ويخلو من القيود والكبت. وكما رأينا أن هذا الكمال أو الكلية هما أعظم الشروط ندرة وصعوبة لتحقيق القدرة الرائعة على التوصيل. ولقد رأينا أيضا كيف يتم هذا الكمال. وإذا كان ذلك هو ما قصده تولستوي بالصدق، ولا شك أن هذا هو الحال، فإننا نجد هنا دليلا آخر على مقدار الخدمة التي سيؤديها هذا الرجل لنظرية الجمال لو أنه نشأ في ظروف أسعد-هذا طبعا على الرغم مما نجده من غرابة في المعايير التي حاول أن يقيس بها هذا الصدق.

إ.ا.رتشاردز
مبادئ النقد الأدبي.
.249/ 245

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- الالتزام في الأدب عند ساتر:

لمعرفة الالتزام في الأدب عند الفيلسوف جان بول ساترjean-poule Sartre(1980/1905) يستوجب التقيد بخطوتين:

الأولى هي عرض الأسس الفلسفية للوجودية EXISTENTIALISMعند هذا الفيلسوف.

الثانية هي عرض نص من كتابه(ما الأدب؟) يتضمن فكرة الالتزام في الأدب.

بالنسبة للنقطة الأولى، فإن للوجودية أسسا جوهرية. وهذه الأسس هي: الوجود، الماهية، الحرية، الاختيار، الالتزام، المسؤولية. وترتبط هذه الأسس ببعضها ارتباطا وثيقا لا انفصام فيما بينها ولذلك يتوقف فهم أي أساس منها على الآخر:

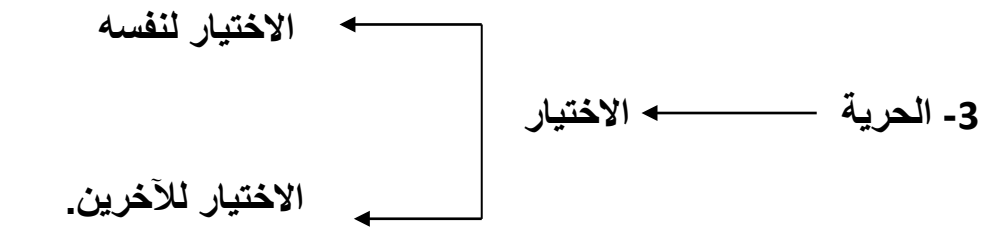
ينطلق ساتر في فلسفته الوجودية من مناقشة قضية الوجود الإنساني في هذا الكون، ويتساءل هل وجوده في هذا الكون أسبق من ماهيته أم ماهيته أسبق من وجوده؟ ويجيب عن هذا التساؤل في حسم بأن الوجود أسبق من ماهيته وهو بهذا يعارض ما ذهبت إليه معظم الأديان السماوية، والفلسفات السابقة؛ لأن القول بأسبقية الماهية على الوجود يترتب عليه أن الإنسان مجبر وليس حرا. وحريته تجعله يتحمل، بالتالي، مسؤولية اختياراته في كل ما يتخذه من قرارات، ويتبناه من مواقف، ويلتزم بها أخلاقيا أمام نفسه وأمام الآخرين، والمخطط التالي يوضح معالم ارتباط هذه الأسس ببعضها:

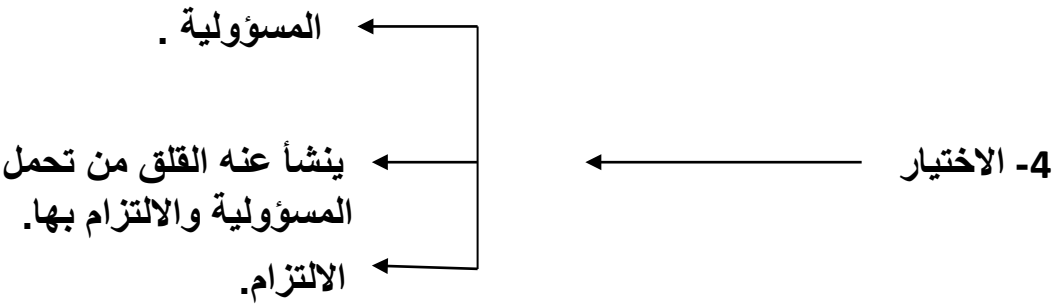
1- الوجود أسبق من الماهية يعني أن الإنسان حر.

الوجود ⟵ الحرية.

2- الماهية أسبق من الوجود يعني أن الإنسان مجبر.

الماهية ⟵ الجبر.





هذه هي بإيجاز مفاتيح الفلسفة الوجودية التي يعتبرها ساتر نزعة إنسانية واجتماعية تستهدف خير البشرية وسعادتها كلها على كل المستويات: الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية وغيرها دون تمييز في العرق، والجنس، واللون. ولهذا اكتسبت شهرة واسعة باعتبارها فلسفة كونية شاملة.

ويعد كتابه (ما الأدب؟) من أهم الكتب التي تعبر عن الفكر الوجودي الجديد الذي يتعارض مع ما كان سابقا. ولهذا جاء عنوانه وبقية فصوله تحمل تساؤلات على النحو التالي:

- ما الأدب؟.

- ما الكتابة؟.

- لماذا نكتب؟.

- لمن نكتب؟.

وقبل أن نعرض نصا من هذا الكتاب يتعلق بالالتزام في الأدب نود أن نشير إلى جملة من الأفكار الواردة فيه لعلها توضح لنا أكثر قضية الالتزام في إطار الوظيفة الجديدة للأدب عند هذا الفيلسوف:

1- إن الدارس لهذا الكتاب يجد في ثناياه إلحاحا شديدا على أن الأدب ليس مجاله الدعاية أو الترويج لفكره أو عقيدة معينة، وإنما هو يحمل رسالة إنسانية و

اجتماعية وسياسية على المستوى القومي والعالمي،وتبدو هذه الرسالة بصورة خاصة في محاربة التعسف والاضطهاد والاستبداد وكل أشكال الهيمنة التي تمارسها الرأسمالية. والكاتب حين يعبر عن هذه القضايا، فإنما يعبر عنها بحرية وعن قناعة انطلاقا من وعيه الذاتي العميق ومن شعوره الأخلاقي بالمسؤولية.

2- وبالنظر إلى أن الأدب عنده يجب أن نكون ملتزما، فإنه يمقت الفكرة الشائعة عن أن الكاتب يكتب لنفسه لا لغيره لتعارضها مع فلسفتة الوجودية التي يؤمن بها ولهذا كان يقول:

"ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه وإلا كان ذلك أروع فشل"ص49.

وإيمانا منه بدور الآخرين في التواصل مع الكاتب، فإنه كان يرى أن التعاون بين الكاتب والقارئ من الأهمية بمكان كما في قوله:

" ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها. وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين: الكاتب والقارئ. فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم".

3- أبرز ما يميز الكتابة الوجودية أنها كتابة هادفة تسعى إلى التغيير ولهذا اكتسبت طابعا ثوريا تواقا إلى الحرية والعدالة والمساواة، ولعل هذا ما جعلها تتخطى الحدود، وتكتسب شهرة عالمية في سنوات الأربعينات والخمسينات وما بعدها حتى أوائل الستينات من القرن الماضي، وهي الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية مباشرة، وكانت الحاجة ماسة فيها إلى كتابة ملتزمة تعيد بناء حياة جديدة للإنسان يشيع فيها الأمل السعادة بعد الدمار الذي خلفته تلك الحروب وما أدت إليه من هيمنة استعمارية واحتلال كاسح للدول واستلاب لمقدرات شعوبها ونهب لثرواتها .

ومن مجمل هذه الأفكار في الكتاب نصل إلى النقطة الثانية وهي تتعلق بعرض نص من كتابه:(ما الأدب؟) السابق الذكر ويتضمن جملة من الأفكار التي تعالج قضية الالتزام في الأدب إلى جانب قضايا أخرى تتعلق بالفكر الوجودي، يقول ساتر:

1- " إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطا لا ينفصم لا يمكن أن يتطلب مني أن استخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض. فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصا،

وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع، فهو في كل أحواله الرجل الحر، يتوجه إلى الأحرار من الناس،وليس له سوى موضوع واحد،هو الحرية"ص67.

2- ((وإنما أسمى الكاتب ملتزما حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالا بأنه " مبحر" أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم، وإنما التزامه في وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى، بل وفي أنه -على وجه التحديد- كاتب أيضا. فقد يكون يهوديا أو تشيكوسلوفاكيا أو من أسرة من أسر الفلاحين، ولكنه كاتب يهودي وكاتب تشيكوسلوفاكي، ومن أرومة ريفية. حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي لم أجد غير هذه العبارة. "اليهودي إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي، فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف". لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا)) ص80-81 .

3-" ويدرك الكاتب"الالتزامي" أن الكلام عمل. ويعلم أن الكشف نوع من التغيير، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره. وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها - ص23.

" ونستطيع، إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون " التزاميا " نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب الحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية؟". ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف. فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه- بعد أن يصب عواطفه في شعره- ينقطع عهده بمعرفتها: إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثوابا مجازية، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه"- ص19.

"وعلى النقيض من ذلك الكاتب. فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني. وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى: هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر؛ فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقى.وقد لامني قوم زاعمين أني أبعض الشعر محتجين بأن مجلة العصور الحديثة(les TEMPS modernes)قلما تنشر شعرا. ولكن في هذا الدليل على أننا نحبه، خلاف ما يزعمون.

وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر. ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر:(لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر(التزاميا)؛ وهذا حق. ولم أرمي إلى هذا؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها. فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا، إذن، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها. وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ، لأن التسمية تتطلب تسمية تامة بالاسم في سبيل المسمى؛وعلى حد تعبير (هيجل) hegel: يبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهري".ص13-14.

" وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر... إن الكاتب ككل الفنانين الآخرين يهدف إلى منح قرائه نوعا من الشعور يطلق عليه عادة اسم (اللذة الفنية) وأفضل تسميته (الطرب الفني) وهذا الشعور يدل على أن العمل قد اكتمل" ص63/24 .

4- نظــرية المحــاكــاة:

- المحاكاة عند أفلاطون.

- المحاكاة عند أرسطو.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

1- المحاكاة عند أفلاطون:

يقول ديفيد دايشس في شرح هذه النظرية:

"يمكن أن يقال إن اعتراض أفلاطون الأول على الشعر، هو اعتراض منحدر من نظريته في المعرفة. فإذا كانت الحقيقة تتكون حقا من (المثل) التي ليست الأشياء إلا انعكاسات لها، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء، إنما يحاكي ما هو محاكاة، وهكذا ينتج شيئا يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة. ومن اللافت للنظر أن أفلاطون يستشهد بحال الرسام أولا في تبيان هذا الأمر، وأنه يستهين بدور الرسم في المحاكاة حين يظنه نقلا مباشرا. والمسألة واضحة تمام الوضوح: الرسم هو محاكاة لشيء معين أو لمجموعة من الأشياء، فإذا كان عمله لا يزيد على ذلك وإذا كانت الحقيقة لا تتمثل في الأشياء، بل في الأفكار العامة أو الصور. إذن من وجهة نظر الفيلسوف الذي همه الأول إدراك الحقيقة لا يعتبر عمل الرسام شيئا ذا قيمة خاصة.

وكما أن الرسام زيادة على ذلك، يحاكي ما يرى وحسب، دون أن يكون على علم بطريقة صنعه أو استعماله(يستطيع أن يرسم سريرا ولكن لا يستطيع أن يصنعه)، كذلك الشاعر يحاكي الحقيقة وليس من الضروري أن يكون متفهما لها. إذن ليست الفنون إلا محاكاة لمحاكاة، وهي بهذا تبتعد عن الحقيقة ثلاث مراحل وحسب: بل هي أيضا نتاج جهل عقيم. فالرجل الذي يحاكي أو يصف أو يصور شيئا دون أن يكون على علم حقيقي بهذا الشيء، إنما يكشف عن افتقاره إلى الغاية النافعة وإلى الفائدة".

من كتابه مناهج النقد الأدبي
من(41.42).
لصاحبه: ديفيد دايشس.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

- تحليل نص المحاكاة عند أفلاطون:

هذا النص هو محاولة لشرح نظرية أفلاطون في المحاكاة في الشعر بصفة خاصة وفي الفن بصفة عامة. وخلاصة ما انتهى إليه(ديفيد دايشس) من هذا الشرح هو أن أفلاطون يرفض الشعر لعدم جدواه في الحياة تبعا لتصوره الفلسفي. ولكي يصل أفلاطون إلى هذا الحكم اتبع الطريقة التالية:

1- تقسيم العالم الذي يعيشه الإنسان إلى قسمين:

أ- عالم المثل أو عالم الحقائق.

ب- عالم الواقع.

2- مناقشة الكيفية التي تتم بها عملية المحاكاة في الشعر وفي الفن بشكل عام كالرسم والنحت والموسيقى وسائر الفنون.

والمخطط التالي يوضح ذلك:

- **عالم المثل ← يمثل عالم الحقائق الجوهرية الثابتة.**
- **عالم الواقع هو صورة لعالم هذه الحقائق الجوهرية الثابتة.**
- **العلاقة بين العالمين هي علاقة الأصل بالصورة.**

- عالم المثل ⟵ الأصل ⟵ الوعي.

- عالم الواقع ⟵ الصورة ⟵ المادة.

هنا يصبح الوعي سابقا على المادة، والمادة لاحقة.

-الوعي ⟵ سابق في الوجود.

-المادة ⟵ لاحقة في الوجود.

من هذا التصور التنائي للعالم ولأسبقية الوعي على المادة وصل إلى رفض الشعر وضرب مثالا بالنجار والرسام في عملية محاكاة الأشياء في عالم الواقع.

فالنجار يصنع الكرسي على غرار الكرسي الموجود في عالم الحقائق.

- النجار ⟵ الكرسي ⟵ مصنوع.

الرسام يصور الكرسي الذي صنعه النجار.

- الرسام ← مصور أو ناقل لصورة عن صورة.

النتيجة أن النجار ابتعد عن عالم المثل أو عن الحقائق بمرحلة والرسام ابتعد عنها بمرحلتين وكل هذا عن طريق المحاكاة.

والمحاكاة في هذه الحالة تعني النقل الحرفي للشيء المحاكى أو ما يعبر عنه بالمحاكاة المرآوية أو الآلية بشكل عام. غير أننا إذا وزنا بين ما فعله النجار والرسام وجدنا أن ما قام به النجار هو أقرب من حيث المحاكاة إلى صورة الكرسي في عالم الحقائق أو المثل. وعمله بالتالي أهم لأنه حاول فيه أن يقترب من الحقيقة. وعمله يتميز بقدر من المهارة، والتفنن في الصناعة لإظهار المقدرة على إدراك الصورة المثالية للكرسي.

أما الرسام فقد كان مجرد مصور، وناقل لما صنعه النجار دون وعي، أو دراية لما قام به. وهو في هذه الحالة يبدو أقل شأنا وأقل تفكيرا، واجتهادا منه والنتيجة أن عمله غير مفيد بل هو مفسد وضار لأنه يؤدي إلى تشويه الأشياء، ومن ثم فالنجار من حيث القيمة والمكانة يبدو أفضل من الرسام.

وبناء عليه تصبح المحاكاة عند النجار تحمل مفهوم المرآوية أو الحرفية، وتحمل عند الرسام المرآوية أو الحرفية المشوهة.

ومن هذا التصور لعمل النجار والرسام وفقا لمفهوم المحاكاة، وصل إلى حقيقة تتمثل في أن الشعر مثل الرسم، وجميع الفنون الأخرى.

والنتيجة النهائية:

- أن الرسم ← لا قيمة له لأنه يشوه حقائق الواقع.

- أن الشعر ←لا قيمة له لأنه مثل الرسم يشوه حقائق الواقع، بل هو مفسدة ولذلك وجب إبعاده عن الحياة.

ويترتب على هذا أن لا أهمية لأصحابه، وهم الشعراء، في جمهوريته؛ ولذلك أخرجهم منها بعد أن كرمهم.

هذا هو المدخل الفلسفي الذي انطلق منه أفلاطون في هجومه على الشعر ورفضه أن يكون له دور في الحياة مثله في هذا مثل سائر الفنون.

وعندما نعيد النظر في البنية الفكرية لهذه الفلسفة ونتساءل عن الدوافع التي كانت وراءها نجد أن أفلاطون كان يهدف إلى إصلاح المجتمع اليوناني مما كان يعانيه

وهو في هذا كشأن الفلاسفة والمفكرين الذين يبحثون دوما عن الحلول المناسبة لمشاكل مجتمعاتهم لأنهم بحكم مكانتهم الفكرية والثقافية مسؤولون من الوجهة الأخلاقية عن التدهور الذي يحدث في هذه المجتمعات ولا بد من إيجاد الحلول لأزماتها ولكن بعضهم يخطئ أو يغالي في تصوره وفيما يقدمه من حلول فلا يوفق في ذلك كما هو الأمر عند أفلاطون فقد تصور أن عالم الواقع هو صورة لعالم المثل، ولإصلاح هذا الواقع ذهب إلى إسقاط عالم المثل على عالم الواقع، مع أن الإصلاح يكون بمعاينة الواقع، ودراسته ثم اقتراح الحلول المناسبة له وهذا ما فعله تلميذه أرسطو حيث أحتك بالواقع، وحاول أن يكتشفه، ويتعرف على حقائقه ثم قام باقتراح الحلول المناسبة له لأنه كان طبيبا وعالما بيولوجيا. ولذلك كانت نظرته واقعية ومفيدة إذا ما قيست بنظرة أستاذه أفلاطون.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

2- المحاكاة عند أرسطو(ت322 ق.م):

جاءت رؤية أرسطو للمحاكاة في الشعر في كتابه: فن الشعر أو ما يطلق عليه " البويطيقا" الذي ترجم إلى العربية ترجمات عديدة في القديم والحديث، آخرها ترجمة الدكتور: شكري عياد، وهي أفضل من جميع الترجمات السابقة.

في هذا الكتاب عرض أرسطو نظرية المحاكاة في الشعر، وهي قائمة في مجملها على معارضة نظرية أستاذه أفلاطون غير أنه لم يذكره بسوء في هذه المعارضة، إنما جاء ذلك ضمنيا. وإذا كان أفلاطون قد هاجم الشعر ورأى أنه لا فائدة فيه للمجتمع، واتخذ من الرسم سبيلا له للهجوم عليه، فإن أرسطو قد أعاد الاعتبار للفن بوجه عام والشعر بوجه خاص انطلاقا من رؤيته أن المحاكاة في الفن ليست سلبية أو عقيمة أو مضرة كما هي الحال في الرسم عند أفلاطون، وإنما هي إيجابية لأن فيها قدرا كبيرا من الإبداع. ولذلك تحاشى الحديث عن الرسم واتخاذه سبيلا للوصول إلى الشعر، وإنما " فضل أن يوازن بين الشعر والموسيقى والرقص. وهذا فرق ذو مغزى لأن الذي يبغي المغالطة قد يجد من السهل أن يزعم أن الرسم أو التصوير مثال للتقليد الأعمى، ولكن في ذكر الموسيقى والرقص تحذير بأن التقليد في الشعر مهما كان نوعه فليس تقليدا أعمى".

من هذا المنظور بدأ كتابه بتعريف الشعر بأنه ضرب من المحاكاة، ولكنها محاكاة تنطوي على المهارة الفنية والابتكار وليست تقليدا سلبيا لما هو موجود في الواقع أو في الطبيعة.

وقد اعتمد أرسطو في هذه الرؤية للمحاكاة على نظرته الواقعية القائمة على الملاحظة الدقيقة للطبيعة والحياة، فقد كان عالما بيولوجيا، والعالم البيولوجي" يتدرج من دراسة أفراد من الكائنات حتى يصل إلى فكرة عامة عن نوع من الأنواع مثل الإنسان أو الكلب. وفكرة النوع هذه فكرة صحيحة، وصحتها مبنية على أنها تشير إلى أشياء موجودة حقيقة سواء أكانت كلابا أم بشرا أم غير ذلك. وفي علم الحياة صحة وجود الأشياء تبنى عليها الفكرة الصحيحة، أما في الرياضيات- كما هو الحال عند أفلاطون - فإن صحة الفكرة هي التي تبنى عليها صحة الأشياء؛ لأن الرياضي يدرس أفكارا لا يمكن أن تتحقق بأكملها في الأشياء المشاهدة". قواعد النقد (ص 84).

هذا هو الفارق الجوهري بين طبيعة تفكير أرسطو، وأفلاطون، وهي طبيعة مختلفة. وليس من الغريب في هذه الحالة، أن تكون النتائج التي توصل إليها في بحث المحاكاة في الفن وفي الشعر بصفة خاصة، مختلفة، ومن هنا اكتسبت فكرة أرسطو في المحاكاة جدارتها وقيمتها النقدية والجمالية، وكانت أفضل بكثير من فكرة أستاذه أفلاطون التي كانت مثالية أو يغلب عليها الطابع المثالي، ولذلك قيل إن هذه الجمهورية لم تطبق يوما واحدا بل ظلت مجرد حبر على ورق.

5- نظرية الانعكاس:

- الانعكاس عند لوكاتش.

- الانعكاس عند لوسيان جولدمان.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- الانعكاس عند لوكاتش:

"يستخدم لوكاتش مصطلح" الانعكاس" reflection استخداما متميزا يبين عن عمله كله، فقد رفض " النزعة الطبيعية" naturalism العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوربية، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى الرواية انعكاسا للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحي للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع، فالانعكاس معناه " تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات. وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع، أعنى وعيا لا يقتصر على الموضوعات الخارجية،بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية. ويقول لوكاتش إن الانعكاس يمكن أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع،يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس" العملية المتكاملة للحياة"، ومع ذلك يظل القارئ دائما على وعي بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكنه" شكل خاص من أشكال انعكاسه".

ومعنى ذلك أن الانعكاس"الصحيح" للواقع يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية، فيما يرى لوكاتش. وتلك نظرة تلفت انتباهنا بما تنطوي عليه من هدم لأسس النزعة الطبيعية ونزعة الحداثة في الوقت نفسه، ذلك لأنه إذا كان لدينا تعاقب من الصور المقدمة بطريقة عشوائية، فمن الممكن تفسيره: إما بوصفه انعكاسا موضوعيا محايدا للواقع(كما أكد زولا وأقطاب النزعة الطبيعية)أو بوصفه انطباعا ذاتيا خالصا عن الواقع (على نحو ما يكشف جويس وفرجينيا وولف).

فمن الممكن النظر إلى العشوائية على أنها صفة للواقع أو صفة لطريقتنا في إدراكه.وفي كلتا الحالتين، يرفض لوكاتش مثل هذا التمثيل" الفوتوغرافي" البحث، ويقدم- بدلا من ذلك- وصفا للعمل الفني الصحيح الذي يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصور التي يقدمها. فهده الصور تتسم "بوحدة شاملة مكثفة

توازي" "الوحدة الشاملة الممتدة" للعالم نفسه. فليس الواقع مجرد تدفق أو تصادم آلي للجزئيات، بل إن له " نظاما" ينقله الروائي في شكل " مكثف" والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القاريء بصورة لثراء الحياة وتعقدها،صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقد التجربة المعاشة وتعدد جوانبها. ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم كافة جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي. ص57/56.

رامان سلدن:
النظرية الأدبية المعاصرة.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- الانعكاس عند جولدمان:

"لوسيان جولدمان(1970/1913) واحد من أهم أتباع جورج لوكاتش(1971/1885) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الهيجلية الجديدة في النقد الاجتماعي للأدب.

ويهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، ينتمي إليها مبدع العمل. وتحاول دراساته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل في " رؤية للعالم"، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة- رؤية العالم- باعتبارها " كلية متجانسة" تكمن وراء الخلق الثقافي وتحكمه، مثلما تتجلى فيه وتتكشف بواسطته؛ فهي- من هذه الناحية- أشبه بالبنية العميقة التي تتحكم في مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التي تحكمها، والتي تريد- في النهاية - إلى هذه البنية العميقة. ولكن ما هي " رؤية العالم " هذه؟ لكي نوضح مفهوم " رؤية العالم" باعتباره مفهوما جذريا في منهج جولدمان، علينا أن نفكر في " رؤية العالم"، عنده، باعتبارها كيانا انطولوجيا قارا داخل العمل الأدبي وخارجه في آن؛ وباعتبارها أساسا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي- ومنها الأدب- من ناحية،وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة ، من ناحية ثالثة.

وعند هذا المستوى، يجب أن نضع في تقديرنا أن لوسيان جولدمان ينطلق من " المادية التاريخية"ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادي أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها بالعض الآخر، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه " الواقع الاجتماعي".

وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات، فإن هذين البعدين يتجاوبان ليصنعا " الوعي الجماعي " للطبقة . أما هذا " الوعي الجماعي" فهو بنية فكرية خاصة

بالطبقة، وهو - كبنية- وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه- في ذلك- شأن الطبقة التي تشكله. وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها، بمعنى أنه لا يمثل كيانا أنطولوجيا منعزلا، بل يمثل كيانا قارا في " الوعي الفردي" لكل أفراد الطبقة.

ويعنى ذلك أن " رؤية العالم" تتميز- فضلا عما سبق - بأنها مفهوم تاريخي، يصف الاتجاه الذي تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، في فهم واقعها الاجتماعي ككل، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة - أو المجموعة الاجتماعية- وأفعالها، في وحدة تصورية من ناحية، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى. ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح- رؤية العالم - باعتباره مصطلحا " يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر، تصل مابين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى".

قد ترجع بنا " رؤية العالم"، على هذا النحو، إلى مفهوم لوكاتش عن " الكلية الاجتماعية"، ولكن جولدمان يطور هذا المفهوم، عندما يتعامل مع "الرؤية" باعتبارها" بنية" لا تفهم إلا في تحقيقها لوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكولوجية المتطورة التي ثقفها عن أستاذه جان بياجيه؛ فينظر إلى " رؤية العالم" باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلا، وباعتبارها نسقا متلاحما يضع المشكلات في مقابل حلولها؛ فتصبح" رؤية العالم"- والأمر كذلك- " بنية شاملة" تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه الطبقة أو المجموعة، تماما كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبة في تطويع الموقف. وهكذا يعرفها جولدمان- مرة أخرى- بأنها " خط متلاحم من المشاكل والإجابات".

ولكن إذا كانت " رؤية العالم" لا توجد خارج الأفراد، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد. إنها من صنع المجموعة، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره. وإذا كان الخطأ الأساسي لبعض النظريات السيكولوجية، فيما يرى جولدمان، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة، فإن التركيز، عند جولدمان، يتركز حول " الذات الجماعية"، التي تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية، وتنطوي على علاقة بذوات مماثلة من ناحية أخرى، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد. وهذا كله طبيعي لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنساني يتم بواسطة الـ"نحن" وليس " الأنا" . صحيح أن بنية المجتمع المعاصر تميل إلى إخفاء الـ" نحن" وتحويلها إلى

مجموعة من الذوات المنعزلة، لكن تظل العلاقة الجماعية قائمة بين الذوات، فتصنع علاقة الـ "نحن"، التي تتجلى في ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع. وعند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية ليؤكد مفهوم الذات المجاوزة للفرد Transindividual Subject وما يعنيه جولدمان- بهذا المصطلح-هو أن الطبقة،أو المجموعة الاجتماعية،هي حاملة" الرؤية العالم" وخالقتها في آن،وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع فرد، وإن كانت متضمنة في وعيه بالضرورة.

وإذا كان مفهوم " رؤية العالم"، على هذا النحو، يرتبط بمفهوم" الذات المجاوزة للفرد". فإنه يؤكد عدة أمور هامة. منها أن هذه الرؤية تتجلى في الأعمال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة. ولعل لفظه " تتجلى"، في هذا السياق لفظه مراوغة، تعكر على ما يقصده جولدمان. ومن الأدق أن نقول إن " رؤية العالم" تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة، وتولد مجموعة من الأعمال، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها.

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار، بل قيمة كبار القادة السياسيين، في جانب منها، على أساس أنهم المعبرون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التي ينتمون إليها. وتتمثل ميزتهم على غيرهم في أنهم يصوغون هذه الرؤية في أقصى درجات تلاحمها البنيوي، بل إن هذه الصياغة هي التي تميز واحدا منهم عن غيره.

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية- شأنها في ذلك شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية- أعمال فردية وجماعية في آن. وهي جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات " رؤية العالم". وهي فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة، فيحقق لرؤية العالم نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة". ص 87/84

جابر عصفور:
عن البنيوية التوليدية
مجلة فصول/القاهرة.مجلد1.
عدد2. 1981.

6- نظرية التناص:

- التناص عند ميخائيل باختين.

- التناص عند رولان بارت.

- التناص عند جوليا كريسطيفا.

- التناص عند جيرار جنيت.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

- التناص عند ميخائيل باختين:

"إن ظاهرة تداخلات الخطاب تتحقق في الروسية، جزئيا، في إطار المتغيرة اللفظية- التحليلية للخطاب غير المباشر، وذلك في الحالات النادرة نسبيا، تلك التي يحتفظ فيها الخطاب غير المباشر،لا بكلمات وتعابير معزولة، فقط ، بل أيضا بالبنية التعبيرية للحديث المروي. تلك كانت الحال في مثالنا الرابع، حيث تم انتقال البناء التعجبي المباشر للحديث إلى الخطاب المباشر في شكل مخفَّف طبعاً. ينتج عن ذلك نشاز، هو بين النغمة الراوية بهدوء، المناسبة لقواعد النقل التحليلي لدى الكاتب والنغمة الهستيرية المستفزة لدى البطلة شبه المجنونة. من هنا، يأتي الطابع التشويهي للصورة التركيبية لهذه الجملة الذي يخدم سيدين، ينتميان، في الوقت نفسه، إلى خطابين، ولن يعود بإمكاننا، منذ الآن أن نعزو إلى ظاهرة تداخل الخطاب، عبارةً تركيبيةً قليلة الاستقرار والدقة في إطار الخطاب غير المباشر.

يكوِّن الخطاب غير المباشر الحر، الحالة الأكثر أهمية، والأحسن ثباتاً تركيبياً(على كل حال في الفرنسية) للتلاقي المتداخل لدى خطابين يختلف توجههما من حيث التنغيم. ونظراً لأهميته الاستثنائية سنخصص له الفصل اللاحق كله، مما سيمنحنا فرصةً لإضاءة حالة هذه المسألة في الرومانية والجرمانية. إن الجدال القائم حول موضوع الخطاب غير المباشر الحر، والآراء المعلنة بصدده(خاصة في مدرسة فوسلر)، تقدم فائدة منهجية كبرى، ولذلك فنحن سنخضعها، إذاً، لتحليل نقدي. بانتظار أن نفعل ذلك، نجري اختبارا على بعض الوقائع المنتمية إلى الخطاب غير المباشر الحر، في الروسية، والتي شكلت، كما تشير إلى ذلك كل الظواهر،أرضية لولادته وتكونه".ص184/183.

ميخائيل باختين.
الماركسية وفلسفة اللغة.
ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- التناص عند رولان بارت:

" يعيد النص توزيع اللغة(وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والأنبناء: كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدًا من استشهادات سابقة.

وتعرض موزعة في النص قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي..إلخ. لأن الكلام موجود قبل النص وحوله.

فالتناصية، قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين.ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليا، نظرية النص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله:سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة- صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"ص43/42 .

آفاق التناصية
المفهوم والمنظور
ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

- التناص عند جوليا كريسطيفا

"إذا كان أسلوب الحوار بين النصوص هذا لدى لوتْرِيامُون يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجالَ الضروريَّ لولادة معنى النص، فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا؛ ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة alter-jonctions ذات طابع خطابي. إن الممارسة الشعرية التي تقرأ إدغار أَلَانْ بُو وبودلير ومالارمي،توفر لنا مثالا من الأمثلة الأكثر حداثة وتميزا على هذه الترابطات المتناظرة. لقد ترجمَ بود لير نصوصَ إدغار ألان بو، وكتب ومالارمي بأنه سيتكفل بالمهمة الشعرية كإرث بودليري وحذت كتاباتُه الأولى حذو بودلير؛ كما ترجم مالارمي أيضا نصوص إدغار ألان بو وصار على نهجه؛ ومن جهته انطلق "بو" من دوكيِنْسي. ويمكن مضاعفة الشبكة إلى ما لا نهاية، أي ستعبر دائما عن نفس القانون،علما بأن النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر".79ص

جوليا كريسطيفا.
علم النص
ترجمة: فريد الزاهي.

تطبيق /فوج1
أ.د/شروانة.

- التناص عند جيرار جينيت:

" فما هو تعريفك للنص؟.

- لا أهتم بتعريفه على الإطلاق: إذ مهما كان النص، فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء.

- تغلق على نفسك في جنس.

- أي جنس؟.

- تحليل النص، أو قل بتعبير أدق التحليل- النصي- الذي -لا- يهتم- بالأجناس: فهو جنس- تحتي وأقول لك بصراحة إن خطابك يهمني.

- خطابك أنت أيضا يهمني. ولكنني أرغب في أن أعرف من أين جاءت رغبتك الجامحة للخروج من النص عن طريق الجنس، ومن الجنس عن طريق الصيغة، ومن الصيغة...

- عن طريق النص، أجيبك بهذه المناسبة ولأجل تغيير مجرى النقاش، أو الخروج، بالدرجة الثانية، من حيث ينبغي الخروج. وفي الواقع، لا يهمني النص حاليا إلا من حيث " تعاليه النصي" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه " التعالي النصي" وأضمنه " التداخل النصي" بالمعنى الدقيق (و" الكلاسيكي" منذ جوليا كْرِسْطِيفَا). وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي(سوء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدمٍ ومحدَّدٍ في آن واحد بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف. ويشمل الاستشهاد، وظائف أخرى، لا فائدة من ذكرها هاهنا. ومن جهة أخرى أضع تحت مصطلح " ما فوق النصية"، الذي يفرض نفسه قياساً على الزوج التقابلي: اللغة/ اللغة الواصفة، علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل. وينتج نقاد الأدب منذ قرون " نصا واصفا" دون علم منهم بذلك.

- سيعلمون بذلك غداً فهذا اكتشاف مثير. ودفعة إلى الأمام لا تُقَدَّرُ. أشكرك نيابة عنهم.

- **عفواً. إنه استنتاج فقط: وأنت لا تجهل أنني أحب أن أجبر غيري دون كلفة. ولكن اسمح لي بإنهاء حديثي: أضع أيضا ضمن " التعالي النصي" أنواعا أخرى من العلاقات، وأهمها فيما أعتقد: علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير. وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين، بالرغم من أنهما تَكُونَانِ، في الغالب، متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقة. ولأنني لم أعثر على مصطلح أفضل فقد أطلقت على هذا النوع من العلاقات مصطلح " النظير النَّصَّي" (ويمثل النظير النصي في رأيي " التعالي النصي" بالمعنى التام). ولعلنا سنهتم " بالنظير النصَّي" يوما مَّا إذا شاء القدر لنا ذلك. وأخيراً أضع ضمن " التعالي النصي" علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها(؟). ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتمه الموقف، " جامع النص" و " الجامع النصي" أو " جامع النسج" ".ص91/90/89.**

جيرار جينيت/
مدخل لجامع النص.
ترجمة:عبد الرحمان أيوب.

7- نظرية القراءة والتلقي:

- القراءة والتلقي عند روبرت ياوس.

- القراءة والتلقي عند ولفانج أيزر.

تطبيق / فوج1
أ.د/شروانة.

- القراءة والتلقي عند هانس روبرت ياوس:

" إن هذا المنظور الخاص بجمالية التلقي لا يُمَكِّن فقط من رفع التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم الإيجابي، ومن الانتقال من التجربة المشكلة للمعايير الأدبية إلى إنتاج آثار جديدة. فإذا نظرنا بهذه الطريقة لتاريخ الأدب من زاوية هذه الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين الأثر والجمهور، فإننا نتجاوز أيضا ثنائية المنظور الجمالي والمنظور التاريخي، ونعيد تأسيس الصلة، التي انقطعت على يد النزعة التاريخية، بين آثار الماضي والتجربة الأدبية الراهنة. وفي الواقع، إن العلاقة بين الأثر والقارئ تنتج مظهرين اثنين: مظهرا جماليا ومظهرا تاريخيا: ذلك أن استقبال الأثر الأدبي من قبل قرائه الأوائل يتضمن مسبقا حكم قيمة جمالي يحمله هؤلاء القراء من خلال ارتكازهم على مرجعية تتمثل في خبرتهم بآثار أخرى مقروءة سابقا، هذا الإدراك الأولي للأثر،يمكنه أن يتطور بعد ذلك، وأن يغتني من جيل لأخر في اتجاه تكوين" سلسلة من التلقيات" عبر التاريخ تبت في القيمة التاريخية للأثر، وتُبرز مكانته داخل التراتبية الجمالية. وهذا التأريخ للتلقيات المتتابعة، الذي لا يمكن لمؤرخ الأدب أن يتحاشاه إلا إذا كف عن مساءلة الفرضيات التي تؤسس فهمه للآثار والحكم الذي يصدره في حقها، يُمَكِّنُنَا من إعادة تملك الآثار القديمة وإعادة تأسيس استمرارية غير متقطعة بين فن الأمس وفن اليوم،بين القيم التي كرستها التقاليد وخبرتنا الراهنة بالأدب. إن تاريخ الأدب المؤسس على جمالية التلقي سيفرض وجوده في حدود قدرته على الارتكاز على الخبرة الجمالية قصد المساهمة الفعالة في التجميع المتواصل لوقائع الماضي. لتحقيق ذلك لا بد من مراعاة شرطان أساسيان: الشرط الأول يراهن على مناهضة النزعة الموضوعية للمدرسة الوضعية من خلال البحث الواعي عن قوانين فنية جديدة، والشرط الثاني يترتب عن الشرط الأول، ويطمح إلى إعادة النظر في النقد إن لم نقل تفكيك القوانين الأدبية الموروثة عن الماضي، كرد فعل على الكلاسيكية الجديدة التي أفرزتها دراسة التراث. إن جمالية التلقي ستحدد بوضوح المعيار

الذي سيتحكم في معالجة القوانين الجديدة، وكذا المشروع المفتوح على الدوام لتاريخ أدبي جديد. إن انتقالنا من تلقي الأثر المفرد عبر التاريخ إلى تاريخ الأدب، سيتيح لنا التوصل إلى إدراك الكيفية التي يُحَدَّدُ بها التسلسل التاريخي للآثار والعمل على إبرازها، وهذا يوضح التناسق الداخلي لأدب الماضي الذي يستهوينا لأنه كامن في صلب تجربتنا الأدبية الراهنة. انطلاقا من هذه المقدمات يتعين علينا الآن- في الأطروحات السبع الموالية(من الفصل6 إلى الفصل12)- الإجابة عن سؤال متعلق بمعرفة الكيفية التي يمكن من خلالها إعادة كتابة تاريخ الأدب اليوم، والأسس المنهجية التي سيتم الاعتماد عليها".ص58/75.

هانس روبرت ياوس:
نحو جمالية للتلقي
ترجمة وتقديم: د/ محمد مساعدي

تطبيق/ فوج1
أ.د/شروانة.

- القراءة والتلقي عند ولفا نج أيزر:

"القاريء المضمر".

" ويرى أيزر Wolfgang lesr أن مهمة الناقد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلفها النص في القاريء، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. ويمكن تقسيم مصطلح " قارئ": إلى" قارئ مضمر" و"قارئ فعلي". والأول هو القاريء الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل " شبكة من أبنية استجابة"، تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما " القاريء الفعلي" فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة. ولكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون " مخزون التجربة الموجودة" عند هذا القاريء، فإذا كان القاريء ملحدا فإن تأثره بقصيدة ورد زورث لا بد أن يختلف عن تأثره إذا كان مسيحيا، بالمعنى الذي تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية.

إن الكلمات التي نقرؤها لا تمثل الموضوعات الفعلية بل الكلام الإنساني في رواء أدبي. هذه اللغة الأدبية تساعدنا علي تشكيل موضوعات خيالية في أذهاننا. وإذا توقفنا عند المثال الذي يطرحه أيزر فإننا نجد أن رواية " توم جونز" التي كتبها فيلدنج Fielding تقدم شخصيتين،ألوورفي(الرجل الكامل)والكابتن بلفل(المرائي) .ولكن الموضوع الخيالي للقارئ- وهو " الرجل الكامل"- يمر بعملية تعديل، إذ أننا نقوم بتكييف هذا الموضوع عندما ينخدع الوورفي بالتقوى الماكرة لبلفيل، وذلك لنضع في حسابنا افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز. ورحلة القاريء خلال الكتاب هي عملية مستمرة من هذه التعديلات، فنحن نستبقى في عقولنا توقعات معينة، مبنية على ذكرياتنا عن الشخصيات والأحداث. ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا في النص. وما نمسك به في ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى في كل وجهة نظر على حدة.

وإذا كان العمل الأدبي لا يمثل الموضوعات فإنه يشير إلى عالم خارج الأدب بواسطة اختبار معايير معينة، هي أنسقة قيمة أو وجهات نظر في العالم. هذه المعايير هي تصورات عن الواقع، تعين الكائنات الإنسانية على تعقل هيولى تجربتها. ويختار النص" مخزونا" من هذه المعايير معلقا الحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبي، فنجد في رواية توم جونز شخصيات متباينة تجسد معايير مختلفة: ألوورثي (الخيرية) وسكوا ير ويسترن (العاطفة الطاغية) وسكوير (التلاؤم الدائم

للأشياء) وتوكسوم(العقل الإنساني الغارق في الإثم) وصوفيا (نموذج الاستسلام الطبيعي). ويؤكد كل معيار قيما بعينها على حساب غيرها من القيم. ويميل إلى تقليص صورة الطبيعة الإنسانية في مبدأ أو منظور القارئ. وتفرض الطبيعة غير المنجزة للنص على القاريء أن ينسب قيم البطل(الطبيعة الخيرة) إلى معايير متباينة ينتهكها البطل في أحداث بعينها، فالقارئ وحده هو الذي يحقق الدرجة التي يتم معها رفض المعايير أو الشك فيها. والقارئ وحده هو الذي يصوغ الحكم الأخلاقي المعقد على توم، ويرى أن الطبيعة الخيرة " لم تنتهك المعايير الصارمة لغيره من الشخصيات، وأن هذه الطبيعة تقوم بذالك لأسباب منها افتقار توم إلى" الحصافة" و "التعقل". ولا يخبرنا فيلدنج كاتب الرواية بذلك كله،ولكننا - نحن القراء- ندخل ذلك في تفسيرنا لنسد "ثغرة" في النص. إننا نقابل في الحياة الفعلية أحيانا أناسا يمثلون وجهات نظر مختلفة في العالم كأن يكونوا" كلبيين"، أو"أنسانيين"،ولكننا نعزو إليهم مثل هاتين الصفتين على أساس من أفكار استقبلناها. وأنساق القيمة التي نواجهها نلقاها كيفما اتفق، فليس هناك مؤلف يختارها أو يحددها سلفا، وليس هناك بطل يظهر ليمتحن سلامتها، ولذلك فإن النص الأدبي- حتى رغم وجود " ثغرات" فيه لا بد من سدها - أكثر بناء بالقطع من الحياة.

وإذا طبقنا منهج أيزر على قصيدة ورد زورث التي مرت بنا فإننا نرى أن نشاط القارئ يتمثل - أولا- في تكييف وجهة نظر بعينها ("أ"،"ب"،"جـ" ثم "د") وفي ملء "الفراغ" بين المقطعين ثانيا(أي بين الروحانية المتعالية ومحايثة وحدة الوجود) قد يبدو هذا التطبيق غير عملي نوعا، لأن القصيدة القصيرة لا يحتاج إلى أن يقوم القارئ بكل هذه السلسلة الطويلة من التعديلات اللازمة عند قراءة الرواية. ولكن مفهوم "الثغرات" يظل مفهوما سليما رغم ذلك".ص191/188.

رامان سلدن:

ترجمة وتقديم: جابر عصفور.

نهاية النصوص والتحليل في التطبيق على نظرية الأدب.

مع التوفيق.