الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة –1–

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة العربية وآدبها

المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي المعاصر

إعداد / الطالبة

نعيمة بولكعيبات

إشراف / الأستاذ الدكتور

عبد الله العشي

السنة الدراسية: 1436–1437هـ/2015–2016م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة – 1 –

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة العربية وآدبها

المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

إعداد/ الطالبة

نعيمة بولكعيبات

إشراف / الأستاذ الدكتور

عبد الله العشي

لجنة أعضاء المناقشة

أ.د.اسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة – 1 –	رئيسا
أ.د.عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة – 1 –	مشرفا ومقررا
أ.د.عزالدين بوبيش	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة – 1 –	عضوا
أ.د.آمنة بلعلى	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	عضوا
أ.د.يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة–1 –	عضوا
د.محمد كعوان	أستاذ محاضر " أ"	المدرسة العليا للأساتذة (قسنطينة)	عضوا

السنة الدراسية: 1436–1437هـ/2015–2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى أمي وأبي ،

إلى إخوتي : إلياس وكمال وسمير

إلى أختي ليندة وزوجها حسن

إلى أختي فاطمة الزهراء وزوجها مصباح

وإلى أختي أحلام

إلى زينة عائلتنا وعصافيرها:

محمد إسلام

عبد القدوس يزن ، ومحمد الأيهم

سدن ميار ، ودارين نورسين ، وإيلاف بيلسان.

إلى أستاذي الفاضل " عبد الله العشي" وكل من له الفضل علي من أساتذة وصديقات

وإلى أستاذي المحترم الدكتور" يوسف وغليسي" و" الأستاذة " خالدية جاب الله"

إلى أستاذتي الدكتورة " الخامسة علاوي " والأستاذة الدكتورة " آمال لواتي"

وإلى الصديقة الغالية الأستاذة إيمان العشي .

لكم مني خالص التحية والامتنان .

نعيمة بولكعيبات

كلمة شكر و عرفان

أتقدم بأسمى معاني الشكر وأصدق الثناء إلى شخص أستاذي الفاضل الدكتور "عبد الله العشي"

فأنا لا أنسى له كرمه علي، ورعايته لي في إنجاز هذا البحث، والذي أحاطه برعايته ونصائحه، فكان يمهد لي السبل ويذلل ما كنت أراه صعبا فيجعله بمعارفه وعلمه سهلا فأغنى بذلك البحث، وفضله دين عليّ ما حييت. فشكرا من أعماق قلبي.

وما دمت أعجز عن تقديم أخلص عبارات الامتنان والاعتراف بفضله ، فما أجلَّ أن استعين في هذا المقام بكلمات الشاعر "أبو عُيينة المهلبي" إذ يقول:

لو كنت اعرف فوق الشكر منزلة أوفى من الشكر عند الله في الثمن

أخلصتها لك من قلبي مهذبةً حذواً على مثل ما أوليت من حسن

نعيمة بولكعيبات

مقدّمة

عرفت حركة النقد الاجتماعي في العالم العربي انتشارا واضحا تعدى حدود الاختيار المنهجي أو الممارسة الفردية، لتصبح ظاهرة نقدية عمت النقد العربي عموما مست مجمل الثقافة العربية، بصور تكاد تجمع على الاتفاق في المنظور والاختلاف في الفهم والممارسة، والمتبصر في هذا النقد يدرك أن الظروف السياسية والصراعات الفكرية ساعدت على نجاحه بل وتحكمت فيه، وفي تغيير الرؤى المعرفية التي أرادت اختزال النقد العربي القديم في مفاهيم ومقولات مغايرة، من أجل فكرة التغيير وليس لضرورة معرفية أنتجها التطور التاريخي.

هذا الأمر جعلنا نتيقن أن النقد العربي لا يعاني من مشكلة استيعاب منهجي، أو قاعدة فلسفية تؤسس له، أو تناقض بين النظرية والنص، وإنما يكمن الإشكال الحقيقي في طبيعة الناقد العربي والإنسان العربي عموما الذي يعيش حالة من الاغتراب الفكري والذاتي، حاول الخروج من هذا الاغتراب بالاستعانة بـ مجموعة مفاهيم ومقولات نقدية وجد فيها المخرج والمنفذ لهذا الاستيلاب الفكري أولا والنقدي والمعرفي ثانيا.

ولهذا أردنا الوقوف عند هذا النقد في الدراسات العربية ومحاولة استنباط المفاهيم والرؤى التي انطلق منها نقادنا في ممارسة هذا المنهج، إيمانا منا بأهمية الدراسات السياقية في محاورة النصوص ومساءلة الفكر، وفهم الواقع، والاشتغال على الظاهر والمضمر، والخفي المسكوت عنه في الواقع الاجتماعي، والمنظومة الفكرية الاجتماعية، والمؤسساتية. وانطلاقا من هذه المعطيات جاء هذا العمل الذي يبحث في طريقة تلقي المنهج الاجتماعي واستقباله في النقد العربي المعاصر والذي يندرج ضمن نطاق الممارسة النقدية التطبيقية والبحث النظري، الذي يشتغل على المتون النقدية ويستنطق المنهج والنظرية ويبحث في خصوصية الرؤية المنهجية والنقدية في النقد العربي المعاصر. فقد كان المنطلق معرفة وضع المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر وصيغ استقباله والتفاعل مع نظرياته ومفاهيمه النظرية والممارسة التطبيقية، بعد التحول المعرفي الذي نقله من الدراسات الانطباعية إلى محاولة تلمس العلمية الموضوعية في النقد، فكان النقد العربي بين حدي الفهم والممارسة، مع بداية التعامل مع هذا المنهج وطموح التجريب النقدي والممارسة التطبيقية، فوقع في الإسقاط الحرفي للمنهج. وأما الفئة الثانية لنقادنا فهم الذين حاولوا الفهم الواعي الذي يؤدي إلى التجاوز أو السعي إلى التجاوز والتجريب النقدي الطموح

وتجلى هذا بوضوح في التطور الجدلي للمنهج الاجتماعي مع " البنيوية التكوينية "، و" السوسيونقد ".

ويتحدد على المستوى التاريخي النقدي لهذا المنهج مجموعة من الدراسات التي أُنجزت حول طريقة تلقي المنهج الاجتماعي بكل تحولاته وتطوراته في النقد العربي، من أهمها: دراسة النقد والايديولوجيا للباحث فاروق العمراني، ودراسة نبيل سليمان المعنونة بـ " مساهمة في نقد النقد الأدبي"، ونقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر لـ محمد الدغمومي، وكتاب " في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي – دراسة في نقد النقد– لـ خالد أعرج، وأطروحة دكتوراه للباحث الجزائري عمرو عيلان بجامعة قسنطينة، بعنوان: النقد الجديد والنص الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي– حيث خصص فصلا يعالج فيه انشغال النقد العربي على الرواية العربية بالاعتماد على البنيوية التكوينية، ودراسة الاتجاه الاجتماعي في النقد العربي الحديث وهو في الأصل أطروحة دكتوراه تقدم بها الباحث الجزائري محمد عباس بجامعة قسنطينة، بالإضافة إلى مجموعة من الدراسات التي عالجت النقد البنيوي التكويني ، نذكر منها: دراسة " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر– البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق– لـ محمد خرماش، ودراسة محمد عزام المعنون بـ "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية"، ودراسة عبد الرحمن بوعلي الموسومة: في نقد المناهج المعاصرة (البنيوية التكوينية)، ومجموعة من الدراسات التي ركزت على النقد البنيوي التكويني في المتون النقدية العربية والمغاربية على وجه التحديد. والملاحظ على هذه الدراسات أنها تهتم بمرحلة واحدة من مراحل تطور المنهج الاجتماعي ولا تتعرض للنقد العربي بصفة عامة بل تركز على جزء خاص منه.

من هذا المنطلق أردنا من هذه الدراسة أن تكون جامعة لمختلف تطورات المنهج الاجتماعي بفروعه المتعددة من: ماركسي، وبنيوي تكويني، وسوسيونقدي، بالإضافة إلى محاولة الإلمام بمختلف الدراسات النقدية العربية المعاصرة، واخترنا لموضوعنا عنونا " المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر". فالبحث يستهدف الكشف عن خصوصية النقد الاجتماعي العربي بالقيام بعملية حفر في ذاكرة وتاريخ المنهج في المتون النقدية العربية وطريقة استيعاب هذا المنهج بالتحليل المعمق للنصوص النقدية والبحث على ملامح المنهج وآليات تطبيقه لنجيب عن إشكالية هذا البحث، والتي نصوغها في هذا السؤال: كيف استقبل النقد العربي المنهج الاجتماعي بكل خلفياته الفلسفية والنظرية؟ وهل كان الفكر العربي مُهيَّأً

للتعامل مع هذا المنهج وفق كل طروحاته ومرتكزاته؟ وهل استطاع الناقد العربي أن يقدم نموذجا نقديا يعتمد الأسس النقدية الاجتماعية بطريقة واعية تخرج من إطار الإسقاط الحرفي والمباشر الذي يجبر النص على الخضوع لآليات المنهج تقبلا مجحفا وتعسفيا في الكثير من الأحيان؟.

وهذه الإشكالية تطرح بدورها مجموعة من التساؤلات نصوغها كالآتي:

. ما هو المنهج الاجتماعي في النقد الادبي؟

. كيف يمكن تصنيف المتون النقدية التي تنتمي إلى علم اجتماع الأدب بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع؟

. ما الفرق بين دراسة الناقد للأدب وعالم الاجتماع للظاهرة الاجتماعية في النص الأدبي؟

.كيف استقبل الناقد العربي المنهج الماركسي بكل مرجعياته الفسلفية وخلفياته المعرفية؟

. هل أدرك الناقد العربي هذا المنهج بكل تحولاته إدراكا واعيا؟ أم كان مجرد مترجم ومقدم لمجموعة نظريات ومبادئ نقدية ومعرفية وفق مبدأ المثاقفة النقدية؟

. ما هي المعايير النقدية التي يحتكم إليها الناقد العربي لمعرفة الظاهرة الاجتماعية والوعي الاجتماعي في النصوص الأدبية العربية؟

ولـ الإجابة عن هذا التساؤلات برز إشكال آخر يرتبط بالمنهج الذي يساعدنا على الغوص في هذه المتون النقدية ومساءلتها بطريقة موضوعية، وعلمية، تبتعد عن المغالاة والانطباعية في النقد. فالمنهج هو الأداة والمفتاح الذي يفتح مغالق النص ويحدد توجهاته ويرشد الباحث إلى طريق النص، ومقاربة النص النقدي تستلزم مجموعة مصطلحات وآليات؛ فإن كان الكلام على الكلام صعبا فكيف بالكلام على النقد أو الكلام فوق الكلام. لهذا فقد صار السعي حثيثا من أجل قراءة هذه النصوص النقدية قراءة منهجية فاحصة من خلال فحص آليات المنهج المتبع وتفكيك المنهج وجهازه المفهومي، باتباع إستراتيجية التحليل والتأريخ والتصنيف والمقارنة، متى اقتضت الحاجة، مع الاحتكام إلى معايير المنهج في أصوله الغربية.

وهكذا اقتضى الأمر بناء خطة تقوم على أربعة فصول؛ إذ نبدأ بالفصل الأول الذي يُسائل المتون

النقدية التي تنطوي تحت مسمى " علم اجتماع الأدب" والتي جمعت بين الدراسات النقدية الأدبية والاجتماعية فتعسر على الباحث تصنيفها في المجال العلمي الذي تنتمي إليه، فتميزت هذه الدراسات بنوع من المغالطة النقدية حيث جمعت المنهج النقدي الأدبي مع التطبيق الاجتماعي والإحصائي الصرف فأدى هذا إلى الاعتقاد بأن المنهج الاجتماعي الأدبي وعلم الاجتماع ينطلقان من الممارسة التطبيقية الواحدة، فقمنا بعملية تحليلية تصنيفية لهذه المتون النقدية للكشف عن النقد الأدبي فيها من علم الاجتماع، فنحن أمام دراسات نقدية لنصوص أدبية تبتعد كل البعد عن تخصص علم الاجتماع، هذا العلم القائم بذاته ويمتلك قاعدته المنهجية والتطبيقية، لنقدم رأينا الخاص اتجاه هذه المتون انطلاقا من الرؤى المعرفية التي استندنا عليها أثناء التحليل.

لنجعل بعدها عبر الفصل الثاني لـ المرحلة الأولى من تاريخ المنهج الاجتماعي والتي تمثلت في "النقد الماركسي"، وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسين، ثم يتفرع كل مبحث إلى عناصر. فالمبحث الأول أردناه مبحثا نظريا حاولنا فيه الإلمام بتاريخ النقد الماركسي متخذين الأصول الفلسفية القاعدة الأولى للانطلاق والتي تلتها دراسة النقد الماركسي في أصوله وتطوراته من ماركسية تقليدية والوقوف عند أهم أفكارها النقدية والأدبية وأعلامها من أمثال: ماركس وانجلز، ولينين، وبليخانوف، ولوكاتش، إلى ماركسية حديثة انطلقت بشكل مضمر وخفي مع طروحات لوكاتش واتضحت معالمها مع جهودات أدورنو، وألتوسير، وإيجليتون. وبعد هذا التأسيس النظري نقف عند الممارسة التطبيقية للنقد الماركسي في المتون النقدية العربية محاولين الإلمام بجل هذه الدراسات دون انتقاء أو تحديد بغية الوصول إلى النواة النقدية التي تحكم النقد الماركسي العربي، ووجدنا أن النقد العربي الذي تبنى الفكر الماركسي وظف مقولاته ومصطلحاته من خلال مفهوم الواقعية الاشتراكية، والنقد الإيديولوجي، والتركيز على آلياتها وأدواتها مثل مفهوم الالتزام، والانعكاس، والشكل والمضمون، ابتداءا من أراء سلامة موسى إلى محمد منذور، ومن محمد مصايف إلى زينب الأعرج، ومن حسين مروة إلى يمنى العيد.

أما الفصل الثالث فقد عالجنا فيه البنيوية التكوينية في الدراسات النقدية العربية، لينشطر هو الآخر إلى قسم نظري وآخر تطبيقي، فالجزء النظري خصصناه لتقديم الفضاء المعرفي والنظري للبنيوية التكوينية والتي تعد تطورا لـ النقد الماركسي وتنوعا معرفيا في آن، من خلال أهم مقولاتها: البنية الدلالية، ومقولتي

الفهم والتفسير، وأشكال الوعي (القائم والممكن) التي تحدد مفهوم رؤية العالم. وفي الشطر التطبيقي أردنا الوقوف على الدراسات النقدية التي استفادت من البنيوية التكوينية لمقاربة النصوص الأدبية والنقدية، فتنوعت دراستنا بين المتن النقدي الروائي، والمتن النقدي الشعري، والمتن النقدي التنظيري، فكانت بدايتنا من المنتمي لغالي شكري إلى عمرو عيلان في " النقد والايديولوجيا"، ومن محمد بنيس وظاهرة الشعر المغربي إلى مختار حبار وشعر أبي مدين التلمساني (الرؤية والتشكيل)، ومن جمال شحيد ومدخله إلى البنيوية التركيبية إلى " في معرفة النص" لـ يمنى العيد، مرورا بكل الدراسات النقدية التي تستلهم المنهج البنيوي التكويني.

والفصل الرابع والأخير قدمنا فيه التحول والتنوع مابعد البنيوي لـ المنهج الاجتماعي والمتمثل في "السوسيونقد" متبعين المنهجية ذاتها؛ إذ قمنا بتقديم المنهج في أصوله النظرية الغربية والوقوفِ عند أهم شخصيتين مؤسستين لهذا المنهج وهما كلود دوشي وبيير زيما، وتقديم مقولاتهما حول المنهج ثم الانتقال إلى الدراسات العربية التي استفادت هي الأخرى من هذا المنهج في قراءة النصوص الأدبية، والتي لم تبلغ ما بلغته الدراسات السابقة التي استفادت من الماركسية أو البنيوية التكوينية ، حيث أحصينا خمسة دراسات نقدية عربية، من بينها دراسة سعيد يقطين في انفتاح النص الروائي – النص والسياق"، ودراسة "الأدب والمجتمع" لـ محمد ساري، ودراسة الباحثة سامية ادريس المعنونة بـ تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية – دراسة في علم اجتماع النص الأدبي –.

لنستخلص في الأخير خاتمة نوضح من خلالها أهم النتائج التي توصل إليها البحث والمتعلقة بالمنهج الاجتماعي في الممارسة النقدية العربية وحقيقة النقد العربي وعلاقاته بهذه النظريات والمعارف النقدية.

واستندنا خلال رحلتنا العلمية في إنجاز هذا العمل إلى مجموعة من المراجع الهامة التي وجهتنا في فك مغالق البحث وتجاوز الصعوبات المعرفية؛ ومن أهمها على المستوى المعرفي: كتاب "بول آرون وألان فيالا "(سوسيولوجيا الأدب)، وكتاب ناتالي إينيك (سوسيولوجيا الفن)، وكتاب رومان سلدن(النظرية الأدبية المعاصرة)، وكتاب جورج بوليتزر وجي بيس موريس كافين (أصول الفلسفة الماركسية)، وكتابهنري لوفيفر(الماركسية)، وكتاب جورج بليخانوف (الفن والتصور المادي للتاريخ)، وكتب جون فريقيل (الأدب والفن في ضوء الواقعية)، وكتاب هنري أرقون (الجمالية الماركسية)، وكتاب فلاديمير لينين

وآخرون(الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن).وكتب جورد لوكاتش (التاريخ والوعي الطبقي، الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، دراسات في الواقعية الأوروبية)، وكتب لوسيان غولدمان (الإله الخفي،مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، المنهجية في علم اجتماع الأدبي)، وكتب بيير زيما (النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، النص والمجتمع). وأما الكتب بالعربية نذكر: كتب رمضان بسطاويسي محمد غانم (فلسفة هيجل الجمالية، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت . أدورنو نوذجا .، علم الجمال عند لوكاتش)، بالإضافة إلى كتب رمضان الصباغ (الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي). وكتاب فاروق العمراني (النقد الإيديولوجي بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي)، وكتاب يوسف الأنطاكي(سوسيولوجيا الأدب – الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية)، وكتاب محمد خرماش (إشكالية المناهج في النقد الأدبي المعاصر- البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق)، كما كانت مجموعة من كتب في علم الاجتماع، وقواميس الفلسفة سندا قويا في توضيح الغموض الذي يلف بعض المصطلحات والمفاهيم التي لا تنتمي لـ مجال النقد الأدبي، نذكر كتاب قباري محمد إسماعيل (علم الاجتماع والفلسفة -نظرية المعرفة-)، وكتاب شحاته صيام (النظرية الاجتماعية -من المرحلة الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة-)، أحمد القيصر (منهجية علم الاجتماع بين الماركسية والوظيفية والبنيوية).

ومن الملاحظ كثرة الدراسات التي يمكن أن يستند إليها الباحث، والتي تعينه في إنجاز مهمته العلمية غير أن هذه الكثرة كانت من أكبر الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، سواء ما يتعلق في المستوى النظري أو التطبيقي في ما يخص علم اجتماع الأدب، أو النقد الماركسي،أو البنيوية التكوينية، وانعدامها تقريبا في السوسيونقد فلا نكاد نعثر على دراسة واحدة تقدم هذا المنهج. ومن الصعوبات أيضا ما يتعلق بالمدونة المدروسة فعدم تحديدنا للفترة الزمنية أجبرنا على أن تكون المدونة مفتوحة بحيث يصعب حصرها وهذا قد يوقعنا في مزالق الدراسات السطحية التاريخية والتي تبتعد كل البعد عن هدف الدراسة. كما شق علينا صعوبة الوصول إلى بعض الدراسات المهمة التي كان لها دورٌ في تفعيل مسار المنهج الاجتماعي في الدراسات العربية ، ولا يمكن إغفال إشكالية الترجمة خاصة فيما يتعلق بالفصل الأخير الذي تكاد تكون جل مادته بلغة أجنبية وقلتها باللغة العربية مما صعب علينا البحث، فترجمة نصوص

أدبية ترتبط ارتباطا وثيقا بالفلسفة والتأويل يصعب من مهمة الباحث غير المتخصص في الترجمة.

ومن أكبر الصعوبات المنهجية التي واجهتنا عدم توازن المدونات في كل فصل مما يجبرنا على أن يكون العمل غير متوازن، ففي الفصل الأخير عثرنا على خمسة دراسات فقط تهتم بالسوسيونقد، في مقابل البنيوية التكوينية التي تصل إلى ثلاثة عشرة كتابا، والنقد الماركسي إلى سبعة عشر كتابا، والإشكال المنهجي الثاني يكمن في طريقة الدراسة التي اعتمدنا عليها، فالتشابه الذي يكاد يصل إلى حد المطابقة بين الدراسات العربية التي تبنت النقد الماركسي أجبرنا على اختراق منهجية البحث بالاعتماد على أسلوب موضوعاتي يتيح لنا الوقوف عند مفهوم مصطلحات هذا النقد ومقولاته وآليات تطبيقه دون الوقوع في التكرار المخل والتحليل السطحي. كما أن دراسة مجموعة من المتون النقدية التي لعبت دورا هاما في مسار النقد العربي لا يخلو من المخاطرة والمجازفة، ونحن لا ندعي الإمساك بعوالم هذا المنهج أو الإتيان بما لم تأت به الأوائل، ولكننا أرادنا خوض غمار منهج نقدي أثار ولا يزال يثير العديد من التساؤلات والإشكالات حول صعوبة ممارسته التطبيقية رغم ثبات آلياته ومفاهيمه ومقولاته واستقرارها ، ولكن حسبنا أننا بذلا جهدا وحاولنا الوصول إلى الفهم الواعي لهذا المنهج، واستنطاق الدراسات النقدية للوقوف عند مكامن ضعف النقد العربي.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الوفير ، إلى أستاذي الجليل / الأستاذ الدكتور عبدالله العشي، الذي تَّوجني بثقته العلمية الفائقة، وأخجلني بأخلاقه الشامخة، ولازمني بنصائحه وتوجيهاته الثاقبة، فكان الدين حملا ثقيلا، والامتنان أمرا عظيما، لأكون في مستوى هذا التشريف، فجزاه الله عني أفضل الجزاء.

كما أتقدم بخالص شكري وعميق امتناني إلى أعضاء لجنة المناقشة ، الذين تكرموا بقراءة هذا العمل ، وتفضّلوا بإبداء الملاحظات وإسداء التوجيهات لتقويمه.

والحمد لله رب العالمين

نعيمة بولكعيبات

قسنطينة في 29 جانفي 2016

الفصل الأول:

بين علم اجتماع الأدب والنقد الاجتماعي للأدب

المبحث الأول: الظاهرة الأدبية قيمة اجتماعية

1 . النظريات النقدية والخلفيات المعرفية

2 . الوعي المنهجي وآليات التطبيق

المبحث الثاني: البعد الاجتماعي لـ الظاهرة الأدبية

1 . النظريات النقدية والمعرفية

2 . المفارقة بين الوعي النظري والممارسة الإجرائية

خلاصة

تعددت الدراسات التي تناولت علاقة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية والثقافية، إلا أننا نجد أنفسنا في مواطن كثيرة نفتقر إلى الحدود الفاصلة بين دراسة النص الأدبي للمجتمع وبين النظر إلى الأدب على أنه مجرد ظاهرة إجتماعية، فالعلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع قديمة قدم الفكر الإنساني، غير أن القواعد والأسس التي أطرت لهذه العلاقة لا تزال قيد التأسيس رغم كثرة النظريات، واختلاف الدراسات.

الأدب وليد المجتمع والأديب ابن بيئته، ولا يمكن فصله عن المؤسسات الاجتماعية التي تشكل في أحضانها، وتكاد تجمع الدراسات على أن الإيطالي فيكو جيامباتيستا Giambattista Vico (1668 . 1744) هو أول من أسس لدراسة اجتماعية للأدب قائمة على أسس علمية «في كتابه المشهور مبادئ العلم الجديد(1725) الذي تضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية، والتي بلور فيها، فضلا عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة، مفهوم نسبية الانجازات الإنسانية وتطوريتها في مجالات الفن والعلم والفكر،والذي ينبع من فهمه الواضح لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وعلاقاته ومؤسساته ومن ثم فنونه الإبداعية، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمي مادي وليس بمصطلح لاهوتي أو كنسي»[1]؛ يتيح للباحث دراسة الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمجتمع والوظيفة التي يمارسها الأدب داخل المؤسسات الاجتماعية. ومن المفيد الإشارة إلى أن الاهتمام بدراسة العلاقة التي تجمع الأدب بالمجتمع ترسخت بشكل جيد « حين بدأ الأدب يظهر كقيمة مؤسسية،..،منذ القرن السابع عشر مع ظهور مؤسسات جديدة كالأكاديمية الفرنسية، ومع الاعتراف بالكاتب كشخص اجتماعي ايجابي قادر على بلوغ مستوى الاحتراف في الإبداع الأدبي، إذ ذاك ظهر التفكير في الروابط بين الأدبي والاجتماعي»[2].

غير أن المنهج الاجتماعي لم يكن منهجا أدبيا قحا، بل كان في بدايته تابعا لعلم الاجتماع، هذا العلم الذي «يدل على معالجة النظرية الاجتماعية بوصفها علما خاصا، له موضوعه الخاص، وإطاره

---

[1]. صبري حافظ، (الأدب والمجتمع . مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 01، عدد 02، (يناير 1981)، ص.66.

[2]. بول آرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي مقلد، مراجعة حسن الطالب، (دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط 01، 2013)، ص.15.

التصويري ومنهجه الخاص»[1]. وكان المنهج الاجتماعي يدرس في إطار الدراسات السوسيو ثقافية أو سوسيولوجيا الثقافة والتي تضم كلا من:«علم اجتماع الفن، وعلم اجتماع الموسيقى،وعلم اجتماع الأدب»[2]، وهذا الأخير – علم اجتماع الأدب – هو الفرع الذي يهتم بالظاهرة الأدبية باعتبارها ظاهرة ثقافية اجتماعية. غير أن هذا المصطلح «يشير إلى العديد من المناهج النظرية المتفرقة التي من المستحيل دمجها في تعريف واحد موحد ومتدرج»[3]، لذلك نجد العديد من الدراسات والكثير من النظريات، والتعريفات مما يتيح لنا القول بأن«سوسيولوجيا الأدب ما زالت ترتكز على أفكار رئيسية وخطوط عريضة لم تلتئم في جسم متكامل الكيان، موحد المنهج، محددة أهدافه ومعين موضوعه»[4]، وهذا ما أدى إلى الاختلاف بين جموع الباحثين في الطريقة التي يعالج بها النص الأدبي من منظور اجتماعي، فنجد بعض الدراسات تتخذ من الظاهرة الأدبية مجرد قيمة اجتماعية توظفها من أجل تأكيد نظريات علم الاجتماع، فأصبحت هذه«العلوم الاجتماعية تختزل التجربة الأدبية»[5]، في جداول وحسابات، ومقولات اجتماعية وإقصاء الجانب الأدبي وبذلك أكدت هذه الطريقة على فرضية افتقار«المتقدمون الذين مهدوا لعلم اجتماع الأدب إلى الطريقة، أكثر من افتقارهم إلى النظرية في الوعي،..، ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتابعون فكرتهم في قراءة النصوص قراءة دقيقة»[6].

والمتتبع للدراسات النقدية العربية التي تناولت علم اجتماع الأدب يلاحظ اختلافا في متون هذه الدراسات رغم الاهتمام المشترك بينهم وفي أوقات كثيرة العنوان المشترك بين هذه المتون النقدية، ولربما يمكن ارجاع هذا الاختلاف إلى اضطراب المفاهيم لدى الناقد العربي، نتيجة «لعدم وضوح الخلفيات التي تحركه ولعدم وظيفته الاجتماعية: إذ تبدو العلاقة أساسا علاقة مفتعلة،جوهرها إلحاح خطاب ثقافي

---

[1]. أحمد القيصر، منهجية علم الاجتماع بين الماركسية والوظيفية والبنيوية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 02، د ت)، ص.10.

[2]. هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة حاتم حميد محسن، (دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق، ط01، 2010)، ص.09.

[3]. لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة زبيدة القاضي، (منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2010)، ص.08.

[4]. روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال أنطوان عرموني، (عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط 03، 1999)، ص.08.

[5]. بيير بورديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2013)، ص.19.

[6]. محمد حافظ دياب، (النقد الأدبي وعلم الاجتماع)، مجلة فصول، مجلد 04، عدد 01، (أكتوبر 1983)، ص.63.

عربي يُريد أن يتلاءم مع خطاب ثقافي غربي وصولا إلى التأثير والفاعلية في مجتمع عربي»[1].

ومن أجل ملامسة هذا الاختلاف في طروحات النقاد، أردنا القيام بعملية تصنيف لهذه الكتب النقدية التي تعالج موضوع النقد السوسيولوجي، وملامسة الاختلافات الموجودة في دراسة الظاهرة الأدبية في هذه المتون النقدية والطريقة النظرية والتطبيقية التي وظفها النقاد العرب من أجل تحقيق مبادئ المنهج الاجتماعي واكتشاف الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمؤسسات الاجتماعية.

I. الظاهرة الأدبية قيمة اجتماعية:

ونقصد بذلك تحول الظاهرة الأدبية إلى قيمة اجتماعية تحمل في طياتها النزعة التجريبية والتي تشكل «قطيعة حادة بين البحث الاجتماعي والنوعية الجمالية، حيث تقتصر الدراسة على تحليل المضمون وتتحول النصوص الأدبية إلى وثائق اجتماعية، وتعلن تلك النزعة أنها لا تدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر جمالية بل باعتبارها ظواهر اجتماعية»[2]، ومن بين هذه الدراسات التي اهتمت بالنزعة التجريبية على حساب القيمة الجمالية وعدّ «الأدب وثيقة اجتماعية، تتفق مع الاتجاه التجريبي الإحصائي في الاهتمام بالظواهر الاجتماعية المنعكسة في الأدب لا بنوعية النص»[3]، نجد: دراسة قصي حسين الموسوم سوسيولوجيا الأدب، وكتاب محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد الموسوم "علم اجتماع الأدب"، وكتاب "علم الاجتماع الأدبي" لـ حسين الحاج حسن، وكتاب "التحليل الاجتماعي للأدب" لـ السيد ياسين، ونحن لم نأخذ هذه النماذج على سبيل الانتقاء العشوائي وإنما ما توصلنا إلى جمعه وما توفر بين أيدينا.

1- النظريات النقدية والخلفيات المعرفية:

1 - 1 - الاضطراب المعرفي عند حسين الحاج حسن:

تتميز الدراسة النظرية التي قدمها حسين الحاج حسن بـ اللامنهجية في عرض النظريات النقدية

---

[1]. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 01، 1999)، ص. 102.

[2]. بيير بورديو، المرجع السابق، ص.06.

[3]. المرجع نفسه، ص.07.

وعدم الدقة النقدية، حيث يقدم لنا في مؤلفه علم الاجتماع الأدبي تاريخا مختصرا لـ علم الاجتماع، بالإضافة إلى ذكر رواده وعلاقة علم الاجتماع ببقية العلوم الأخرى. غير أنه لم يلتزم طريقة واضحة وممنهجة في عرضه لرواد علم الاجتماع حيث نجده يقوم بعملية انتقائية وانتقالية بين رواد علم الاجتماع في الغرب والدراسات العربية التي اهتمت بالمجتمع، فينتقل من أفلاطون وأرسطو إلى الفارابي وابن خلدون دون ذكر الأسباب التي دفعته لذلك. ولعل رغبته في التعريف بعلم الاجتماع كعلم اهتم بالظاهرة الأدبية كفرع من فروعها أو كظاهرة من الظواهر الاجتماعية جعلته يتجاهل إسهامات النقد الأدبي في دراسة الظاهرة الأدبية بطريقة اجتماعية، لذلك نجد الباحث في تعريفه برواد علم الاجتماع العام لا يتعرض إلا إلى إسهامات هذه الشخصيات وآرائها حول علاقة الأدب بالمجتمع، مع أن هذه الآراء هي التي تخدم الظاهرة الأدبية باعتبارها قيمة اجتماعية وأيضا المنهج السوسيولوجي. فمثلا فضل الباحث إبراز مواقف ابن خلدون حول تطور المجتمع البشري والقانون الذي يسير حركته، ويوضح الباحث أهمية استفسار ابن خلدون يقول:«هل يخضع المجتمع البشري في حركته لقانون يحدد مسارات واتجاهات هذه الحركة؟..»[1]،كما ركز الباحث على إبراز دراسات ابن خلدون في الجانب العمراني يقول:«ميز ابن خلدون موضوع علم العمران عن موضوع علم الخطابة – بما يقصد إليه من استمالة الجمهور إلى رأي أو صدهم عنه – وكما أنه ميزه عن علم السياسة المدنية وتدبير المنزل وذلك بمقتضى الأخلاق والحكمة ليحمل الجمهور إلى سلوك أسلوب معين يكون فيه حفظ النوع وبقاؤه.كما يحدد موضوع علم العمران والاجتماع الإنساني بالحياة الاجتماعية وكل ما يعرض فيها من حضارة مادية وعقلية»[2]. رغم أن ابن خلدون ثبت عنه آراء حول اللغة باعتبارها مكونا اجتماعيا، ويعود له الفضل في اكتشاف«نظرية التطور الحضاري الذي قامت عليه فكرة فيكو كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراحل تطور الدولة»[3]، إذ يقول في مقدمته «اعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره. إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف – ما دام أهلها في تمهيد أمرهم أشد من الحاجة إلى القلم،إذ القلم في تلك الحال خادم فقط، منفذ للحكم السلطاني، والسيف شريك في المعونة.وكذلك في آخر الدولة

(1). حسين الحاج حسن، علم الاجتماع الأدبي،(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1983)، ص. 53.

(2). المرجع نفسه ، ص.54.

(3). صبري حافظ، المرجع السابق، ص.66.

حيث تضعف عصيبتها كما ذكرناه، ويقل أهلها بما ينالهم من الهرم الذي قدمناه.فتحتاج الدولة إلى الاستظهار بأرباب السيوف،...، وأما في وسط الدولة، فيستغني صاحبها بعض الشيء عن السيف،لأنه قد تمهد أمره ولم يبق همه إلا في تحصيل ثمرات الملك من الجباية، والضبط، ومباهاة الدول، وتنفيذ الأحكام.والقلم هو المعين له في ذلك. فتعظم الحاجة إلى تصريفه، وتكون السيوف مهملة في مضاجع غمودها إلا إذا نابت نائبة، أو دُعيت إلى سد فرجة.وما سوى ذلك، فلا حاجة إليها. فيكون أرباب الأقلام في هذه الحالة أوسع جاها وأعلى رتبة وأعظم نعمة وثروة، وأقرب من السلطان مجلسا وأكثر إليه ترددا وفي خلواته نجيا.لأنه حينئذ آلته التي يستظهر بها على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر في أعطافه، وتثقيف أطرافه، والمباهاة بأحواله»[1]. وفي هذا النص يبرز ابن خلدون أهمية القلم والكتابة ومن ذلك الأدب في المجتمع، وهي ظاهرة تتأثر بتغيرات المجتمع وتأثر بدورها فيه تزدهر مع ازدهار المجتمع وتتراجع مع تراجعه وقد أكد ذلك بقوله:« اعلم أن لغات أهل الأمصار إنما تكون بلسان الأمة والجيل الغالبين عليها أو المختطِين لها»[2]، اللغة والأدب يتأثران بتطور المجتمع باعتبارهما ظاهرة اجتماعية،وبهذا يشير ابن خلدون إلى ظاهرة أدبية واجتماعية في غاية الأهمية وهي الربط العلاقة التي تربط بين الأدب والنظم السياسية الحاكمة والمسيطرة على المجتمع.

وبعد ذلك ينتقل الباحث إلى شخصية من شخصيات علم الاجتماع الأوائل وهو جامباتيستا فيكو، هذا المفكر الايطالي الذي حدد – حسب الباحث – «مسارات التغير في المجتمع البشري فوجد أنه لا بد من قيام علم يختص بالبحث عن أشكال النظم الاجتماعية وتطورها، وأن يكون المنهج الذي يتخذه هذا العلم سوف يكو جديدا في أسرة العلوم وقد أطلق عليه اسم العلم الجديد»*[3]. وتكمن مساهمة فيكو الأدبية بالنسبة للباحث في إعطاء فيكو«أهمية كبرى لعلم دراسة اللغات (فيلولوجيا) Philologie للتأكد من صحة روايات المؤرخين والأساطير القديمة وملاحم الشعراء.فاللغة في نظره هي أداة التعبير لدى الجماهير.وهي ترجمة أصيلة لا يجافيها الصواب لنمط الحياة

---

[1]. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي، ج 02، ص ص 34 .35.

[2]. المرجع نفسه، ص.240.

*. العلم الجديد، كتاب ألفه فيكو ونشر عام 1725.

[3]. حسين الحاج حسن، المرجع السابق، ص.58.

السائد في مجال زمني ومكاني معين.وهي انطباع تلقائي للسمة الفكرية لدى الشعوب»[1].

غير أن الباحث لم يشر إلى أهم فكرة في أطروحات فيكو والتي تربط بين التاريخ والمجتمع والعقل البشري الذي يختار نمط معيشته ويشكل الأساطير،والأشعار الأدبية وفق احتياجاته وبذلك كانت هذه الفكرة «في مؤلفه العلم الجديد شيئا غير مألوف من قبل:قراءة الأدب وتحليل عناصره في ضوء محددات مادية في البيئة الحضارية، وليس في ضوء مسائل غيبية وميتافيزيقية غير ملموسة»[2]، من أجل ذلك اهتم فيكو بـ«أطروحة الحكمة الشعرية التي مؤداها أن تاريخ الشعوب الأولى قد بدأ بداية شعرية،وأن الشعراء هم أول من تغنى بأحداث التاريخ، ومن ثم كانوا هم مؤسسي الشعوب والنظم البشرية،وكانت حكمتهم، كشعراء،حكمة شعبية عملية..وهذه الحكمة الشعرية هي البدايات الأولى والفجة للعلوم والفنون، وتطورت مع تطور المجتمعات وتطور العقل البشري جنبا إلى جنب، فبدأت بداية دينية، ثم بطولية، وانتهت إلى حكمة بشرية . ألا وهي حكمة الفلاسفة »[3].وقد قدم "فيكو" تحليلا عن العلاقة التي تربط الأدب بالنظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع وكيفية تأثيرها على النتاج الأدبي والشعري، حيث قدم دراسة عن«حكمة هوميروس الشعرية، وخصص لها كتابا من مؤلفه "العلم الجديد"،كرسه لاكتشاف حقيقة شخصية هذا الشاعر التي كانت تعبيرا عن الشخصية اليونانية،أو هي مثال للعقلية اليونانية، بعبارة أخرى كان هوميروس مترجما لعادات وصفات البيئة اليونانية،التي استمد منها حكمته الشعرية.ولما كان العصر الذي عاش فيه هوميروس عصرا بطوليا له صفات خاصة فإن شعره كان شعرا بطوليا، فالشخصيات في "الإلياذة "تصرف مدفوعة بعواطفها ولا تفكر تفكيرا عقلانيا، حيث كان العصر مشحونا بالانفعالات السامية وكان الشعب معتدا بنفسه، وكانت قيم الشرف والشجاعة هي السائدة في مجتمع قادر اقتصاديا.أما "الأوديسا"فقد كتبها هوميروس بعد ذلك بوقت طويل، أي في شيخوخته،وبعدما كانت العقلية قد تطورت، وكان المجتمع اليوناني قد اكتسب خصائص جديدة،حيث كانت الانفعالات والعواطف قد خمدت إلى حد ما،ولذا جاءت شخصية بطلها

---

[1]. حسين الحاج حسن، المرجع السابق، ص. 60.

[2]. فتحي أبو العينين، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية:التراث وإشكالية المنهج، مجلة عالم الفكر، مجلد 23، عدد 3 . 4، (الكويت، 1995)، ص.176.

[3]. المرجع نفسه، ص.175.

"أوديسيوس" مختلفة عن بطل الإلياذة "أخيل" فهذا الأخير هو بطل الشجاعة والعنف والاندفاع، أما أوديسيوس فهو بطل الحكمة المرتبطة بالشيخوخة.وفي كل من العملين (الإلياذة والأوديسا)، كانت أشعار هوميروس تتناول عادات الشعوب الإغريقية،وترتبط في محتواها بالثقافة اليونانية التي كانت تتشكل في ضوء تطور البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية»[1]، وبذلك يطرح فيكو فكرة مشابهة لفكرة ابن خلدون وهي علاقة الأدب والتطور الأدبي بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية.

والباحث لا يقف عند شخصية ابن خلدون وفيكو فقط، بل يحاول ذكر معظم رواد علم الاجتماع أمثال: الفرنسي أوجست كونت وإميل دوركايم،..وغيرهم. في حين يتجاهل شخصيات ساعدت في تأسيس علم اجتماع الأدب وكان لها الدور الفعال من أمثال: الكاتبة الفرنسية مدام "دي ستايل Mme De Stael" (1766. 1817)، والباحث "سانت بيف Sainte Beuve" (1804 . 1869)، و"هيبوليت تين H. Taine "(1854 . 1888). وعندما انتقل الباحث إلى الموضوع الرئيسي في كتابه وهو الأدب، تناوله من زاوية علاقة اللغة بالعلوم الاجتماعية حيث اعتبر أن «علم اللغة متصل اتصالا وثيقا بقية أفراد فصيلته ونعني بها العلوم الاجتماعية، وذلك أن للظواهر الاجتماعية بمختلف أنواعها آثارا بليغة من مختلف شؤون اللغة...»[2]، وكان تركيزه على نشأة علم الكلام والعوامل الاجتماعية في تطور اللغة واختلاف خصائصها.

ومما تقدم ذكره يكون لنا حق التساؤل حول مشروعية عنوان الكتاب، فلماذا عنون الباحث كتابه هذا بـ علم الاجتماع الأدبي؟ وأين هو سوسيولوجيا الأدب من كل هذا ؟ وهل يمكن أن نصنِّف هذا الكتاب في خانة الدراسات والأعمال النقدية التي تبحث في سوسيولوجيا الأدب؟.

إن الاستعمال الشكلي والعام للفظة سوسيولوجيا الأدب في عنوان هذا الكتاب غير مبرر، يتيح لنا القول بأن الباحث لم يكن جادا في دراسته هذه، وإنما أراد بها فقط الحضور الشكلي والمساهمة في حقل دراسات علم اجتماع الأدب، فالقارئ عند اطلاعه على هذا الكتاب يجب حذف مصطلح أدب من كل الدراسة لأنها لا تمت للدراسات السوسيولوجية للأدب بصلة.

---

[1]. فتحي أبو العينين، المرجع السابق، ص.175.

[2]. حسين الحاج حسن، المرجع السابق، ص. 162.

1- 2 – السيد ياسين : الوعي النظري ومساءلة المنهج

تعتبر دراسة السيد ياسين "التحليل الاجتماعي للأدب" من أكثر الدراسات النقدية الجادة والتي أسهمت في فهم ميدان علم اجتماع الأدب، وكان هذا الكتاب محطة هامة من محطات علم اجتماع الأدب من حيث الفهم الجيد للمشكلة الحقيقية التي تعرض لها هذا الميدان. هذه الإشكالية تطرق لها السيد ياسين من صفحات كتابه الأولى حيث طرح مسألة تعامل عالم الاجتماع مع النصوص الأدبية، فحدد منهجه منذ البداية وبيّن الغاية من هذه الدراسة يقول:«غير أن هذه المحاولة لسد الفجوة بين الخطاب العلمي والخطاب الأدبي مازالت في مراحلها الأولى، بالإضافة إلى أنها لا تكفي في ذاته. فنحن نحتاج في الواقع – كباحثين في العلوم الاجتماعية – أن نتعلم قراءة الأدب، لأن الخالق الأدبي لا يقل أهمية عن العالم الاجتماعي، بل إنه يفوقه بمراحل في كثير من الأحيان، بحكم حساسيته المرهفة، وقدرته على التقاط جزئيات الحياة الاجتماعية، وعلى تشريح نفسيات الأفراد، وعلى تعقب مراحل التغير الاجتماعي وانعكاساتها على القيم والسلوك والتوجهات»[1]. وفي نظرنا لا تتوقف أهمية الكتاب في الفهم الجيد للنظريات وتحديد المنهج بطريقة دقيقة، وإنما تكمن أهمية هذه الدراسة في الإشكالية الأساسية التي يعاني منها عالم الاجتماع المهتم بالأدب وكذلك الناقد الأدبي والتي تطرق لها السيد ياسين بمناقشته لمسألة استعانة النقد الأدبي بالعلوم الأخرى من أجل إلقاء الضوء على بعض زوايا النص وكشف خباياه. لكن هذه الاستعانة كانت لها نتائج سلبية ومن ذلك ما حدث للدراسات السوسيولوجية للأدب أين وقع الخلط بين «النقد الأدبي من ناحية، والعلوم الاجتماعية من ناحية أخرى، حين تنزع إلى دراسة الأدب مستخدمة في ذلك مناهجها وأدوات بحثها الخاصة. فإذا أردنا أن ندرس الأدب من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبي، نجد أن هناك اتجاها حديثا في النقد الأدبي يتبنى النهج السوسيولوجي في دراسته للأعمال الأدبية، حتى ليثور التساؤل عن تكييف طبيعة هذه الدراسات؛ هل هي تنتمي لميدان النقد الأدبي أم لميدان علم الاجتماع ؟»[2].

وفي حقيقة الأمر يكمن لب العمل في هذا السؤال الذي طرحه السيد ياسين سنة 1991، وهو

---

[1]. السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، (مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 02، 1991)، ص. 9.

[2]. المرجع نفسه، ص. 24.

السؤال نفسه الذي طرحناه في هذا المبحث ف الإشكال لا يزال قائما ولم يتمكن النقد ولا نظرية الأدب من الإجابة عليه؛ لأن أهمية هذا السؤال ليست فقط محاولة لوضح حدود علم اجتماع الأدب بقدر ما هي طرح إشكالية النقد الأدبي برمته وأزمة نظرية الأدب التي لم تتمكن من الوصول إلى هوية النص الأدبي والعوامل المتحكمة فيه. ورغم أن الباحث حاول العودة إلى تاريخ أزمة النقد الأدبي والتي أرجعها إلى مدرسة النقد الجديد، إلاّ أنها تتعدى حدود مدرسة النقد الجديد بشقيها الفرنسي والأنجلوأمريكي لترتبط بمفاهيم نظرية الأدب التي يقف عليها النقد الأدبي وعلاقته ببقية العلوم الأخرى، ف «أبرز ما صاحب حركة النقد الجديد من سلبيات، وأعني النقد الذي ولد على أيدي الشكلانيين الروس، ثم ما تلا حركتهم، هو الاهتمام بشكل النص دون سواه على أنه هو نفسه الأدب، وأنه المحدد لهويته وطبيعته،..،فالممارسات النقدية السابقة أهملت النص وانشغلت بما دونه من سياقات النص المختلفة:التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية، فكان لا بد أن يكون رد الفعل عكسيا:إهمالا للشروط التاريخية والاجتماعية والنفسية وتركيزا على البنية السطحية للنصوص الأدبية»[1]. فمشكلة آليات النقد الاجتماعي للأدب لا ترتبط بمدرسة النقد الجديد كما جاء عند السيد ياسين، بل تتجاوز هذه المرحلة بزمن طويل، قد يمتد إلى عجز نظرية الأدب على تطبيق مبادئها الأساسية وتشكيل قواعد نظرية وأسس ثابتة للأدب وذلك راجع أساسا لعجز منظر الأدب على إقامة « نظرية للأدب، وتكوين معيار ومقاييس للوصف والتصنيف والتفسير، وأخيرا الحكم »[2]، فإذا أراد منظر الأدب أن يصل إلى إقامة نظرية حقيقية للأدب عليه أن يفعل ما تفعله كل المعارف الأخرى والنظريات العلمية الأخرى وذلك بعزل الموضوع المدروس، وطرح مادة الموضوع، وأهم نقطة طرحها ريني وليك بالإضافة إلى الشروط السابقة في طريقة تكوين نظريات للأدب وتتلخص في تمييز دراسة الأدب عن المساعي والأهداف الأخرى التي لا ترتبط بالأدب لأن النص الأدبي هو الغاية من هذه النظريات[3].بالإضافة إلى ذلك، فمشكلة النقد السوسيوأدبي لا يتوقف عند حدود البنيوية التكوينية« الجناح الاجتماعي من مدرسة

---

(1). عبد الله العشي، مقدمة لكتاب مدخل وجيز جدا إلى نظرية الأدب ، ص. أ.

(2). رينيه وليك، تاريخ النقد الحديث (1750- 1950)، ج 01، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، (المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1988)، ص. 22.

(3).المرجع نفسه، ص. 22 / بتصرف.

النقد الجديد الذي يصطنع التحليل السوسيولوجي في دراسة الأعمال الأدبية.ولا شك أن أبرز ممثلي هذا الجناح هو الناقد الماركسي لوسيان غولدمان»[1]، بل تتعدى حدود هذه المدرسة لتشمل النقد السوسيوأدبي منذ نشأته الأولى.

وعندما أراد السيد ياسين طرح مشكلة التطبيق في علم الاجتماع الأدبي، قدم لنا عرضا لمختلف النظريات التي عرفها النقد الاجتماعي الأدبي.

ويمكن الخروج بملاحظة أساسية من هذا الكتاب، هي أن السيد ياسين يركز على خطاب التنظير الغربي دون شرح هذه النظريات وفق مفهومه الخاص رغم تمكنه من فهم هذه النظريات والوعي بها مما يجعل هذا النقد العربي مجرد مترجم للنظريات الغربية. ولعلنا نتفق مع – عبد الرحمن بوعلي[2]– في الحكم على السيد ياسين بالفشل في محاولة تحديد إشكالية النقد السوسيولوجي عندما حصرها في مساءلة النقد الجديد، إلاّ أننا نختلف معه في التقليل من أهمية هذا الكتاب على المستوى التاريخي باعتباره من أوائل الدراسات العربية التي تناولت النقد السوسيولوجي، وأيضا على المستوى المنهجي والمعرفي.

1 – 3 – حضور النظرية وغياب الجانب الإجرائي:

يعرض الباحثان محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد في كتابهما "علم اجتماع الأدب" منذ البداية إلى الهدف من دراستهما، حيث يوضحان منطلقاتهما بقولهما:«يتعين علينا قبل أن نتقدم خطوات ونشرح المقصود بعلم اجتماع الأدب،أن نشرح موضوع علم الاجتماع للطالب»[3]، وهذه الإشارة توضح أن الهدف من الدراسة هو هدف تعليمي أكثر من كونها دراسة نقدية تبحث في العلاقة التي تربط الأدب بالمؤسسات الاجتماعية.

في هذه الدراسة قدم لنا الباحثان لمحة تاريخية عن علم الاجتماع بفروعه المختلفة: ك علم الاجتماع التطبيقي وعلم الاجتماع الحضري، وعلم الاجتماع السياسي، وعلم اجتماع الفن..إلخ منتهين

---

[1]. السيد ياسين، المرجع السابق، ص. 35.

[2]. ينظر / في نقد المناهج المعاصرة (البنيوية التكوينية)، (مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط 01، 1994)، ص. 26.

[3].علم اجتماع الأدب، (دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2009)، ص.14.

بعلم اجتماع الأدب وهو بالنسبة لهما «ميدان جديد من ميادين علم الاجتماع يهتم بالطابع الاجتماعي للأدب،أي الصلة بين الواقع الاجتماعي المعاش والأدب كنتاج اجتماعي،أي أنه يدرس العلاقة بين الأدب والمجتمع،...،يدرس العلاقة بين الأدب والطبقة الاجتماعية،فالأديب في إنتاجه الأدبي قد يعبر عن الطبقة التي ينتمي إليها، وقد يكشف عن رؤية هذه الطبقة للعالم»[1]، فالأدب والمجتمع يشكلان حدي معادلة الوجود الاجتماعي التي لا يمكن الاستغناء عن أحد أطرافها، فالأدب هو لسان الجماعة والمجتمع لذلك فـ «النقد السوسيولوجي مطالب بأن يتوخى في الأساس إضاءة العمل الأدبي وتفسيره،مستعينا بأطر النموذج السوسيولوجي المعرفية والمنهجية.وهو بلجوئه إلى هذه الأطر ينطلق من العمل الأدبي ليعود إليه،على أساس أنه . وقبل كل شيء . قراءة وتفسير وتمحيص لهذا العمل »[2].

إن الباحثين ينطلقان من فكرة الاهتمام بالظروف المشكلة للنص الأدبي على حساب العمل، فالنص هو عبارة عن مؤلف وظروف اجتماعية ساعدت على تكوينه والعوامل المؤثرة في عملية الإبداع والجمهور المتلقي، لهذ ا بالنسبة لهما . يهتم «علم اجتماع الأدب أساسا بما يمكن أن نسميه أدوات الإنتاج،أي عمليات الإنتاج والتوزيع في مجتمع بعينه من قبل نشر الكتب، والتكوين الاجتماعي للمؤلفين والقراء ومستويات التعليم، والعوامل الاجتماعية التي تحد من عملية التذوق الفني.ويهتم علم اجتماع الأدب بالنصوص الأدبية من خلال ما تحتويه هذه النصوص من موضوعات تهتم المؤرخ الاجتماعي»[3]. والمختص في علم اجتماع الأدب لا يجب الاهتمام بالعناصر المكونة للعمل الأدبي من لغة، وحبكة، وصور فنية، بل عليه فقط «فهم الرؤية التخيلية لعمل وما يحمله من تفاؤل أو تشاؤم»[4].

وبهذه المبادئ يشير الباحثان إلى طريقة فهمها لـ علم اجتماع الأدب وهي باختصار الدراسة الإمبريقية للأدب بعيدا عن أي بعد جمالي أوفني للعمل الأدبي، وقد عبرا عن ذلك بقولهما:«كل عمل أدبي ضرب من الصناعة أو الإنتاج الاجتماعي.فالمعايير الفنية التي تحكم هذا العمل هي معايير حضارية ترتد إلى أصول اجتماعية. فعملية الإبداع ليست تعبيرا عن شطحات أو نزوات فردية، وليست عملية

---

(1). محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد، المرجع السابق، ص.21.

(2). محمد حافظ دياب، المرجع السابق، ص.73.

(3). محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد، المرجع نفسه، ص.25.

(4). المرجع نفسه، ص. 27.

متماثلة في كل زمان وكل مجتمع، بل هي عملية تختلف من زمان إلى زمان ومن مجتمع إلى مجتمع. فثمة مؤثرات سياسية واقتصادية وتعليمية تؤثر في عملية إبداع العمل الأدبي»[1]. وبهذا يحدد الباحثان المنهجية التي يتبعانها، ويظهر تأثير المنهج الامبريقي عليهما رغم أنهما لا يتبنيانه صراحة ويحاولان تقديم النظريات التي أسست لـ علم اجتماع الأدب.

وبعد تقديم ماهية علم اجتماع الأدب والولوج إلى النظريات والبدايات التي أسست لعلم اجتماع الأدب،يقدم لنا البحث تقسيمات لعلم اجتماع الأدب وهي: علم اجتماع النص الشعري، وعلم اجتماع المسرح، وعلم اجتماع الرواية وأخيرا علم اجتماع النص، وهذه التقسيمات هي إعادة قراءة لما جاء به بير زيما في كتابه النقد الاجتماعي وهو الفصل المعنون بـ "علم اجتماع الأجناس الأدبية".

لينتقل إلى تقديم طرق البحث في علم اجتماع الأدب، أي عرض الآليات الإجرائية التي يتبعها الباحث في مجال علم اجتماع الأدب. وكان من المتوقع أن يستند الباحثان إلى النظريات التي تم ذكرها في فصول بحثه السابقة من المنهج الإمبريقي، والمنهج الجدلي،...، إلا أننا نجد أنفسنا في مواجهة مبادئ ونظريات علم الاجتماع من تحليل للمضمون وهو«طريقة من طرق البحث الاجتماعي لدراسة أساليب الاتصال الإنساني. ويقصد بتحليل المضمون الأسلوب الذي يرمي إلى الوصف الموضوعي المنظم والكمي للمحتوى الظاهر لمضمون الاتصال..»[2]، والمسح الأدبي[*]، ودراسة الحالة وأخيرا تحليل الخطاب.

واستنادا إلى ما تقدم يمكن استخلاص الملاحظات التالية على هذا الكتاب:

- حضور جل النظريات التي أسست لعلم الاجتماع الأدبي، وهذا الحضور يشوبه نوع من الفوضى واللانسجام الذي أوقع البحث في الغموض وعدم الدقة المنهجية، بالإضافة إلى ذلك

---

[1]. محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد، المرجع السابق، ص.29.

[2]. ينظر / المرجع نفسه، ص.133.

[*]. المسح الأدبي مأخوذ من المسح الاجتماعي و«يستخدم في البحوث الوصفية، وقد تعددت تعريفاته ومن أشهر هذه التعريفات نورد تعريف هويتني Whitney حيث يعرفه بأنه محاولة منسقة لتحليل وتفسير وتقرير الحالة القائمة لجماعة أو بيئة ما أو لنظام اجتماعي، وهو يتصل بالحاضر ولا يهتم بالماضي، ويهدف إلى جمع بيانات يمكن تصنيفها وتفسيرها وتعميمها وذلك للاستفادة بها في أغراض عملية تتعلق بالمستقبل» /انظر أحمد رأفت عبد الجواد، مبادئ علم الاجتماع، (مكتبة نهضة الشرق، القاهرة)، ص.37.

فالمتتبع لسيرورة هذه النظريات لا يستطيع فهم المنهجية المتبعة في سرد هذه النظريات. ولعل هذا يرجع إلى مهمة الكتاب الأولى وهو هدف تعليمي بالدرجة الأولى لذلك لا نجد الاهتمام بمراعاة الترتيب الزمني في ظهور هذه النظريات بالإضافة نلحظ دراسة بعض الأسماء ثم إعادة دراستها في فصول أخرى ذلك " تين".

- لا نستطيع تحديد الجانب الإجرائي لعلم اجتماع الأدب في هذا الكتاب، فرغم أن البحث قدم فصلا كاملا عن الآليات الإجرائية إلا أنها تتنافى مع المحتوى النظري الذي جاء به الباحثان، فالجانب النظري يركز على النص الأدبي أي النقد الأدبي الاجتماعي، لكن الجانب الإجرائي المقدم كان مخصصا لعلم الاجتماع والآليات التي يستعملها عالم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية ضمن مجموعة الظواهر الاجتماعية الأخرى.

1 – 4 – سطوة النظرية وتغيب الإجراء

لا يختلف قصي الحسين عن بقية النقاد الذين تسيطر عليهم النظرية دون الإجراء السوسيوأدبي، حيث يقدم رؤيته لعلم اجتماع الأدب في مؤلفين:كتاب السوسيولوجيا والأدب الصادر سنة (1993)، والثاني سوسيولوجية الأدب – دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع – الذي صدر سنة(2009)، وهو بمثابة تكملة للكتاب الأول ولذلك أخذناه كعينة للدراسة. والملفت للإنتباه في دراسة "قصي الحسين" حرصه الشديد على ذكر مختلف النظريات التي تناولت الظاهرة الأدبية برؤية سوسيولوجية. ومن الملاحظ من عنوان الكتاب أن الباحث يتناول الظاهرة الأدبية كواقعة اجتماعية، لذلك يركز في كتابه على ذكر النظريات التي أسست لعلم الاجتماع وعلى رواده من ابن خلدون وحتى ماركس، دون ذكر أدنى آراء هذه الشخصيات المتعلقة بالظاهرة الأدبية بل الاقتصار على ذكر مساهماتهم في تأسيس علم الاجتماع.

يقسم الباحث في هذا الكتاب، الدراسات الاجتماعية التي اهتمت بالنص الأدبي إلى ثلاثة اتجاهات رئيسة ومتكاملة: أول هذه الاتجاهات هو الفريق «القريب من السوسيولوجيا الوضعية والذي يستخدم مناهجها وتقنياتها في البحث مثل الاستقصاءات والاستمارات والإحصاء والرياضيات»[1]، ورواد هذا الاتجاه ينظرون للأدب على أنه واقعة تتألف من دائرة كبرى يؤلفها الكاتب والكتاب ودور

[1]. قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب (دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع)، (دار البحار، بيروت، 2009)، ص.203.

النشر وتمثل «دائرة تبادل موحدة بواسطة جهاز نقل شديد التعقيد،يمت بصلة إلى الفن والتكنولوجيا والتجارة..» [1]. والاتجاه الثاني هو الذي ظهر على يد متخصصين في علم اجتماع الأدب وهذا الفريق « يذهب إلى تحليل بعض جوانب النص على أنها شهادات أو انعكاسات لعناصر متفاوتة الأهمية من الحياة الاجتماعية.ومثل هذا النمط من الأبحاث الذي تظهر فيه أهمية الحكايات والروايات باعتبارها غنية بالشرائح الواسعة من النصوص..» [2]، وأما القسم الثالث والأخير فهو الاتجاه الذي يهتم بالنص الأدبي من «جهة علاقاته الدلالية مع المجتمع، وخصوصا من الجانب الأدبي بوصفه عنصرا مقوما في الإبداع الأدبي»[3]، وهذا الاتجاه يتفرع إلى اتجاهين مختلفين« في الفرضية وفي طرق التناول للنص الأدبي..الاتجاه الذي أسسته مدام دوستايل حيث دارسة فيه التأثيرات المتبادلة بين الأدب من جهة والدين والعادات والقوانين من جهة أخرى...» [4]، و«الاتجاه الآخر الذي قام على أساس البنيوية التكوينية للنص الأدبي..» [5].

وبعد تقديم مفصل لمختلف هذه النظريات يعرج قصي الحسين على الدراسات التي اهتمت بالظاهرة الأدبية وعالجتها بطريقة اجتماعية، فنجد الباحث يخصص فصلا لـ دراسات اسكاربيت وهو الفصل الثامن، بالإضافة إلى دراسته لـ النقد الأدبي السوسيولوجي والتي ركز فيها على لوسيان غولدمان وكتابه الإله الخفي. لينتقل إلى تقديم شخصية نقدية أخرى تجلت في شخصية الناقد رونيه جيرار من خلال عمله النقدي «الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية» وهو أول كتاب لهذا المؤلف وصدر عام(1961)، و«فيه يعرض نظريته المتعلقة بالرغبة المحاكية (Desir mimetique)، أي بالرغبة بوصفها محاكاة، ضاربا عرض الحائط بالنظرية الأوديبية الفرويدية، فهو يرى أن رغبتنا ليست مستقلة ولا تنبع من ذواتنا، بل تُثيرُها في أنفسنا رغبةُ شخصٍ آخر – هو النموذج أو الوسيط كما يسميه جيرار – في الغرض نفسه. ويعني ذلك أن العلاقة بين الشخص الراغب والغرض المرغوب ليست علاقة مباشرة، بل هي تمر عبر الوسيط، وبالتالي تأخذ الرغبة شكل مثلث هو مثلث الرغبة الذي يضم تلك الأطراف

[1]. قصي الحسين، المرجع السابق، ص. 203.
[2]. المرجع نفسه، ص. 203.
[3]. المرجع نفسه، ص. 204.
[4]. المرجع نفسه، ص. 204.
[5]. المرجع نفسه، ص. 204.

الثلاثة، أي الشخص الراغب والوسيط والغرض المرغوب»[1]، وفي هذا الكتاب يقدم الناقد طريقة جديدة في دراسة الطبيعة البشرية في امتلاك شيء ما حيث أدخل رونيه جيرار عنصرا وسيطا بين الرغبة والراغب فيها هو "الوسيط" وهو بذلك يخالف الدرس النفسي في تحليلاته وأيضا علم الاجتماع. ويعتمد في دراسته على مجموعة من الأعمال الأدبية لكبار الأدباء مثل: سرفانتس، وستاندال، ودوستويفسكي، وبروست، ويعتبر أن الأعمال الروائية تنقسم إلى قسمين: أعمال روائية حقيقية وأخرى رومانسية كاذبة أو زائفة، وترتبط حقيقة هذه الأعمال بمقدار براعة الروائي في إظهار وسيط الرغبة ف هؤلاء الروائيون «العظام يكشفون حقيقة الرغبة والوسيط ويظهرون الوهم الرومانسي الذي يحيط بالرغبة والمتعلق باستقلاليتها وأصالتها ويبلغون بذلك الحقيقة الروائية الكبرى»[2].غير أن الباحث – قصي حسين – قدم هذه الجزئية باختصار شديد معتبرا «السلوك الذي ينبهنا رونيه جيرار إلى رصده يتعلق نوعيا بعلم النفس الاجتماعي. وليس هناك من غرابة عندئذ بأن يستشف الناقد هذا السلوك في موضوعات الحب والسياسة والإشهار»[3]، كما اعتبر الباحث أن «أطروحة رونيه جيرار حول تاريخ الطبقات الاجتماعية تذوب في عمومية كبيرة جدا. فالأوضاع المادية التي عايشها مختلف الكتاب لم تتم دراستها. وكثيرة هي العصور والأمم والطبقات التي غرقت في نفس الإثم،..، الكتاب يبوح بالشيئ الكثير بكيفية يبين بها التقاء بين عدة أعمال.وهي الكيفية التي يستخدمها قضية روائية صرفة.فمسألة المسيحية لدى ستاندال،وقضايا التصوف البروستي، والتصوف الدوستويفسكي لايمكن أن يتم توضيحها إلا عن طريق مقارنات»[4]. ويعترض قصي على السمة الفئوية التي تميز النقد السوسيولوجي؛ فهذا المنهج — كما يراه قصي – «يبدو وكأنه يمتلك لازمة طبيعية هي إقامة تصنيفات. وهكذا يحصي رونيه جيرار أنماط الوساطة المختلفة فيالرغبة الثلاثية. ويضع أويرباخ مخططا لتصنيف الواقعيات. ويضع غولدمان في حسبانه إحصاء الرؤيات الكبرى للعالم»[5]، وهذه الرؤية فيها مبالغة وإجحاف اتجاه هذه النظريات؛ لأن غولدمان لم يطالب بإحصاء رؤى العالم الموجودة عبر التاريخ والتي صنعتها الزمر الاجتماعية

---

[1]. رضوان ضاضا ، مقدمة كتاب الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008)، ص. 14.

[2].المرجع نفسه، ص. 15.

[3].قصي الحسين، المرجع السابق، ص. 354.

[4]. المرجع نفسه، ص. 355.

[5]. المرجع نفسه، ص. 356.

المهمشة وإن تصادف أن الدراسات التي قدمها تقوم على فئات اجتماعية تساهم في صناعة التغيير الاجتماعي.

وإذا سلمنا أن دراسة رونيه جيرار تدخل في باب علم النفس الاجتماعي، فلماذا قدمها الباحث ضمن الدراسات السوسيوأدبية ؟ مع العلم أن علم النفس الاجتماعي هو «فرع من فروع علم النفس يدرس ظاهرة السلوك الاجتماعي وخاصة سلوك الأفراد»[1].بالإضافة إلى ذلك فإن رونيه جيرار عندما يجعل من الرغبة محاكاة لرغبة آخر هي الوسيط بين الراغب والمرغوب فيه، يخالف بذلك النظريات النفسية الفرويدية والاجتماعية الماركسية وحتى الأنثربولوجية، فهو بذلك يرفض فكرة فرويد بأن الرغبة تخضع لـ اللاوعي وهي ثنائية ترتبط بين الذات والموضوع، ويرفض أيضا فكرة ماركس عن تحكم البنية الفوقية الاقتصادية في وعي الإنسان ورغباته، لأن الإنسان ليس حرا في اختيار رغباته، لذلك فالرغبة التي تخضع لعوامل داخلية وأخرى خارجية «تحول البشر إلى متنافسين، فيولد العنف الذي يهدد المجتمعات البشرية البدائية بالدمار والخراب مع نشوب حرب يصبح فيها "الجميع ضد الجميع".عندها، وفي قلب تلك الأزمنة، يتحول العنف الذي يلف الجميع إلى عنف موجه إلى فرد واحد (وقد يكون حيوانا أحيانا) فتقرر الجماعة التضحية به وقتله معتبرةً إياه المسؤول الوحيد عما حل بالجماعة من عنف وخراب. وهكذا تتوجه إلى الضحية وحدها كل شهية الجماعة للعنف. هذه هي فكرة كبش الفداء»[2]، وهذه الفكرة التي عمل رونيه جيرار على شرحها وتقديمها في كتبه والتي نجدها في كتابه « العنف والمقدس»(1972)، «كبش الفداء»(1982)، إلخ. ويرى جيرار أن «هذه الطقوس هي الأساس التي قامت عليه الثقافات والحضارات القديمة وأنها وراء ظهور فكرة المقدس الأسطوري، وبالتالي ظهور الدين. وهكذا تكون نظرية العنف والمقدس عنده نظرية في أصل الثقافات. وأما المسيحية فتعارض مبدأ طقس التضحية والعنف وتؤكد براءة الضحية (السيد المسيح) أمام عنف الجماعة..»[3].

وعودا على ما تقدم، ندرك أن مبادئ رينيه جرار في تفسير الظواهر الاجتماعية والمعتقدات تنطلق

---

[1]. فؤاد البهي السيد وسعد عبد الرحمن، علم النفس الاجتماعي (رؤية معاصرة)، (دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1999)، ص. 15.

[2]. رينيه جيرار، المرجع السابق، ص. 15.

[3].المرجع نفسه، ص. 17.

من مبدأ ديني عقائدي أكثر من كونه اجتماعيا أو فرديا، لذلك نجد أن "جيرار" يتفق مع دوركايم في كتابه «الأشكال الأولية للحياة الدينية»(1912) في تفسيره للمعتقدات والطقوس الدينية والطريقة التي تسيطر بها على سلوك الأفراد والمجتمعات، وفكرة التوسط والحضور المنحط، وهذه المسألة التي أشار إليها غولدمان في دراسته عن سوسيولوجيا الرواية، حيث ركز على العلاقة التي تجمع بين دراسات لوكاتش وجيرار(*).

وبالإضافة إلى جيرار يقدم لنا الباحث رائدا آخر من رواد النقد السوسيولوجي وهو رولان بارث، والذي كان في بداياته ناقدا سوسيولوجيا، وجسد آراءه في كتابه «درجة الصفر في الكتابة»(1953)، والباحث يرى أن رولان بارث في هذا الكتاب «يوجه النقد السوسيولوجي في اتجاه مسألة إيحاءات الإرسالية »[1]، معتبرا «البنيات الصورية لا تخضع إلا بصفة غير مباشرة لتأثير الاجتماعي،وما يؤثر أكثر على إيقاع تحولاتها هو التطور التاريخي، وهو تأثير يقع على هذه التحولات أكثر من تأثيره عليها.ولهذا يجب أن تبين من أي جانب تكون وقائع التعبير مستخدمة وهي تنخرط في علاقة مع السياق الاجتماعي، من خلال الكاتب ذاته»[2]. فالباحث لم يتعرض إلى حقيقة الكتابة التي أراد بارث الوصول إليها والتي اعتبرها الكتابة المحايدة أو كتابة الدرجة الصفر«الكتابة البيضاء» والتي اعتبرها «الحلقة الأخيرة من آلام كتابة تتبع خطوة خطوة تمزق الشعور البورجوازي»[3]، فبارث قدم لنا عرضا تحليليا نقديا عن الكتابة خارج الذات، الكتابة التي لا تخضع لتاريخ المؤلف وزمنه. فرغم وجود اختلاف زمني بين بعض الأدباء إلى أن كتاباتهم واحدة؛ لأن الكتابة هنا هي وظيفة «وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية التي تحولت بمقصدها الاجتماعي. إنها الشكل الحبيسُ مقصده الإنساني

(*) . تقوم الرواية عند " جيرار" على فكرة الانحطاط في العالم الروائي وهو نتيجة شر وجودي يقابله في العمل الروائي بالرغبة المنحطة التي تتجلى عبر توسط بين مسافة الرغبة الميتافيزيقة في الانحطاط والبحث الأصيل عن القيم في روايات الفروسية، أو البحث عن" المتعالي العمودي"، فالرواية عند كل من لوكاتش وجيرار هي بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط، فالرواية هي سيرة وتاريخ اجتماعي، وما يطلق عليه"جيرار" الفكاهة يسميه لوكاتش" السخرية"، فهما يتفقان على أن الروائي يتجاوز وعي أبطاله، وهذا التجاوز هو حقيقة العمل الابداعي الروائي. والرواية من منظور لوكاتش وجيرار، لاتكون القيم الأصيلة حاضرة بل موضوع البحث، من خلال شخصيات يصورها المبدع واعية أو وقائع عينية./ نقلا عن لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ، ص.ص. 17-18 / بتصرف.

[1]. قصي الحسين، المرجع السابق، ص. 359.

[2]. المرجع نفسه، ص.358.

[3]. رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، (مركزالإنماء الحضاري، ط 01، 2002)، ص. 10.

والمرتبطة تبعا لذلك، بأزمات التاريخ الكبرى. تفرق بين (ميرميه) و(فنلون) مثلا، ظواهر اللسان وعوارض الأسلوب ولكنهما يمارسان رغم ذلك، لغة مثقلة بقصدية واحدة. وهما يرجعان إلى فكرة واحدة عن الشكل وعن المحتوى وهما يخضعان لنظام واحد من التقاليد، وتلتقي لديهما نفس الاستجابات التقنية.وعلى الرغم من قرن ونصف يفصل بينهما، نجدهما يستخدمان الوسائل ذاتها ولكن مع توير طفيف في مظهرها دون ريب، ولكن هذا التحوير لا يطال موقف الوسائل ولا طريقة استخدامها. وباختصار: إن كتابتهما واحدة»[1]، في حين تختلف بعض الكتابات لروائيين عايشوا فترة زمنية واحدة واختلفت كتاباتهم، يقول بارث:«نجد كُتابا في عصر واحد تقريبا أمثال (ميرميه) و(لوتريامون)، (مالارميه) و(سيلين)، (جيد)، و(كينو) (كلوديل) و(كامي) . نجدهم قد تحدثوا أو يتحدثون عن حالة تاريخية واحدة من لساننا، ولكنهم يستخدمون كتابات مختلفة أعمق اختلاف، وتفرق بينهم أمور كثيرة: النغمة، والإلقاء، والغاية، والأخلاق وطبيعة كلامهم، بحيث إن اشتراكهم في عصر واحد ولغة واحدة لا قيمة له مقابل تعارض كتاباتهم الشديد، بل إن معالم كتاباتهم يحددها هذا التعارض نفسه. إنها كتابات مختلفة في الواقع، ولكن يمكننا الموازنة بينها،لأنها نتاج حركة واحدة وهي تأمل الكاتب حول الاستعمال الاجتماعي لشكل كتابته..»[2].وبهذا يسعى بارث في البحث على خصوصية الكتابة التي تنأى عن حياة المؤلف وخصوصية التاريخ، فهو في هذه الدراسة يعالج مشكلة وجود الأدب أوكما طرحه سارتر ما الأدب؟.

ومما سبق ذكره، نجد هذا الكتاب من المؤلفات التي تُظهر ثقافة سوسيولوجية للباحث والذي حاول فيه الإلمام بالمصطلح وبتاريخه وبكل النظريات الاجتماعية التي اهتمت بالنص الأدبي من منظور اجتماعي دون محاولة مناقشة الآليات الإجرائية لهذه النظريات في دراسة النص الأدبي.

2 – الوعي المنهجي وآليات التطبيق

المقصود بالمنهج «مجموعة مفاهيم، يتطلب مجرد تبنيها،مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا مهما، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق، بل هي إعادة إنتاج لها، قابلة للتبلور والتميز وخاضعة في

[1]. رولان بارث، المرجع السابق، ص. 21.

[2]. المرجع نفسه، ص. 22.

تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس،كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها»[1]، فالمنهج ليس قالبا جاهزا يمكن تطبيقه دون وعي به أو بالمرجعيات الفكرية والفلسفية التي تشكل منها لذلك فـ «القول بالمنهج، أو بقراءة منهجية، لا يعني عملا آليا، أو تطبيقا حرفيا لهذا المفهوم، أو ذاك. بل يعني الاستعانة بمعارف مفهومية تضيء سبل البحث، وتساعده على كشف ما يحمله النص، ما يقوله»[2]. والنقد السوسيولوجي يعمل على إظهار المجتمع وتأثيره على النص الأدبي، ومن أجل «إظهار الخفي، المضمر في الصياغة وإنطاقه عملية تحتاج إلى ما يساعدنا على تحقيقها، إلى أدوات، وإلا أصيبت بالتعثر والفوضى، وقصرت على الإقناع»[3] ؛لأن القراءة الصحيحة والنقدية «المنهجية هي تسلح بالمعرفة، يستوجبه النص نفسه، من حيث هو نص»[4]، لذلك فالمفروض أن لكل منهج نقدي آلياته التي تساعد على استنطاق النص والتي توضح حدود المنهج المتبع وهذا الاختلاف في المناهج وفي الأدوات ليس «بمعزل عن اختلاف المنطلقات الفكرية التي تعتمدها القراءة للنظر في النص»[5]. ولكن كيف يمكن الوصول إلى فهم المنهج والسيطرة على آلياته إذا كان هناك اختلاف في استيعاب آليات المنهج الواحد؟ وإذا اختلف مفهوم المنهج الواحد عند الباحثين والنقاد ؟

من هذا المنطلق نسعى إلى الوصول إلى المفهوم المنهجي والإجرائي عند النقاد في المتون النقدية السابقة، بهدف معرفة مدى الاتفاق أو الاختلاف في فهم المنهج المتبع في دراسة الظاهرة الأدبية. فالملاحظ من تقديم النظريات النقدية معرفة إن كان الباحث العربي على دراية كافية بالطريقة التي تطبق به هذه النظريات. والأهم من ذلك هل استطاع الباحث العربي مراعاة خصوصية النص العربي؟ وهل تمكن من تطويع المنهج وفق متطلبات المجتمع العربي الذي أنتج هذا النص الأدبي ؟

---

[1]. يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، (دار الآداب، بيروت، ط 04، 1999)، ص. 132.

[2]. يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1986)، ص. 17.

[3]. المرجع نفسه، ص . 17.

[4]. المرجع نفسه، ص. 17.

[5]. المرجع نفسه، ص.17.

- **الوظيفة الاجتماعية للظاهرة الأدبية:**

ما يمكن استخلاصه مما قدم حول الدراسات التي عمدت إلى تطبيق المنهج الاجتماعي على النصوص الأدبية ولم تقف فقط عند حدود النظرية، أنها تدرك بوعي المنهج الذي تتبعه، فهذه الدراسات تركز على الوظيفة الاجتماعية للظاهرة الأدبية وإهمال الماهية الحقيقية لهذه النصوص وهي الحقيقة الأدبية، فهي تنطلق من مبادئ علم الاجتماع التي تعتبر النص الأدبي مجرد نسق اجتماعي ضمن مجموعة أنساق متكاملة، فالنص الأدبي في هذه الدراسات يؤدي وظيفة اجتماعية، لذلك يلجأ الباحث إلى استخدام مناهج علم الاجتماع ومصطلحاته. ويظهر هذا في كتاب علم اجتماع الأدب لـ محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد وأيضا كتاب التحليل الاجتماعي للأدب لـ السيد ياسين، أين ركزت الدراسات التطبيقية في علم اجتماع الأدب على دراسة على ديانة المجتمع المصري وعلى الشخصيات المصرية كما مثلتها الرواية.

قدم الباحثان محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد في مؤلفهما دراسة تطبيقية للحياة الإسلامية في المجتمع المصري الحديث كما صورتها مجموعة من النصوص الأدبية، واعتمدا فيها على آلية الضبط الاجتماعي، حيث اعتبر الباحثان أن المجتمع المصري التقليدي يعيش في نظام طائفي اقتصادي، والفرد في «هذا المجتمع الطائفي، مركز أسرته الاجتماعي والاقتصادي، ولا يستطيع أن يخرج عن التقاليد الأسرية لقوة الضبط الاجتماعي السائد في المجتمع إزاء الالتزامات الأسرية والقرابية»[1]، ومصطلح الضبط الاجتماعي يستخدم في علم الاجتماع للإشارة «إلى أن سلوك الفرد وتصرفاته محدودة بالجماعات التي ينتمي إليها، وبالمجتمع الكبير الذي يعتبر عضوا فيه»[2]، وبهذا يكون هذا الضبط نظام يقوم عليه المجتمع وتكون الأسرة هي النواة الأولى التي تشكل هذا المجتمع وتخضع لهذا النظام لذلك ركز الباحثان على مكانة المرأة في الأسرة يقولان:« ونظر المصريون في تلك الفترة إلى ولادة الأنثى على أنها خسارة تحل بالأسرة، ومدعاة للعار،وتستقبلها الحياة مقتضبة والصدور منقبضة،ونرى أقارب من

(1). محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عبد الجواد، المرجع السابق، ص. 202.

(2). أحمد رأفت عبد الجواد، مبادئ علم الاجتماع، (مكتبة نهضة الشرق، القاهرة) ،ص. 105.

صديقاتها يكثرون لها الهدايا إذا كان المولود ذكرا،ويقللون منها عددا وقيمة إذا أتت أنثى»[1].

ولإثبات واقع المرأة في المجتمع المصري الحديث استخدم الباحثان الدين كوسيلة من وسائل هذا الضبط الاجتماعي؛ فالدين « من أقوى وسائل الضبط في المجتمعات، وهو من الوسائل الرسمية ذات التأثير العميق والمحدد للسلوك في تلك المجتمعات التي تطبق شرائع دينها تطبيقا دستوريا»[2]، وتطبيق هذه الشرائع الدينية «حبس المرأة في عالم الحجاب»[3]، و« عاشت المرأة في مسكنها، في جزء مستقل منه لا يدخله إلا المحارم، ويعرف بالحريم، يفصل المرأة عن العالم الخارجي، ولا تبرحه إلا للضرورة القصوى.وكانت تضع عند خروجها حجابا سميكا، يغطي جسدها ووجهها ولا تظهر منه إلا العينين إذ لم يكن مباحا للمرأة الخروج إلا في وقار وحشمة»[4]. وكانت نصوص نجيب محفوظ في روايته "بين القصرين" هي الشاهد على واقع هذه المرأة التي لا يحق لها الاعتراض أو العيش بكرامة في مجتمع ذكوري يقول: «أنا رجل الأمر والناهي، لا أقبل على سلوكي أية ملاحظة وما عليك إلا الطاعة فحاذري أن تدفعيني إلى تأديبك»[5].

وعودا على ما تقدم، يمكن أن نستخلص الهدف من دراسة هذه النصوص الأدبية التي تكاد تكون مغيبة بشكل تام، فالدراسة لا تقدم لنا النماذج الأدبية إلا نادرا، وما يهم أثناء التطبيق هو التركيز على الوظيفة التي تعكسها هذه النصوص في المجتمع.

والدراسة التطبيقية الثانية التي تهتم وتركز على وظيفة الأدب هي دراسة السيد ياسين في كتابه التحليل الاجتماعي، الذي قدم لنا الطريقة التي عبرت فيها الرواية المصرية – رواية العيب والحرام لـ يوسف إدريس – لصور الانحراف الاجتماعي خاصة في رواية العيب، حيث قدم الروائي صورة عن الظروف التي تجبر فيها الفرد إلى الانحراف، ففي هذه الرواية تدفع الظروف الاجتماعية البطلة –وهي امرأة شريفة– «إلى الزنا، وإلى أن تحمل ممن زنى بها، ووقع ذلك على مجتمع عمال التراحيل الذين تعيش

---

[1]. محمد سعيد فرح، المرجع نفسه، ص. 204.

[2]. أحمد رأفت عبد الجواد، المرجع السابق، ص. 210.

[3]. محمد سعيد فرح، المرجع نفسه، ص. 206.

[4]. المرجع نفسه، ص. 207.

[5]. نجيب محفوظ، بين القصرين، (مكتبة مصر، القاهرة)، ص. 43 / نقلا عن محمد سعيد فرح، ص. 206.

معهم بعيدة عن قريتها، سعيا وراء لقمة العيش. لقد وضع المؤلف القيم الاجتماعية السائدة في الريف المصري عن الشرف والفضيلة على المشرحة وأراد أن يعبر عن أن النظرة التقليدية لحرية الإنسان في الاختيار بين السواء والانحراف نظرة باطلة، وأظهر بطريقة درامية بارعة كيف أن السلوك الإنساني تحكمه الحتمية لا الحرية»[1]، كما قدم الباحث دراسة عن رواية العيب متبعا آلية دراسة الحالة يقول:«أما رواية العيب – وهي تعنينا في هذا الفصل– فهي أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة، من النوع الذي يُطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية "دراسة الحالة"»[2]، ودراسة الحالة هي «التحليل المتعمق لمجتمع واحد، وتستهدف هذه الدراسة الكشف عن العلاقات المتبادلة بين مكونات التنظيم الاجتماعي في إطار مجتمع محدد»[3]، فهي عملية وصف وتحليل ظواهر معينة من أجل فهم مجتمع ما، حيث اتخذ الباحث بطلة الرواية كعينة لدراسة واقع المرأة المتحضرة والفتن والانحرافات التي يسببها لها مجتمع المدينة، ف سناء البنت الجامعية بطلة رواية العيب تم تعيينها «ضمن مجموعة انها تحلل هذا المجتمع وتكشف عن طبيعته، وعن ضروب الاختلال الاجتماعي السائدة فيه»[4]، فالباحث في دراسته التطبيقية اعتبر الرواية «وثيقة تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية، إذْ أننا يمكن أن نحللها على ضوء المنهج المثلث الجوانب الذي اقترحه أستاذا الاجتماع هورتون ولسلى لدراسة الظواهر الاجتماعية المنحرفة »[5].

فالباحث ركز في دراسته التطبيقية على دراسة ظاهرة الانحراف في المجتمع، والانحراف كما عرفه علماء الاجتماع «هو الخروج عن السياق العام المتفق عليه»[6]، والانحراف «يختلف في المجتمع الواحد من حقبة زمنية لأخرى بفعل التغيرات الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية والاقتصادية المتسارعة»[7]، ويتوقف تحديد الفعل الانحرافي على «المعايير الاجتماعية المعمول بها في المجتمع.والمعايير الاجتماعية هي:

---

[1]. السيد ياسين، المرجع السابق، ص. 150.

[2]. المرجع نفسه، ص.150.

[3]. محمود عودة، أسس علم الاجتماع، (دار النهضة العربية للنشر، بيروت، د ط)، ص. 118.

[4].السيد ياسين، المرجع السابق، ص. 150.

[5]. المرجع نفسه، ص. 151.

[6]. بسام محمد أبو عليان، الانحراف الاجتماعي والجريمة،(منشورات إي .كتب، دط)، ص. 18.

[7]. المرجع نفسه، ص. 18.

القواعد السلوكية التي تحدد المقبول والمرفوض اجتماعيا.وقبول السلوك الاجتماعي يكون بمباركته واستحسانه والثناء عليه،أما رفضه يكون بالاستهجان والسخط عليه. وتشمل المعايير الاجتماعية: (القواعد الأخلاقية، القيم، المعايير الدينية، الأحكام القانونية، اللوائح، العرف، العادات والتقاليد)»[1]. فالبطلة وجدت نفسها في مكان للانحراف الخلقي، فجميع زملائها «يتقاضون رشاوي في مقابل بيع التراخيص للمكلفين بإصدارها بدون مقابل»[2].لذلك كان هذا المجتمع الصغير يمثل حقيقة الفساد المنتشر فيه «فقد كان عملهم الحقيقي، بيعها بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة،وإنما حددتها تقاليد ورثها الموظفون جيلا بعد جيل وباشكاتب عن باشكاتب.أسعار تخضع لكل ما يطرأ على حياتنا من تغيير، ارتفعت أثناء الحرب مع ارتفاع الأسعار وكلما ازداد ارتفاعها والشيء نفسه ينطبق على نسبة التوزيع الباشكاتب..»[3].

قدم الباحث في هذه الدراسة رؤية اجتماعية تصف الحالات التي تجبر فيها الفرد على الخضوع لـ ضغوطات المجتمع والاشتراك في الانحراف، فرغم رفض بطلة الرواية لـ الفساد الذي يحدث في مكان عملها فكانت «وبكل ما تعتنقه من قيم أخلاقية ومثل عليا، تنتفض انتفاضة تلقائية، انتفاضة من يعتز بقيمة ويؤمن بها،...، وهي حين تفعل يفزع الباشكاتب فزعا شديدا ويحاول أن يصطنع أعذارا شتى لتبرير سلوكه، أعذارا من قبيل ضروب التبرير...ويحدث نتيجة لموقف سناء اضطراب شديد من صفوف الجماعة. وكان عليهم أن يواجهوا التحدي.وما تلبث الجماعة أن تفيق من قسوة الصدمة.وتعيد تنظيم صفوفها. ويتفقون على أن يفرضوا عليها عزلة كاملة، بعد أن رفضت مشاركتهم في قبول الرشوة »[4]، إلا أنها لم تستطع مقاومة إغراءات زملائها والضغوط الممارسة عليها والظروف الاجتماعية الصعبة التي عاشت فيها وأصبحت في النهاية عنصرا من عناصر الفساد واشتركت في الجريمة فبعد هذا الرفض ومحاولة التصدي للإغراءات، استجابت البطلة لمطلب الجماعة وبذلك يعتمد الباحث في تحليل ظاهرة الانحراف الاجتماعي على الأسباب الخارجية التي أدت بالمنحرف إلى الوقوع في الجريمة، متجاهلا الأسباب

---

[1]. بسام محمد أبو عليان، الانحراف الاجتماعي والجريمة، المرجع السابق، ص. 19.

[2]. المرجع نفسه، ص.19.

[3]. ينظر/ رواية العيب، ص. 44.

[4]. السيد ياسين، المرجع السابق، ص. 155.

الداخلية التي استجابت لهذه الظروف الاجتماعية والخارجية. فالبطلة وبعد وقوعها في «مأزق مالي، إذ كان عليها أن تدفع المصاريف لأخيها، ولم تملك المبلغ. وحاولت سناء بشتى الطرق ولكنها لم تستطع.وإذ أحس زملاءها بضعف موقفها وتخبطها أخلوا المكتب ذات يوم لينفرد بها أحد زبائن المكتب الدائمين (عبادة بك)، وهو شخصية غريبة، إذ أنه مغرم بإيقاع الموظفين في جريمة الرشوة، ويتلذذ إذا ما سقط موظف من قمة مثالياته إلى درك الجريمة »[1]، وخضعت لضغوطات الواقع وبذلك تخلت البطلة عن مبادئها مع أول مشكلة مالية تواجهها و«تخلت عن تمردها وسايرت قيم الجماعة.غير أن قبولها الرشوة كان بداية السقوط، أما النهاية... فقد كانت في استجابتها أخيرا لغزل «الجندي» ذلك الموظف المنحل الذي قدمت فيه شكوى لرئيسه – في أول عهدها بالوظيفة – ولم تنتج أثرا، لأن رئيسه كان من بين منْ يوزع عليهم الجندي جزءا من الرشاوى التي يتقاضونها.ولم تكتف سناء بأن ترافق الجندي إلى أحد الكازينوهات، بل اقترحت هي – ويا للغرابة – أن ترافقه إلى بيته»[2]، فالباحث قد تبنى في هذه الدراسة مبادئ نظرية التفكيك الاجتماعي والنظرية الوظيفية الاجتماعية في تفسير الانحراف الاجتماعي وتفكك القيم والأخلاق في المجتمع المصري المتحضر، هذا التفكك الذي أرجعه الباحث إلى أسباب خارجية عن الفرد، ترتبط بالدرجة الأولى بالمجتمع والنسق الاجتماعي وحاول إظهار هذه القيم التي تفشت في المجتمع المصري انطلاقا من نظريات علم الاجتماع، وبذلك فالجريمة والانحراف عند الباحث لا تكون ذاتية وفردية بالضرورة، بل يتدخل المجتمع في صنع المجرم والمنحرف عبر ما يسميه الباحث بـ الاختلال الاجتماعي. فالدراسة التي قدمها الباحث تقوم على مساءلة الظروف الخارجية التي تساعد في وقوع الانحراف الاجتماعي وتشكيل الجريمة وأهمل الاستعدادات الداخلية للمنحرف لتقبل الضغوط والخضوع في عالم انحراف القيم الاجتماعية ومواجهة الواقع مهما تكن صعوبته، ولم يقف الباحث عند العامل الاجتماعي، لأن العامل النفسي أيضا له دور كبير في مسايرة الجماعة والوقوع في الجريمة. دون الاهتمام بالنص الأدبي أو التركيز على قيمته الأدبية والاجتماعية التي أراد الروائي أن يقدمها في قالب أدبي.

[1]. السيد ياسين، المرجع السابق، ص. 156.

[2]. المرجع نفسه، ص. 156.

لقد حاول السيد ياسين تقديم قراءة سوسيولوجية أدبية للرواية المصرية، ورغم سقوطه تحت سلطة اختصاصه السوسيولوجي، إلا أن هذا الفشل في الاهتمام بخصوصية النص الأدبي تتيح لنا فرصة إعادة قراءة الكتب النقدية التي تناولت النقد السوسيولوجي للنصوص الأدبية وبالتالي إعادة تصنيفها ضمن ماينتمي إلى مجال النقد الأدبي وما يدخل ضمن دائرة علم الاجتماع الثقافي أو علم الاجتماع الفني.

ومما يمكن استنتاجه في نهاية هذا المبحث، أن علم اجتماع الأدب لم ينحصر على النقد الأدبي، بل توجد كثير من الكتب التي تنتمي إلى سوسيولوجيا الثقافة والتي تهتم بالظاهرة الأدبية من خلال الوظيفة الاجتماعية التي تمارسها في المجتمع، فهذه الكتب لا ينبغي وضعها في خانة الدراسات النقدية الأدبية وإنما يجب إعادة تصنيف الكتب التي تنتمي إلى النقد الأدبي باعتبار النص هو الغاية من الدراسة، والكتب التي تنتمي إلى مجال علم اجتماع الفن والثقافة والتي تهتم بالوظيفة التي يؤديها النص الأدبي في المجتمع.

II. البعد الاجتماعي للظاهرة الأدبية:

بالإضافة إلى الكتب النقدية التي تهتم بسوسيولوجيا الأدب وتعالج وظيفة الأدب الاجتماعية، توجد مجموعة أخرى من الدراسات والتي تحمل العنوان ذاته ولكن تختلف رؤيتها للظاهرة الأدبية. فهذه الكتب اهتمت بالنص الأدبي واتخذت من مناهج علم الاجتماع وسيلة في الدراسة والتحليل من أجل الوصول إلى القيمة الاجتماعية الكامنة في النصوص الأدبية. وقد أخذنا عينات من هذه الكتب من أجل دراستها وإبراز الاختلاف بينها وبين الكتب التي عالجناها في المبحث السابق، وهذه الكتب هي:علم اجتماع الأدب لـ الدكتور سيد البجراوي الصادر سنة (1992)، وكتاب علم اجتماع الأدب لـ الدكتور عاطف أحمد فؤاد الصادر سنة (1996)، وكتاب علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع) لـ الدكتور محمد علي البدوي الصادر سنة (2002)، وكتاب مقدمة في علم اجتماع الأدب لـ الباحثين الدكتورة فاتن محمد شريف والدكتور يحي مرسى عيد بدر والصادر سنة (2008)، وآخر كتاب في هذا المبحث هو كتاب علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) لـ الدكتور أنور عبد الحميد الموسى والصادر سنة (2011).

1 – النظريات النقدية والمعرفية:

1 – 1 – سيد البحراوي: قراءة في تاريخ النقد السوسيولوجي:

يعتبر كتاب "علم اجتماع الأدب " لـ سيد البحراوي من أوائل الكتب التي حاولت تقديم النقد السوسيولوجي إلى المتلقي العربي، وأكد منذ بداية عمله النقدي الغاية من علم اجتماع الأدب والذي يدرس «العلاقة بين الأدب والمجتمع أو الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية»[1].فكان هدف سيد البحراوي تقديم كتاب نقدي يعالج فيه تاريخ النقد السوسيولوجي في بيئته الغربية والتركيز على بعض مصطلحات هذا النقد في العالم العربي، إلا أن الملاحظ في دراسة سيد البحراوي اعتماده على مثاقفة المنهج تارة وفي فترات أخرى يكتفي بتاريخ المنهج عند الغرب مما أوقعه في اضطراب منهجي، حيث بدأ دراسته بتقديم نظري لـ الوضعية في النقد السوسيولوجي والذي حددها في أعمال "مدام دي ستايل"، و"هيبوليت تين". والمتتبع لتاريخ النقد السوسيولوجي يدرك أن هذا النقد ينقسم إلى مدارس رئيسية كانت مرحلة تأثير علم الاجتماع في النقد والأدب هي بداية هذه التوجهات؛ أين تأثر النقد السوسيولوجي بنتائج العلوم الطبيعية والوضعية على غرار التطور العلمي واكتشاف قوانين الفيزياء، حيث ظهر كتاب «خطاب تمهيدي في روح الشرائع »[2]،سنة (1748)، لـ مونتسكيو حيث استحضر«الأدب كوسيلة مُفَضلة لوصف الإنسان ككائن اجتماعي. لقد قصد بكلمة "أدب"بالمعنى الواسع،"الكتابات الفلسفية والمؤلفات التخيُلية، وكل ما يتعلق بممارسة الفكر في الكتابات، باستثناء العلوم الفيزيائية...»[3]، وعلى غرار هذا الكتاب ظهرت أعمال تهتم بتغير المجتمع عن طريق الأدب من مثال كتاب «جرمين دي ستايل » المعنون بـ " الأدب في علاقاته بالأنظمة الاجتماعية " الذي صدر عام (1800)، حيث ترى هذه الناقدة أن الأدب «هو في الوقت ذاته وسيلة معرفة وأداة لتطوير العقليات.هو مفيد لأنه يجعل "الماضي حاضرا "، ويساعد على أن يعوض بالخيال عن استحالة فهمه»[4] ، واعتبرت الباحثة أن العادات والعرق والوسط والقوانين تأثر في الأدب كما يتأثر هو الآخر

---

[1]. سيد البحراوي، علم اجتماع الأدب، (الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط 01، 1992)، ص. 01.

[2]. بول آرون وألان فيالا، المرجع السابق، ص. 22.

[3]. المرجع نفسه، ص.22.

[4]. المرجع نفسه، ص . 24 .

بهم تقول:«إذا نظرنا إلى أدب ما [...]، ما هي الحالة المعنوية التي تنتجه؟ وما هي الشروط الخاصة بالعرق واللحظة والوسط المحيط التي تنتج هذه الحالة المعنوية؟»[1].وبعدها وبعد مرور أكثر من ربع قرن ظهر كتاب «تاريخ الأدب الإنكليزي» لـ هيبوليت تين (1863) «أين كانت له مواقف ذات اتجاه وضعي، داروينية ومُعادية للعاميات..قدمته في صورة مُفكر مُنغلق على إيديولوجيته المحافظة»[2].وإذا ما انتقلنا إلى النقد العربي فقد أورد الباحث، أسماء نقاد اعتبرهم رواد الوضعية في العالم العربي كان طه حسين على رأسهم، يالإضافة إلى لويس عوض ومحمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد المحسن طه بدر وغيرهم ممن فسروا الأدب انطلاقا من محيطه الخارجي بغية الحصول على تاريخ علمي للظاهرة الأدبية، أسوةً بالظواهر العلمية، فـ«عند هؤلاء سنجد آثارا للتطورية الآلية التي تربط الأدب بتطور الأحداث السياسية (وليس المجتمع ككل). كما سنجد لديهم بحثا متواريا عن آثار العصر والبيئة، وإن خفت حِدة البحث عن آثار الجنس (أو العرق)في الأدب»[3].

وفي قراءته لـ الماركسية يقدم الأسس العامة لهذه النظرية، مركزا على مبدأ الانعكاس. ولكن الباحث لم يقدم رؤية لوكاتش واكتفى بعرض مساهماته في تطوير النقد الاجتماعي الجدلي،يقول:«غير أنه في هذا الشأن لا بد أن يذكر للوكاتش عدد من الخصائص التي تميزه...في بعض كتابات لوكاتش نلمح اهتماما بالشكل يكاد يصل إلى حد قوله:"إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب"...والزاوية الثانية . هي أن لوكاتش قد أرسى دعائم مفهوم شديد الأهمية، ليس فقط في ميدان النقد الأدبي وعلم اجتماع الأدب بل في مجمل الدراسات الماركسية ؛لأنه مفهوم متصل بالعلاقة الإشكالية بين البنيتين التحتية والفوقية، ألا وهو مفهوم "رؤية العالم"..»[4]. غير أن مساهمات لوكاتش الجوهرية تتعدى هذا المفهوم، لأن الجانب الجوهري في نظرية الانعكاس عند لوكاتش تكمن في أهمية الشكل الفني والبنية والتي رأى فيها لوكاتش «انعكاسا لنسق يتكشف تدريجيا،وذهب إلى أن العمل الأدبي الواقعي لابد أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يكمن من وراء [نظام] اجتماعي معين،

---

[1]. بول آرون وألان فيالا ، المرجع السابق، ص. 25.

[2]. المرجع نفسه، ص.25 .

[3]. المرجع نفسه، ص.25.

[4]. ينظر / سيد البحراوي، المرجع السابق، ص. 26.

وظلت نظرته ماركسية في إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع»[1]، وبذلك استطاع لوكاتش تغيير فكرة أن« الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع أو مظاهره البادية فحسب، لكنه في الحقيقة يدعو إلى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل للواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر،...، أو بتعبير آخر هناك انعكاسات طبيعية وأخرى واقعية.وهذا يفتح الباب لمناقشة طبيعة الوعي بالواقع ودور العقل . كواقع مادي مشروط بوظيفته . في هذا المجال ؛ فهو المرآة التي تتلقى الصورة قبل أن تعكسها..» [2]، وبذلك تتجاوز فكرة الانعكاس عند لوكاتش ذاك الانعكاس السلبي الذي يعكس صورة الواقع الخارجي بكل ما يحتويه، بل يتعدى مفهوم الانعكاس إلى البنية الذهنية التي تعكس الوعي المتكامل للحياة،فالانعكاس في نظر لوكاتش « معناه تشكيل بنية ذهنية تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع ؛ أعني وعيا لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية،ويقول لوكاتش إن الانعكاس يمكن أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة،..، 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، ولكن شكل خاص من أشكال انعكاسه» [3].

ومما يؤخذ على سيد البحراوي في هذا الكتاب نقص الدقة، والتماسك في عرض النظريات، ففي الوقت الذي كان القارئ ينتظر تكملة لمفهوم الانعكاس، يورد الباحث دراسة عن شخصية لوسيان غولدمان دون أن يتعرض لعلاقة هذا الرجل بالعنوان الذي جاء من خلاله. فالمعروف أن لوسيان تلميذ لوكاتش ومتمم أفكاره وأعماله ولكنه لم يطور مفهوم الانعكاس بل على العكس لقد استبدلها بتقديمه لمفهوم التماثل وتطوير بنية الأعمال الأدبية والتوغل في استنطاق دلالتها التحتية والعميقة، من خلال ما استحدثه من مصطلحات وأفكار مثل: رؤية العالم، والوعي القائم والوعي الممكن..إلخ.

ويتضح عدم التدقيق في ذكر النظريات عند سيد البحراوي في عرضه لـ «الانعكاس في النقد العربي» أين أحدث نوع من الخلط بين الماركسية الجدلية والماركسية البنيوية (البنيوية التكوينية) يقول:

---

[1]. رومان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ت جابر عصفور، (دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998)، ص. 55.

[2]. صبري حافظ، المرجع السابق، ص. 69.

[3].رومان سلدن، المرجع نفسه، ص. 55.

«لقد عرضنا الملامح والتطورات الأساسية لهذا التيار من الفكر الماركسي الخاص بدراسة الأدب؛لأنه هو التيار الذي أثر أكبر الأثر على النقد العربي المسمى بالواقعي خلال عقود الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من هذا القرن،..، ولعل أبرز ممثلي هذا التيار هم حسين مروة في لبنان ومحمود أمين العالم في مصر،...، أما السبعينيات والثمانينيات فقد شهدت استفادة واضحة من دراسات غولدمان بصفة عامة، وخاصة في ميدان دراسة الرواية العربية..» [1].

وفي عرضه لبقية نظريات النقد الاجتماعي يكتفي سيد البحراوي بعرض النظريات في النقد الغربي دون ذكر الطريقة التي انتقلت بها إلى العالم العربي، إلا مع ذكره لـ علم اجتماع النص الذي يقدم فيه دراسة عنونها بـ علم اجتماع النص في النقد العربي المعاصر. وفي هذه الدراسة ومن خلال النماذج التي قدمها عن الدراسات العربية التي تبنت علم اجتماع النص يمكننا أن نتساءل عن مفهوم علم اجتماع النص عند سيد البحراوي؟

إن الملاحظة العامة التي خلصنا إليها في نهاية قراءتنا لكتاب سيد البحراوي، تتمثل في امتلاك الباحث لمخزون معرفي ونظري سوسيولوجي، فالباحث أراد الإحاطة بالمنهج من كل زواياه المعرفية والنظرية، إلا أن دراسته تميزت بعدم الانضباط المنهجي وغياب التدقيق في تقديم بعض النظريات، وخاصة في ما يتعلق بتقديم النماذج للدراسات العربية.

1 - 2 – عاطف أحمد فؤاد البحث في الأصول والمبادئ:

رغم أن الباحث – عاطف أحمد فؤاد – أستاذ في علم الاجتماع، إلا أنه استطاع أن يبحث في سوسيولوجيا الأدب دون أن يهمل النص الأدبي. فقد استعان بنظريات المنهج الاجتماعي الأدبي ولم يسمح بتخصصه السوسيولوجي أن يطغى على دراسته، والجديد الذي قدمه الباحث في هذا الكتاب هو اهتمامه بمسألتين مختلفتين، أولها تركيزه على علم الجمال وارتباطه بسوسيولوجيا الأدب، والثانية ترتبط بالبحث في الظاهرة الأدبية باعتبارها ظاهرة مشتركة بين اهتمامات علم الاجتماع والنقد الأدبي.

اعتبر الباحث أن دراسة الفن بصفة عامة لا يمكن أن تكون بمعزل عن دراسات علم الجمال؛ لأنه

[1]–سيد البحراوي، المرجع السابق، ص. 30.

ستكون دراسة «عقيمة الفائدة. فعلم الجمال هذا العلم (المصدر) – إن صح التعبير – الذي يستحيل دراسة هذه الأشكال الإبداعية – كالفن والأدب – دونه، هو النسق المعرفي الكلي لهذه الأجناس الإبداعية، بل إن فلسفته – فلسفة علم الجمال – هي التي تضفي على هذه الأشكال أبعادا متناهية العمق، متسامية الفهم، فتخطو بها خطوات تدنيها من الأعمق، المجرد في التحليل والتأويل أو التفسير»[1]، وقد كان نتاج تأثر علم الجمال والفن بالتطور التاريخي والاجتماعي أن تولدت دراسات للفن باعتباره رؤية داخلية وأخرى خارجية،كانت سوسيولوجيا الفن أحد هذه المظاهر التي تفسر الفن «ارتباطا بما يسمى (المنهج الخارجي) الذي ينهض على أساس التأويل الخارجي للظاهرة الفنية (بما فيها الظاهرة الأدبية)..» [2].فلقد انطلق الباحث في دراسته من بداية الإهتمام بالفن وعلاقته بالمجتمع حيث اعتبرت كعنصر من اهتمامات علم الاجتماع ضمن ما يعرف بـ سوسيولوجيا الفن أو علم اجتماع الفن وانبثق هذا التخصص على «يد مختصين بالجماليات وتاريخ الفن »[3]، وشكّل الاهتمام بالفن والمجتمع «لحظة البداية لتأسيس سوسيولوجيا الفن، بالقياس إلى الجماليات التقليدية،...، إن هذا الاهتمام الشديد الصلة بين الفن والمجتمع برز في علم الجمال وفي الفلسفة في آن معا خلال النصف الأول من القرن الماضي، في الفكر الماركسي وفي فكر مؤرخي الفن» [4].

وبما أن الأدب جزء من هذا الفن فقد تأثر بدراسة العلاقة التي تجمع الأدب بالمجتمع، ورغم أن دراسة الظاهرة الأدبية هي من اهتمامات النقد الأدبي ونظريات الأدب إلا أنها «كنسق معرفي لم يولد – في بادئ الأمر – مستقلا، ذا خصوصية، بل إن بعض رواد علم الاجتماع قد تناولوا الظاهرة الأدبية في حديثهم عن علم اجتماع المعرفة أو سوسيولوجيا الثقافة دون وقفة جادة ومتأنية أمام الظاهرة الأدبية في علاقتها بالمجتمع»[5].فالدراسات الحقيقية والجادة لـ سوسيولوجيا الأدب كانت مع النقد الأدبي، لأن اهتمامات سوسيولوجيا الفن أو سوسيولوجيا الثقافة بالظاهرة الأدبية لم تكن سوى إشارات بسيطة تنظر

---

[1]– عاطف أحمد فؤاد، علم اجتماع الأدب، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1996)، ص. 17.

[2]–المرجع نفسه، ص. 24.

[3]–ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ت حسين جواد قبيسي، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 01، 2011)، ص. 34.

[4]– المرجع نفسه، ص. 35.

[5]– عاطف أحمد فؤاد، المرجع نفسه، ص. 35.

للظاهرة الأدبية بنظرة سوسيولوجية فقط ولم تستطع التوغل إلى الظاهرة الأدبية وإبراز خصائصها وعلاقتها بالمجتمع.وهذا ما أكده بقوله:«...إلا أن البعض الآخر من نقاد الأدب قد عنى بالتفسير الخارجي للنص الأدبي، لدرجة أننا قد نوهنا من قبل أن علم اجتماع الأدب قد نشأ ونمى في أحضان النقد الأدبي »[1].

وما يميز دراسة عاطف أحمد فؤاد، التحلي بالدقة والوعي المعرفي في تقديم نظريات وتاريخ سوسيولوجيا الأدب، فنجده يتناول بدايات علم اجتماع الأدب انطلاقا من مدام دي ستايل، وهيبوليت تين، وماركس، ثم تحديد مساهمات النقاد انطلاقا من اختلافاتهم العرقية والثقافية والاجتماعية، فقد قدم إسهامات النقاد الألمان في تطور سوسيولوجيا الأدب، ثم التعريج على دور النقد الأدبي الروسي، وختم هذا المبحث بذكر إسهامات نقاد الأدب في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية حيث اعتمد الباحث على تأثير المجتمعات في تكوين هذا النقد الأدبي السوسيولوجي.وذهب الباحث أن بدايات هذا النقد اختلفت باختلاف المجتمعات والسياقات الثقافية التي تشكلت فيها، فمثلا سوسيولوجيا الأدب في ألمانيا لم يهتم بشكل كبير بالظروف الخارجية للنص الأدبي فهذا «جيفري سامونز jeffrey L.Sammons يشير في بداية مقاله: تهديد سوسيولوجيا الأدب وماذا نفعل إزاءه؟ إلى أن العلاقة بين النقد وسوسيولوجيا الأدب ليست . بالضبط . علاقة تآلفية.ويؤكد سامونز أن النقد الحديث لم ينكر أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وإن (موقف) رينيه ويلك Rene Wellek، في مؤلفه: تاريخ النقد الحديث، موقفا عدائيا من أي تصور خاص بالمحددات الخارجية للأدب أو للنقد..»[2]. وأما في روسيا فقد كان التطور الحقيقي والفعال لسوسيولوجيا الأدب «فمنذ البدايات الأولى ارتبط الأدب الروسي المعاصر بالمجتمع.وعلاوة على ذلك فإنه يبدو أن النقد الأدبي بروسيا، على المستويين الأكاديمي والشعبي، قد حول اهتمامه مبكرا نسبيا إلى مشكلات وقضايا علم اجتماع الأدب..»[3]، بالإضافة إلى ذلك ارتباط سوسيولوجيا الأدب في روسيا بالمؤسسات الاقتصادية والثقافية.وأما مدرسة النقد السوسيولوجي في أمريكا وانجلترا فقد اهتمت هي الأخرى «بالدراسات التي كانت تعنى أساسا بالمظاهر

[1]-عاطف أحمد فؤاد، المرجع السابق، ص. 35.

[2]- ينظر / المرجع نفسه، ص. 40 .

[3]-المرجع نفسه، ص. 44.

الاقتصادية والاجتماعية » غير أن هناك نزعة بارزة في النقد البريطاني والأمريكي سعت «لتحرير الأدب من ربقة النقد السوسيو اقتصادي، والقهر الذي يمارسه النقد السوسيو ثقافي..» [1].

وبالإضافة إلى النقاط التي ذكرناها سابقا، نجد الباحث يسهب في تاريخ النقد السوسيوأدبي بطريقة مختصرة وواضحة، فقد قدم إسهامات النقاد انطلاقا من أفلاطون ونظرية المحاكاة وصولا إلى إسهامات مدرسة فرانكفورت وتقديم آراء ألتوسير بطريقة موجزة وغير مخلة بالفهم.

ومن المسائل التي تناولها أيضا علاقة سوسيولوجيا الأدب بحركات النقد النسوي والنقد الإيديولوجي والذي اعتبر أن «التحرر الايديولوجي من الأمور المستحيلة في علوم الإنسان والمجتمع، كذا في كل من الأدب والفن، غير أنه ينبغي أن نؤكد أن ثمة فارقا بينا بين أيديولوجية السلطة الحاكمة، حين تستثير مواطن الإبداع لديه دون قيود، ودون إلزامات، حين يتحول الإلزام لدى الفنان أو الأديب إلى التزام (بقيم خاصة)، قد توجه نحو (الذات) أو نحو (المجتمع). فالخصوصية الأيديولوجية ذات (نبع ذاتي) وهي حصيلة تجارب وخبرات ومواقف وتصورات ورؤى للمجتمع وللعالم»[2]، فمسألة تأثير الايديولوجيا في مسار سوسيولوجيا الأدب لم يطرح الكثير من التساؤلات. وبالنسبة إلى علاقة الحركة النسائية بسوسيولوجيا الأدب فقد اعتبر الباحث أن «اهتمام علم اجتماع الأدب بالحركة النسائية الأدبية يُعنى أولا . أو ينبغي أن يُعنى أولا . بدراسة أسباب ظهور البناء المتميز للأدب النسائي بوجه عام . خاصة في الحقب الثلاث الأخيرة من هذا القرن . في محاولة للبحث عن المعاني الاجتماعي لهذه النوعية من الأدب ووظائفها وذلك بربط التحليل النوعي بالأطر الأيديولوجية التي تشكل الإنتاج الخاص بالكتابة النسائية واستقبالها»[3]،فسوسيولوجيا الأدب يجب أن يهتم بالأدب النسائي و«يتجه في تحليلاته إلى إثارة مجموعة من التساؤلات النظرية والتي تتطلب رؤية نقدية ترتبط بنماذج تفسيرية خاصة بالأدب النسائي وبالنظرية الجمالية »[4].النقد النسائي هو نقد «سياسي وجدلي أساسا، مع صلات نظرية بعلم الاجتماع وعلم الجمال الماركسيين؛ والنقديات النسائية أكثر استقلالا وأكثر تجريبية، مع صلات بصيغ

---

[1]-عاطف أحمد فؤاد، المرجع السابق ، ص ص. 56 - 57.

[2]-المرجع نفسه ، ص. 144.

[3]-المرجع نفسه، ص. 149.

[4]-المرجع نفسه، ص. 149.

أخر من البحث النسائي الجديد»[1]،فلا يمكن علاقة النقد السوسيولوجي بالحركات النسوية التي طالبت بتحرر المرأة، والتغيير الجذري في طريقة نظر المجتمع لها ويبدأ هذا التغيير على مستوى الأدب؛لأن طريقة تناول المرأة في الأعمال الأدبية و«تشكل القيم والأعراف الأدبية بواسطة الرجال، وتناضل النساء في الأغلب للتعبير عن مطامحهن الخاصة فيما يمكن النظر إليه بوصفه أشكالا غير ملائمة،ففي القصص . على سبيل المثال . تغدو الأعراف التي تشكل المغامرة والمطاردة الرومانسية ذات زخم وهدف رجالي.ثانيا، يخاطب الكاتب القراء كما لو كانوا رجالا دائما...»[2]، وبذلك يكون علم اجتماع الأدب على علاقة وطيدة بالحركات النسوية والحركات الثورية التي تسعى إلى تغيير واقعها الاجتماعي والثقافي.

إن هذه الملاحظات على دراسة عاطف أحمد فؤاد، تكشف عن وعي معرفي لنظريات علم اجتماع الأدب وعن قدرة الباحث وتمكنه من الفصل بين تخصصه في علم الاجتماع والدراسات النقدية الأدبية التي تهتم بالظاهرة الاجتماعية داخل النص الأدبي.فالباحث أظهر قدرة على التحكم المنهجي في آليات علم اجتماع الأدب وفتح مجال النقاش في اهتمامات علم اجتماع الأدب دون أن يتعارض مع مفاهيم علم اجتماع الأدب ومنطلقاته النظرية والمعرفية.

1 – 3 – محمد علي البدوي بين النظرية والمنهج والموضوع:

ما يميز علم اجتماع الأدب من الناحية النظرية، هو استقرار نظرياته وثباتها بالإضافة إلى ثبات المصطلحات التي يوصفها كل باحث، فلا نجد فيه فوضى معرفية واصطلاحية، ومع هذا تختلف مفاهيم ورؤى كل دراسة كما تختلف أهداف الباحثين في دراستهم لعلم اجتماع الأدب. وهذا الكتاب الذي بين أيدينا من الكتب الذي اتضحت الرؤية لدى صاحبه فكان هدفه الأول والأخير دراسة العلاقة التي تجمع الأدب بالمجتمع دون أن يتجاهل التذكير بالاتجاهات الأساسية في دراسة الأدب من كلاسيكية وواقعية ورمزية.

ما يميز الدراسة هو قدرة المؤلف على التمكن من النظريات التي اهتمت بالنص الأدبي من زاويته

---

[1]–ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 01، 1996 ص. 282.

[2]–رامان سلدن، المرجع السابق، ص. 199.

الاجتماعية والتخلص من تأثير علم الاجتماع العام، فقد أدرك الباحث سر العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع منذ بدايات الفكر الإنساني القديم وحتى عند رواد علم الاجتماع ومن الضروري بحسب الباحث،الاهتمام بالفرع الجديد . علم الاجتماع الأدبي . الذي انبثق من علم الاجتماع أن تكون له مناهجه الخاصة وأطره الفكرية المميزة له يقول الباحث في مقدمة كتابه: «وجدير بالذكر أن هذه المحاولات السابقة وغيرها هي التي أثمرت ميدانا جديدا من ميادين المعرفة السوسيولوجية اصطلح على تسميته "علم اجتماع الأدب"،وفي الواقع أن أهم ما يثيره مفهوم "علم اجتماع الأدب "...في ذهن المتخصص في علم الاجتماع، هو ذاك الفرع من فروع هذا العلم الذي يطبق مناهجه وأدواته التصورية،وأطره الفكرية، وقضاياه النظرية على دراسة الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية يتخصص هذا الفرع في دراستها.وتلك حقيقة هامة ينبغي إدراكها، والتسليم بأن "علم اجتماع الأدب" شأنه شأن فروع علم الاجتماع الأخرى يتألف من جانبين متكاملين هما "الفكر" و"الواقع" أو النظرية والامبريقية، وهذان الجانبان هما عماد المعرفة السوسيولوجية الحقة، ومن ثم فإن قضية التحليل الاجتماعي للأدب . محور البحث في علم اجتماع الأدب . إنما تعني البحث النقدي الدقيق في الصلة الحقيقية بين الأدب والمجتمع»[1].

ورغم أننا نوافق الباحث في عدم وضوح المنهج سواء على مستوى الأسس« النظرية والمنهجية سواء على المستوى المجتمعي أو العالمي»[2]، إلا أننا نختلف معه في السبب الذي أرجعه إلى «حداثة هذا الميدان»[3]، ونتفق معه في «الصعوبات التي يقابلها الباحث عند الخوض في هذا الميدان» [4]، ولربما تكمن هذه الصعوبات في كون النظريات التي أسست لهذا المنهج هي نظريات مأخوذة من خارج النص الأدبي وتم إسقاطها عليه، بالإضافة إلى تنوع مشارب ومناهل هذه النظريات من فلسفية واجتماعية وعلمية. مما جعل هذه النظريات تكون صالحة على مستوى المفهوم وصعبة التطبيق، وقد استطاع الباحث أن يحقق نوعا من النجاح على مستوى التقديم النظري وتجلى ذلك فيما يلي:

---

[1]-محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، (دار المعرفة الجامعية، 2008)، ص. 07.

[2]- المرجع نفسه، ص. 08.

[3]- المرجع نفسه، ص.08.

[4]-المرجع نفسه، ص.08.

- حافظ الباحث على خصوصية المنهج الأدبية، فقد استطاع ومنذ البداية تحديد هدف الدراسة وهي النص الأدبي والتركيز على طبيعة الدراسات الوسيوأدبية.
- اتبع الباحث خطة ممنهجة وواعية تبرز وعيه النقدي ومعرفته بالنظريات الأدبية التي اهتمت بالنص الأدبي، حيث مهد لدراسته بفصل نظري أبرز فيه الاتجاهات الأساسية في دراسة الأدب وأيضا الحفر في الجذور التاريخية لعلاقة الأدب بالمجتمع، دون أن يبتعد عن هدف دراسته.فمثلا في حديثه عن ابن خلدون وإسهاماته في إبراز دور الأدب وتأثيره في المجتمع، يذكر مقولاته في مسألة التفاوت بين مراتب السيف والعلم في الدولة، ويرى أن «ابن خلدون . وهو عالم اجتماع نافذ البصيرة ذو عقلية علمية منظمة . أن الأدب جزءا من البناء الاجتماعي Social Structure يزدهر بازدهاره، وينحط إلى مرتبة ثانوية عندما ينتابه الهرم أو تتكافل له مقومات التبلور والرسوخ» [1].وكذلك ذكره لباقي الشخصيات من أمثال فيكو، وهيجل، وتين، فلا نجد تداخل بين إسهامات هؤلاء الأسماء في مجال علم الاجتماع البحتة والدراسات الأدبية، فالباحث كان تركيزه واهتمامه بالأدب وعلاقته بالمجتمع فقط.مما جعل عمله أدق وأوضح.
- تعرض الباحث لإسهامات علم الاجتماع في مجال الأدب على اعتبار أن علم الاجتماع يهتم بالإنسان وعلاقته بالمجتمع ولا يمكن لـ« علماء الاجتماع إنكار ضرورة اهتمامهم بالحالات العقلية للأفراد . أعني حالات الإبداع الفني والأدبي . حيث ينبغي أن يأخذوا في اعتبارهم مشاعر وآراء وقيم ومثل الأفراد في المجتمع » [2].ومن هذا المنطلق كان على علم الاجتماع« إيجاد صيغة سوسيولوجية تستطيع أن تغطى كل شكل من أشكال التعبير الأدبي،ويكون بالإمكان استخدام هذه الصياغة النظرية لبيان مكانة وأهمية التعبير الأدبي ووظيفته في كل شكل من أشكال المجتمع»[3].فكان من مميزات هذا العمل النقدي الفصل بين إسهامات علماء الاجتماع والدراسات النظرية التي اهتمت بالنص الأدبي.
- الباحث استطاع فهم اتجاهات الماركسية وتطوراتها، وعمل في دراسته على إثبات ذلك حيث نجده خصص فصلا للماركسية التقليدية وإسهامات كل من ماركس وانجلز، وبليخانوف،

---

[1]-محمد علي البدوي ، المرجع السابق، ص. 43.

[2]-المرجع نفسه، ص. 89.

[3]-المرجع نفسه، ص.90.

ولوكاتش.بالإضافة إلى ذكر تطور هذا المنهج من خلال مجهودات وإسهامات لوسيان غولدمان.

- غير أن هذه المميزات في هذا العمل لم تمنع وجود مآزق وقع فيها الباحث على المستوى النظري والتطبيقي.وسأذكر أولا الأخطاء التي وقع فيها الباحث على المستوى المفهومي ثم أتعرض في المبحث التالي على الأخطاء التطبيقية. فالباحث اعتبر المدرسة الانجليزية في سوسيولوجيا الثقافة من المحاولات التقليدية المبكرة وقد جعلها مقابل لسوسيولوجيا الأدب يقول:«لم يحظ علم اجتماع الأدب أو علم اجتماع الثقافة بوجه عام قبل عام 1970 باهتمام ملحوظ في الجامعات»[1]، في حين أن الدراسات الأنجلوسكسونية من أمثال أعمال رايموند ويليمز(Raymond Williams) (1958)، وريتشارد هوغرت (Richard Hoggart)(1957)[2]، تبحث في تأثير وسائل الإعلام المعاصر وتأثير الثقافة الجماهيرية في الأعمال الفنية، وقد أجبرت هذه الأفكار «علماء الاجتماع المعاصرين على أن يشككوا في كل النتائج القيمة التي انطوت عليها التحليلات الثقافية وأن يأخذوا في الاعتبار أعمالا فنية سبق أن أُسيئ تقديرها مثل الكتب الأكثر مبيعا مثلا »[3].

- لم يفرق الباحث بين إسهامات الماركسية في المجال الأدبي وبين بعض مصطلحات علم الاجتماع، فالباحث يصنف مصطلح الضبط الاجتماعي وهو من مصطلحات وآليات علم الاجتماع ضمن مساهمات الماركسية في حين يهتم هذا المصطلح «بتنظيم العلاقات بين الأفراد وجماعته، وبين الجماعات وبعضها البعض من جانب ثانويين الجماعات والمجتمع من جانب ثالث»[4]، وبما أن المبدأ الأساسي للماركسية يهتم بـ «مجموع العلاقات والظروف الاجتماعية التي يعيش فيها هؤلاء الأفراد»[5]، بذلك كان التركيز على المجتمع ونظامه العامل المشترك بينهما إلى أن الفارق الجوهري في أساليب هذا الضبط، فالماركسية تنظر إلى البناء الاجتماعي من منظورين: البناء الفوقي والبناء التحتي، بينما تؤثر البنية التحية في نظام المجتمع وفي الايديولوجيا السائدة فيه ولا تهتم الماركسية بالقيم السائدة في المجتمع، بينما يقوم الضبط الاجتماعي في المجتمع على تحديد «القواعد والنظم والقيم والمعايير التي يتحدد بها سلوك

---

[1]-محمد علي البدوي، المرجع السابق، ص. 120.

[2]-بول آرون وألان فيالا، المرجع السابق، ص. 48 / بتصرف.

[3]-المرجع نفسه، ص.48.

[4]-أحمد رأفت عبد الجواد، مبادئ في علم الاجتماع، (مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1983)، ص. 105.

[5]-بول آرون وألان فيالا، المرجع نفسه، ص. 32.

أفراده، حتى لا تصبح الحياة فيه ضربا من الفوضى والانحرافات»[1]، ومن بين وسائل هذا الضبط الأدب، فابن خلدون يرى «أن وسائل الضبط الاجتماعي تشتمل – في رأيه – على: الدين، القانون، الأعراف، والعادات، والتقاليد، والمثل العليا»[2].

- بالإضافة إلى النقاط السابقة التي ذكرناها، نجد أن الباحث لا يستطع فهم المنهج البنيوي ونظيره البنيوي الماركسي ولم يستطع إدراك الفوارق الجوهرية بينهما، لذلك نجده يخلط بين البنيوية ومفهوم البنية عند الأنطربولوجي "كلود ليفي شتراوس" وبين الماركسية المستحدثة عند "ألتوسير". إن هذا الأخير كان من رواد الماركسية الجديدة والتي طالب بإعادة قراءة جديدة لأعمال ماركس خاصة رأس المال، ففي «مقالة شهيرة عنوانها (الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية)قدم نظرية ماركسية في الأيديولوجية. إن الدولة على طريقة لينين، تتدخل، بشكل لا لبس فيه، فتقف إلى جانب مصالح الطبقة البرجوازية ضد البروليتاريا (طبقة العمال)، وتتألف من أجهزة أيديولوجية...)»[3]، بالإضافة إلى ذلك فإن دراسة ليفي شتراوس على البنية الاجتماعية واللغة بعيدة عن مفاهيم الماركسية، بل يعتبر هذا الباحث أول من أدخل الفكري البنيوي في العلوم الإنسانية (علم الإنسان) فلطالما «أفاد بأنه أولا وقبل كل شيء عالم أنثروبولوجيا بنيوي.بصورة عامة، الأنثروبولوجيا البنيوية، كما استلهمت من سوسور، تركز على الطريقة التي تتحد فيها عناصر النظام، بدلا من التركيز على قيمتها الجوهرية (الذاتية) »[4].

بالرغم من هذه الملاحظات التي توضح غموض التخصص النقدي الأدبي لدى الباحث إلا أنها لا تنقص من قيمة الكتاب العلمية والمنهجية، فهذا الكتاب محاولة جادة للدرس النقدي السوسيوأدبي خاصة فيما يتعلق بمستوى النظري والمنهجي.

1 - 4 – محاولات الولوج إلى علم اجتماع الأدب:

كتاب مقدمة في علم اجتماع الأدب لـ الباحثين فاتن محمد شريف ويحي مرسي عيد بدر، وهما

---

[1]–أحمد رأفت عبد الجواد ، المرجع السابق، ص. 106.

[2]–المرجع نفسه، ص. 108.

[3]–جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ت فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 01، 2008)، ص. 91.

[4]–المرجع نفسه، ص. 157.

متخصصان في علم الاجتماع، محاولة أخرى لتقديم علم اجتماع الأدب كفرع من فروع علم الاجتماع لذلك فضل الباحثان تقديم لمحة عن فروع علم الاجتماع منها علم الاجتماع الديني، وعلم الاجتماع السياسي، وعلم الاجتماع الحضري، وعلم الاجتماع الطبي..إلخ.وبالنسبة لعلم اجتماع الأدب فكان نتاج التوسع الذي شهده ميدان علم الاجتماع، وارتبط هذا الفرع «بالفكرة القائلة أن الأدب يصور لنا الحياة الاجتماعية في الفترة التاريخية التي كتب فيها ويعطينا صورة واضحة عن وقائع اجتماعية محددة ولذلك فإن قضية التحليل الاجتماعي للأدب محور البحث في علم اجتماع الأدب إنما تعني البحث النقدي في الصلة الحقيقية بين الأدب والمجتمع والرابطة التي تربط الظاهرة الأدبية بكافة مكونات البناء الاجتماعي والثقافي الأخرى»[1]، وعدّ الباحاثان أن العلاقة التي تربط علم الاجتماع بالأدب علاقة تكاملية وتفسيرية؛لأن «علم الاجتماع يمكن أن يفيدنا في فهم النصوص الأدبية ذاتها، وفي الوقت نفسه يكتسب معرفة من الأدب، ذلك أن الأدب بوسعه أن يجعل علم الاجتماع أكثر إدراكا للمجتمع ككل» [2].

اتبع الباحثان خطة منطقية من أجل الوصول إلى هدفهما وإلقاء الضوء على أهمية علم الاجتماع في دراسة الأدب والوقوف على«مدى ارتباط الأعمال الأدبية بتلك التغيرات التي تجري في البناءات الاجتماعية»[3]، وتتمثل هذه الخطة في تخصيص فصل لمكونات الظاهرة الأدبية، من دراسة المؤلف ووضعه الاقتصادي والمهني والطبقة الاجتماعية للمؤلف،ثم دراسة جمهور القراء وأخيرا دراسة العمل الأدبي.وهذه الدراسات الإمبريقية لعناصر الظاهرة الأدبية تهدف إلى إدراك «دور الأدب في بعث التوحد بين الفرد والمجتمع، ولذلك يؤكد دوما على ضرورة وضع الجمهور والبيئة الاجتماعية في الاعتبار عند تحليل العمل الأدبي» [4].ومن أجل التأكيد على العلاقة التي تربط الأدب بعلم الاجتماع، خصص الباحثان فصلا آخر لإبراز إسهامات علماء الاجتماع في دراسة الأدب.لكن من الغريب أن يدخل

---

[1]-فاتن محمد شريف ويحي مرسي عيد بدر، مقدمة في علم اجتماع الأدب، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2008)، ص.52.

[2]-المرجع نفسه، ص. 56.

[3]-المرجع نفسه، ص. 57.

[4]-المرجع نفسه، ص. 84.

الباحثان أيضا كلود ليفي شتراوس في هذا الفصل ولا ندري ماذا قصدا من دراسة البنيوية عند شتراوس؟

ليفي شتراوس بنيوي هدفه الأول دراسة علم الإنسان متبعا البنيوية ولكن بطريقته الخاصة، «فكل كتب ليفي شتراوس هي . عنده . دفاع عن المنهج البنيوي وشرح له، والحقيقة أن من الصعب القول أيهما تسبب في شهرة الآخر: ليفي شتراوس أم البنيوية »[1]، ورغم أن اهتمامات ليفي شتراوس الأنثربولوجية تندرج في خانة الدراسات الانثربولوجيا الاجتماعية والتي تهتم بالإنسان وتطوره، ولغته، ومجتمعه، وثقافته إلا أن ما يميزه هو إدخاله البنيوية ومبادئها في دراساته على الإنسان وتطوره ولغته باستعمال مصطلحات وتفسيرات اللسانيات الحديثة التي جاء بها دي سوسير، ولكن من«أهم ما يدعو إلى الاعتراف بأصالة ليفي شتراوس اضطلاعه بمثل هذه المراجعة وتطويره لبديل للمناهج المتنافسة المختلفة لتفسير الرموز. لكن هنا أيضا قد يكون وضعه لطريقته مضللا .فهو.يميل بسبب التزامه بالمصطلحات السوسيرية، إلى الإشارة إلى الظواهر الرمزية.بمصطلح «الدوال signifiers » بحيث يفترض المرء أن البحث سينصب على النظام الرمزي الكامن الذي يوائم بين هذه الدوال ومدلولاتها»[2].

إن تأثير دي سوسير على شتراوس وصل إلى حد الانبهار (على حد تعبير صاحب كتاب البنيوية في الانثربولوجيا وموقف سارتر منها) يقول:« لقد انبهر ليفي ستراوس من قول أحد علماء اللغة هو دي سوسير"Ferdinand de Saussure":«رغم أن وجود الأشياء يسبق فكرتنا عنها، إلا أنه يمكن القول بأن تصوراتنا هي التي تخلق الأشياء» وهذا القول الافتراضي لدى سوسير يصبح قاطعا وملزما لدى ليفي ستروس حيث يقول:«إن تفسير الظواهر يبدأ فقط عندما نتوصل إلى تركيب الموضوع»[3]. وبذلك استطاع ليفي شتراوس أن يربط بين دراسة الإنسان وعلم اللغة الوصفي؛ علم اللغة عند دي سوسير تهتم بـ «الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى (بنائها التحتي) اللاشعوري. وينص منهج علم اللغة على أن الإشارة اللغوية singe linguistique ليست وسيطا محايدا بين الشيء والتعبير عنه، بل إنها

---

[1]-جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، ت محمد عصفور، (منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1996)، ص.33.

[2]-المرجع نفسه، ص.36.

[3]-عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الانثربولوجيا وموقف سارتر منها، تصدير محمد علي أبو ريان، (دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 1980)، ص. 31.

علاقة بين مدلول Signifie (هو ما يريده المتحدث أو الرسالة المراد تبليغها) وبين دال Signifiant (هو الوسيلة الصوتية الشفهية أو المحررة كتابة والتي يجب أن يمتلكها نفس هذا المتحدث لكي يكون مفهوما لمستمعيه).وبعبارة أخرى فإن موضوع علم اللغة هو نسق الرموز systeme de signes الذي ينشأ عن حتمية الاتصال بين فئتي الدال والمدلول »[1].ولقد وظف شتراوس هذه العلاقة التي تربط ألفاظ اللغة ومرداتها ببعضها البعض والتي تشكل نسقا منتظما على الأنثروبولوجيا واعتبر أن دارس اللغة يؤدي الوظيفة ذاتها الذي يؤديها الأنثربولوجي الاجتماعي، فهما «لا يشتركان فقط في نفس المنهج بل ونفس الموضوع أيضا "فإذا كان منع الاتصال بالمحارم والزواج الخارجي يتميزان بأن لهما وظيفة واحدة هي خلق رابطة اتصال بين البشر والاتقاء به إلى تنظيم اجتماعي بدلا من مجرد تنظيم بيولوجي.في حالة عدم وجود رابطة الاتصال هذه، فينبغي الاعتراف بأن علماء اللغة والاجتماعين لا يطبقون فقط نفس المنهج بل إنهم يدرسون نفس الموضوع...لأن الزواج الخارجي واللغة لهما نفس الوظيفة الأساسية وهي الاتصال بالآخرين والتكامل الاجتماعي»[2]، فشتراوس لا يعتمد على الأجزاء من أجل تفسير الكليات بل يفسر الكل بالكل ففي تفسيره لرموز فهو لا يفسر« فك الرموز أو وصف النظام الرمزي الذي ينتظمها .بل هو يحاول أن يبين الطريقة التي تتيح الظواهر الطبيعية والاجتماعية بها إمكان تفصيلها تفصيلا فكريا وأي اختيار للصفات ينطوي عليه ذلك وأي الترابطات الذهنية.كن إقامتها من خلال ذلك»[3].

ولست أبغي مناقشة إسهامات ليفي شتراوس في البنيوية ولا دراساته الانثروبولوجية ولكن أردت الوصول إلى فكرة أن أعمال ليفي شتراوس الانثروبولوجية كانت من أجل دراسة الإنسان وقد ساهمت مجهوداته في تطوير المنهج البنيوي وفي ازدهار الانثربولوجيا الاجتماعية، ولا تندرج إسهاماته في تطوير المنهج الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب؛لأن الرجل نقل الدراسات اللغوية والصوتية السوسيرية إلى الأنثربولوجيا من أجل صياغة جديدة للعلاقات الاجتماعية اللاشعورية والبنيات الاجتماعية لذلك فهو «لا يرد الحياة الاجتماعية إلى اللغة، وإنما يردها إلى شروط التفكير الرمزي.أما "أساس التفكير فهو البناء

---

[1]-عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الانثربولوجيا وموقف سارتر منها، المرجع السابق، ص. 32.

[2]-المرجع نفسه، ص. 33.

[3]-جون ستروك ، المرجع السابق، ص.36.

اللاشعوري للنفس الإنسانية" ويلاحظ أن "ظهور التفكير الرمزي هو الذي يجعل الحياة الاجتماعية ممكنة وضرورية »[1].

ومن النقاط التي تؤخذ على الباحثين إضافة إلى ذكرناها سابقا، إدراجه لـ البنيوية التكوينية ضمن مناهج مابعد البنيوية، ورغم أنهما حددا مرحلة ما بعد البنيوية (Post –Structuralism) بقولهما:«يمكن أن نفهمها من خلال بعض ممثليها والمدارس والنظريات التي انبثقت منها،فنعرض لأسماء ثلاثة . كنماذج لفكر ما بعد البنيوية . أولهما "رولان بارث Rolan Barthes" وثانيهما "جاك دريدا (التفكيكية) Jaque Derrida"، و"ميشيل فوكو Michel Foucauet". فأما رولان بارث ذلك السيميولوجي، والناقد الفرنسي الشهير،فرغم أن له أصولا بنيوية سابقة، إلا أن له امتدادا فيما بعد البنيوية..»[2]،لذلك فالباحثان لا يفرقان بين مرحلة البنيوية ومرحلة مابعد البنيوية، فالبنيوية التكوينية التي سنتطرق لها في فصول لاحقة بتفصيل أكثر تعتبر من أهم تطوارت البنيوية، كما أنها من امتدادات مدرسة النقد الجديد في فرنسا والتي ظهرت بين (1963 /1965).رغم أن الكتاب الأول الذي ألفه لوسيان غولدمان وكان بمثابة إنجيل البنيوية التكوينية هو كتاب " الإله الخفي " سنة 1956.

إذا نظرنا إلى اختصاص الباحثين فقد نفهم سبب غموض بعض المفاهيم واختلاط خصائص بعض النظريات النقدية الأدبية بالنسبة إليهما، إلا أن دراستهما تستحق التقدير فهي محاولة جادة لملامسة الفروق الجوهرية بين اهتمامات علم الاجتماع بالنص الأدبي من زاوية اجتماعية بحتة، وبين اهتمامات النقد الأدبي باجتماعية الأدب.

1 - 5 – علم الاجتماع الأدبي من منظور الدرس الأدبي:

منذ الصفحات الأولى لكتاب "علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)، حدد الباحث الدكتور أنور عبد الحميد الموسى أن هذه الدراسة موجهة إلى الطلبة فهو كتابي تعليمي أكثر من كونه نقدي متخصص،يقول:« والواقع أن القضايا التي يتناولها هذا الكتاب،تفيد طلاب الآداب والنقاد والدارسين على حد سواء؛ولاسيما أنها شاملة من جهة، وتراعي توصيف النظام الجديد (L.M.D) في

[1]–عبد الوهاب جعفر، المرجع السابق، ص. 34.

[2]–فاتن محمد شريف ويحي مرسي عيد بدر، المرجع السابق، ص. 106.

الجامعة اللبنانية من جهة أخرى..»[1].ولذلك نجد هذا الكتاب يركز على تبسيط وتقديم النظريات والمناهج السوسيوأدبية، مُبتدِئا بوصف العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع فلا «أدب ولا فن إلا في جماعة، ومن أجل الجماعة.وهذه القناعة تمهد للإيمان بأن "فهم الأدب، في عمقه ومراميه،لا يمكن أن يحدث إلا داخل الإطار الجماعي الذي منه انطلق الأدب، وإليه يوجه؛ وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبي..»[2].

أراد الباحث الإلمام بكل النظريات التي اهتمت بالمجتمع فأدى به ذلك إلى الابتعاد عن جوهر موضوعه والوقوع تحت تأثير علماء الاجتماع مثلما فعل مع الظاهرة الاجتماعية، فلا يمكن التجاهل بأن الأدب ظاهرة اجتماعية، غير أن اهتمامات ناقد الأدب تختلف عن عالم الاجتماع، والباحث عندما طرح مسألة الأدب كظاهرة اجتماعية ركز على آراء علماء الاجتماع يقول:«حاول علماء الاجتماع بدءا من ابن خلدون، مرورا بأوغست كونت وإميل دوركايم، وحتى يومنا هذا... اكتشاف الخصائص المميزة للظواهر الاجتماعية؛ نظرا إلى أن كل واحد منهم يعد الظاهرة الاجتماعية المقوم الأساسي لتأكيد علم الاجتماع..» [3]، ومن ثمة حاول إخضاع النصوص الأدبية للدراسات الاجتماعية للظاهرة الأدبية.

ومن المآزق والسلبيات التي وقع فيها الباحث، الإضراب المنهجي والخلط بين الدراسات النقدية لبعض الدراسات التي تناولت علم اجتماع الأدب وبين النظريات، مما يجعل القارئ في إضراب مفهومي فلا يدرك على أي أساس ألف هذا الكتاب بهذه المنهجية، فكان عليه وهو يقدم هذه الدراسة للطلبة ولـ المتخصصين في علم اجتماع الأدب أن تكون دراسته قائمة على الوضوح المنهجي والدقة في عرض النظريات والمفاهيم ثم الدراسات النقدية الغربية والعربية التي اهتمت بعلم اجتماع الأدب.

ما نستطيع استخلاصه من هذا الكتاب أن الباحث لم تكن له رؤية منهجية فجاءت هذه الدراسة رغم فائدتها العلمية تفتقر للمنهجية الدقيقة التي تعين الطالب على الفهم الجيد لهذا المنهج ولأهم مميزاته وخصائصه.

---

[1]- أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)، (دار النهضة، بيروت، ط 01، 2011)، ص.06.

[2]-المرجع نفسه، ص.46.

[3]-المرجع نفسه، ص. 48.

2 – المفارقة بين الوعي النظري والممارسة الإجرائية:

2 – 1 – علم اجتماع الأدب منهج زئبقي الممارسة:

من الضروري لأي باحث في علم اجتماع الأدب أن لا يعتمد فقط على تقديم النظريات النقدية ثم التخلي عليها أثناء الممارسة التطبيقية على النصوص الأدبية، وهذا ما حاول الباحث أنور عبد الحميد الموسى الوصول إليه، حيث حاول إخراج القارئ من متاهة الممارسة التطبيقية للمنهج الاجتماعي على النصوص الأدبية. غير أننا لاحظنا أن وضوح النظريات لديه لم تمنعه من الاعتماد على آليات ومصطلحات علم الاجتماع متناسيا خصوصية النص الأدبي. ففي دراسته للنص الأدبي كظاهرة اجتماعية اعتمد على خصائص الظاهرة في علم الاجتماع يقول:«وإذا ما تفحصنا مؤلف دوركايم الخالد "قواعد المنهج في علم الاجتماع "؛ وجدنا أنه حدد بوضوح ما تتميز به الظواهر الاجتماعية من خصائص، مفرقا بين الظاهرة الاجتماعية السوية وغير السوية...وبذلك، استطاع أن يخلص علم الاجتماع من الشوائب الميثولوجية والميتافيزيقة...» [1]، ومن هذا المنطلق قرأ الباحث معلقة طرفة بن العبد واعتبر القصيدة مجرد «وجهة نظر فردية ممعنة في فرديتها،لا تبالي إلا بـ "الأنا"،ولا تهتم إلا بالفعل الوجودي لها، وليذهب المجتمع بعد ذلك إلى الجحيم..»[2]،وبذلك عدّ نص طرفة بن العبد ظاهرة من الظواهر غير السوية وفق مصطلحات دوركايم لأن «الفرد يدين بعقل الجماعة،وأن لكل جماعة "عقليتها "المميزة لها؛ فالنظم الاجتماعية هي أساليب للتفكير والعمل،تسبق في وجودها وجود الأفراد أنفسهم»[3].

وأما الظاهرة السليمة «كما يعرفها دوركايم؛ هي تلك التي توجد على الطبيعة التي يجب أن توجد عليها..» [4]، ومن أبرز مظاهرها الضمير الاجتماعي والشعور القومي وقد تجلت بوضوح – حسب الباحث – في الشعر الجاهلي، وقدم لنا الباحث أمثلة بمعلقة عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد.يقول:«ولإعطاء أمثلة على الفعل الاجتماعي للأدب، يمكن أن نعرض بعض اللقطات من الأدب

---

[1]–أنور عبد الحميد الموسى، المرجع السابق، ص.48.

[2]–المرجع نفسه، ص. 49.

[3]–المرجع نفسه، ص. 50.

[4]–المرجع نفسه، ص.50.

العربي؛ ففي الجاهلية كان للشعر دور مهم في الصراع؛ولذا رافق المعارك،..،وفي العصر الحديث؛حين ضرب الفرنسيون دمشق...نظم أحمد شوقي "الحرية الحمراء"...»[1]. ومن هنا نلمس شيئا من التناقض بين الهدف الذي أراد الباحث الوصول إليه وما قدمه من مفاهيم ودراسات نظرية وبين ممارسته التطبيقية لبعض النصوص الأدبية.

2 – 2 – اللبس والتداخل الإجرائي في كتاب مقدمة في علم اجتماع الأدب:

في هذا الكتاب نلمس إشكالية الممارسة التطبيقية التي يعاني منها علم اجتماع الأدب، فرغم التقديم النظري الواضح والدقيق في الكتاب نجد لبسا وتداخلا في تقديم آليات البحث في علم اجتماع الأدب حيث ربطها الباحثان بعلم الاجتماع ولم نجد آلية واحدة من آليات النظريات التي قاما بالتعريف بها. ويحصر آليات المنهج في طرق البحث الاجتماعي المستخدمة في علم اجتماع الأدب من دراسة الحالة، ودراسة النوع الاجتماعي أو الجذر (gender)، وقدم لنا دراسة تحليلية للأدب الشعبي وتسليط الضوء على الفروق الثقافية والاجتماعية الموجودة في الذاكرة الشعبية بين الرجل والمرأة.

وفي دراسة تطبيقية أخرى لرواية "تلك الأيام " لفتحي غانم[2]، يقدم الباحثان نوعا من الدراسة الوسطية حيث لا يمكن وصفها بالإمبريقية أو الجدلية حيث ركزا فيها على دراسة المؤلف، وحياته، وظروفه الاجتماعية، والاقتصادية، والبيئة التي نشأ فيها، ثم قام الباحثان باستخراج الظواهر الاجتماعية في الرواية. ثم نجد محاولة تطبيقية ثالثة قدما فيها دراسة بنيوية تكوينية لرواية "الشمندورة " لمحمد خليل قاسم[3]بصورة مختصرة جدا، ودون فهم جيد لمصطلحات البنيوية التكوينية، فقد أسقط الباحثان مصطلحات البنية الدالة والوعي القائم والوعي الممكن ورؤية العالم دون إدراك حقيقي وواعي لهذه المصطلحات ونحن نعلم أن هذه المصطلحات تخضع لمناقشة وتحليل مستويات البنية الذهنية لمجتمع الرواية ولبنية أكبر منها وأشمل وهي رؤية المبدع للعالم.يقول الباحثان:«ترسم رواية الشمندرة صورة كلية لجماعة بشرية تواجه تحديدا مصيريا فرضته عليها تغيرات محيطة تقبع خارجها راصدا انعكاس هذا

---

[1]–أنور عبد الحميد الموسى، المرجع السابق، ص.57.

[2]– فاتن محمد شرف ويحي مرسي عيد بدر، المرجع السابق، ص. 231.

[3]–المرجع نفسه، ص.273.

التحدي على إنسان الجماعة حسب تبايناته الروحية والأخلاقية ومواقعه الاجتماعية المختلفة..»[1]، وعدّ الباحثان أن الهم والهدف المشترك بين شخصيات مجتمع الرواية تقدم لنا رؤية للعالم عبر الوعي القائم والوعي الممكن في الرواية، ونحن ندرك أن الوعي القائم هو الوعي اللحظي والآني لمجتمع الرواية القائم على الظروف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية الظرفية في الرواية أو العمل الأدبي،ومن خلال الفهم الجيد لهذا الوعي يستطيع الإنسان أو المبدع اقتراح وعي بديل ويكون مستقبلي ومثالي يبحث في تغير الوعي القائم وإيجاد الحلول الفكرية وإيديولوجية لكلية العمل الأدبي، ومن هنا تتشكل رؤية للعالم لدى المبدع، وهو تصور جوهري، وفكري، وفلسفي.يقول الباحثان:« إلا أن الرواية لم تتوقف عند المظهر البارد للحقيقة التاريخية وإنما تعقبته إلى رصد آثاره في أعماق الإنسان، مستخدمة في ذلك كل المفردات الأسطورية والمعتقدية بالغة المحلية والخصوصية،وكذلك المكونات المزاجية والأخلاقية لهذه الجماعة، فمنحتنا بناء روائيا متسقا،تمكن من طرح رؤية "العالم"لدى هذه الجماعة البشرية عبر تحديد "وعيها القائم "وتحوله في خضم تجربة الحدث إلى "وعي ممكن" مما ينبئ بإنتاج مصير مغاير لما أفضى إليه وضعها السابق على التجربة الحداثية»[2]. وما يلخص عدم الفهم الجيد لمصطلحات ومبادئ البنيوية التكوينية عند الباحثين وتداخلها مع مفاهيم البنيوية: «في هذا الإطار تطرح الرواية قضيتها، التي يمكن تلخيصها في النموذج البنيوي:"الارتباط ـ الانفصال" وما ينتج عن الجدل القائم بين طرفيه من طرح الرواية لإشكالية درامية حادة تأخذ بزمام شخصيات الرواية خالقة توتراتها، وبنياتها الصراعية، وطرحها المعنوي ـ الروحي والفكري على السواء»[3].

وانطلاقا مما قيل سابقا، نلحظ أن الباحثان لم يتمكنا من فهم تطورات علم اجتماع الأدب عبر نظرياته المختلفة وقد تجلت هذه النقائص أثناء عملية قراءة النصوص الأدبية وفق هذه النظريات حيث لاحظنا قصور في التفريق بين النظريات النقدية والممارسة التطبيقية.

---

[1]-فاتن محمد شرف ويحي مرسي عيد بدر ، مرجع السابق، ص. 275.

[2]-المرجع نفسه، ص.276.

[3]-المرجع نفسه ، ص.276.

2 – 3 – غياب الوعي الإجرائي عند محمد علي البدوي:

لا يختلف محمد علي البدوي عن أقرانه في مسألة غياب المنهج الإجرائي في علم اجتماع الأدب، فرغم وعيه بالنظريات ووضوح الرؤية النقدية لديه إلا أننا بمجرد الانتقال إلى طريقة قراءته وفهمه لآليات المنهج وجدننا تناقضا كبيرا وشرخا واضحا بين ما قدمه على المستوى النظري وطريقة ممارسته الفعلية للمنهج. والأهم من ذلك فالباحث يؤكد على أن المنهج في ميدان سوسيولوجيا الأدب واضح وليس فيه خلاف يقول: «أما فيما يتصل بقضية المنهج في ميدان سوسيولوجية الأدب، فليس هناك خلاف بين المشتغلين بمناهج البحث حول هذه القضية فقد استخدم كل من المنهج التحليلي، والمنهج التاريخي،والمنهج المقارن، وطريقة دراسة الحالة وطريقة تحليل المضمون... إلخ»[1]. وكل هذه المناهج التي استعان بها الباحث في تطبيق علم اجتماع الأدب على النصوص الأدبية اقتلعها الباحث من أرضية علم الاجتماع وطبقها كما تطبق في الدراسات الاجتماعية، يقول:«أما عن كيفية استخدام المنهج التاريخي في الدراسة السوسيولوجية للأدب، فهي لا تختلف عن استخدام علم الاجتماع العام لهذا المنهج، فخطة البحث التاريخي تشتمل بصفة عامة على عدة مراحل، تبدأ باختيار موضوع البحث – وهو العمل الأدبي المراد دراسته – ثم جمع الحقائق المتوافرة من مصادرها وترتيب هذه الحقائق وتبويبها وتنظيمها، أخيرا العرض أو كتابة التقرير عنها»[2].ولكن إذا كنا سنتبع علم الاجتماع العام في تحليل النصوص الأدبية فلماذا قدم الباحث كل تلك النظريات النقدية؟ ولماذا أضاع الكثير من الجهد في إبراز الفروق والاختلافات الجوهرية بينها؟ وما الغية أصلا من دراستها؟

وقد تجلى غياب الوعي الإجرائي بالمنهج السوسيولوجي عند محمد علي البدوي في تحليله لثلاثية نجيب محفوظ في الباب الثالث من كتابه، حيث قام بتحليل الروايات وفق آليات علم الاجتماع العام وبذلك شابهت دراسته الدراسات السابقة والتميز الذي حققه على مستوى القراءة النظرية للمنهج السوسيولوجي وكل تطوراته،أضاعه في دراساته التطبيقية وطريقة فهمه لآليات المنهج السوسيولوجي. ورغم أن الباحث يصف مشكلة هذا المنهج يفتقر« إلى التماسك لسبب يتمثل في غياب إطار نظري

[1]–محمد علي البدوي، المرجع السابق، ص. 198.

[2]–المرجع نفسه، ص.200.

ومنهجي واضح المعالم يجمع بين شتات هذه المحاولات، ويضفي عليها الوحدة والتناسق، مما يسمح . على المدى الطويل . بتنمية هذه الأفكار وتطويرها »[1]،إلا أن الباحث كان أول من وقع في هذه الإشكاليات وليس بسبب عدم وضوح الإطار النظري للمنهج السوسيولوجي؛ لأن تقديمه النظري أثبت وضوح هذه النظريات وثباتها على المدى الطويل، بل لربما كان الإشكال الحقيقي في تبني الباحث لـ آليات علم الاجتماع العام التي تهتم بظاهرية العمل الأدبي والهروب من آليات المنهج الاجتماعي التي تركز على عمق النص وسياقه الخارجي بالإضافة إلى الجانب الفلسفي والفكري الذي يتميز به هذا المنهج.

[1]-محمد علي البدوي ، المرجع السابق، ص. 198.

خلاصة:

بعد قراءة هذه الكتب التي اشتركت في العناوين – علم اجتماع الأدب – خلصنا إلى بعض الملاحظات والتي تجعلنا نعيد النظر في المنظومة النقدية العربية وهويتها. فالنقد بصفة عامة والسوسيولوجي بصفة خاصة يقوم على نظريات معرفية إنسانية تمس الفكر البشري عامة وبهذا تخطى هذا المنهج الخصوصية وأصبح منهجا شاملا يستطيع قراءة أي نص مهما كانت ثقافته وهويته، إلا أن التطور التاريخي يعمل في الفكر كما يؤثر أيضا في النقد وبذلك تخلق تعدد الدراسات والقراءات بصمة على المنهج وعلى الطريقة التي يطبق بها، خاصة وأن الاختيلاف الزمني في صدورها، ينتج بالضرورة اختلافا في الثقافة وحضوظا أكثر في الفهم الجيد للمنهج وبذلك التطبيق الجيد وترك لمسات وخصوصية على طريقة التطبيق لهذا المنهج وهذا بالضبط الذي ينعدم بشكل نهائي في هذه الكتب مما يجعلنا نخرج بالنتائج الآتية:

- هذه الكتب التي تحمل عنوانا موحدا – علم اجتماع الأدب – يتناقض متنها مع العنوان في أغلبها مما يطرح مشكلة الفهم الجيد والاستيعاب الواعي للنظرية، وأيضا لمرجعياتها الفكرية والثقافية.

- أغلبية هذه الدراسات تندرج تحت اختصاص علم الاجتماع العام ولا تنتمي إلى الدراسات الأدبية مما يطرح تساؤلا لماذا يضع الباحث العنوانين جزافا؟ وهل هناك للباحث العربي ثقافة عنونة؟ أم المهم عند الباحث العربي أن يسجل اسمه في الدراسات التي تكون لها الصدارة في النقد؟

- عندما نقارن هذه الكتب حسب اختصاص أصحابها، نجد أن المتخصصين في علم الاجتماع والذين يحاولون دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية تتماشى مع تخصصاتهم لديهم وضوحا في فهم المنهج، على عكس المتخصصين في النقد الأدبي حيث نجد عندهم اضطراب في المفاهيم وغياب المنهج في الجانب الإجرائي.

- من الضروري إعادة تصنيف هذه الكتب التي تناولت علم اجتماع الأدب بالدراسة والنقد وتوضيح الكتب التي تنتمي لمجال النقد الأدبي من الكتب التي تبحث في علم الاجتماع من أجل توضيح الرؤية للقارئ والباحث في هذا المجال وتسهيلها على الطالب، لكي لا يقع في متاهة الهدف والرؤية لكل منهما، فعالم الاجتماع لا ينظر للنص الأدبي من الزاوية نفسها لـ الناقد الأدبي، وبذلك اقترح إعادة قراءة ثانية لهذه الدراسات.

الفصل الثاني

الماركسية في الأدب والنقد

تمهيد

القسم الأول: الماركسية في الأدب والنقد الغربي

المبحث الأول: التأصيل الفلسفي للنقد الماركسي

I. المادية الجدلية (Materialisme dialectique)

II. الاختلاف بين الجدل الهيجلي والجدل الماركسي

III. الفن والأدب بين ماركس وهيجل

المبحث الثاني: القراءة الماركسية لأدب

I. الماركسية الكلاسيكية

II. الماركسية الحديثة

القسم الثاني: الماركسية في الدراسات الأدبية والنقدية العربية

I. الواقعية في النقد العربي

II. الأدب والايدولوجيا في النقد العربي

خلاصة

توطئة

لم يتمكن النقد في بداياته من الاستقلال عن العلوم والفلسفة، فخضع لمبادئ علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة. والمنهج الاجتماعي تأسس فعليا على يد ماركس وانجلز ثم شهد حركة تغيير كبيرة على مستوى المفاهيم والآليات الإجرائية. ويمكن تحديد مرحلتين هامتين في النقد الماركسي: المرحلة الأولى التي مثلها ماركس وانجلز وأتباعهما وعرفت بالماركسية التقليدية أو الكلاسيكية، والمرحلة الثانية والتي عُرفت بمرحلة الماركسية المستحدثة وشهدت تغيرا جذريا مع الفيلسوف والناقد لوسيان غولدمان في مرحلة انتقالية من الماركسية إلى البنيوية التكوينية.

ومن المعروف أن النظرة الماركسية للأدب والنقد، تنطلق من « افتراض أن الأدب ينبغي أن يفهم مرتبطا بالواقع التاريخي والاجتماعي كما يفسر من وجهة نظر الماركسية.والمسلمة الأساسية تتمثل في أن الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدد طبيعة الايديولوجيا والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التي نشكل البنية الفوقية لذلك المجتمع» [1]، وأرسى ماركس لفكره أرضية فلسفية قائمة على الفلسفة المادية الجدلية. ولكي نتعرف بشكل واضح على مبادئ النقد الماركسي وتطوراته، ارتأينا أن نبدأ من الفلسفة التي قام عليها واستلهم توجهاته منها، فما هي المادية الجدلية؟ وما هي الأسس التي قامت عليها هذه الفلسفة؟ وكيف نظرت للأدب والنقد؟

I. التأصيل الفلسفي للنقد الماركسي:

النقد الماركسي للأدب لا ينفصل عن النظرية الماركسية[*]، فقد أراد ماركس تأسيس نظرية فكرية تشمل كل مجالات الحياة الإنسانية، ومن أجل ذلك عمل على طرح بعض الأفكار التي تسمح له بتأسيس هذا التوجه ويمكن اختزالها في ثلاث أسس متناسقة ومتكاملة لا تنفصل والواحدة منهما على الأخرى، تشكل أساس الفكر الماركسي والذي يقوم على: الفلسفة والاقتصاد والسياسة. وتنقسم

[1]-ك. م.ن نيوتن، المرجع السابق، ص. 88.

[*] -الماركسية « ظهرت مع ظهور المجتمع «الحديث » ومع ظهور المشاريع الصناعية الكبرى والبروليتاريا الصناعية، وهي تقدم نفسها كنظرية شاملة تشرح هذا العالم الحديث وتناقضاته ومشاكله وتقدم لها الحلول العقلية»/ ينظر هنري لوفيقر، الماركسية، تر جورج يونين، ص. 10.

الفلسفة الماركسية إلى شقين «الأول هو المادية التاريخية[*]، أما الشق الآخر فهو المادية الجدلية»[1]. فالأولى تهتم بدراسة حركة التاريخ، وحركة تاريخ المجتمع وتطور المجتمع. أما المادية الجدلية فهي النظرية التي تهتم وتتابع حركة الوعي والفكر والمعرفة.

أراد ماركس وانجلز وأتباعه التأسيس لـ فكر ثوري، كان لابد من قيامه على أرضية فلسفية صلبة ، اعتبرت بمثابة الفلسفة الثورية التي تأسس لجل أفكارهم، فليس هناك —حسب لينين- « حركة ثورية بدون فلسفة ثورية»[2]، هذه الفلسفة الثورية عرفت بـ المادية الجدلية.وتحدث عنها ماركس بقوله: «في السابق لم يفعل الفلاسفة شيئا، بصورة أو بأخرى، سوى أنهم فسروا العالم. والحال أن المطلوب تحويله.صحيح أن البرجوازية الامبريالية غير معنية بتغيير العالم.فهي قد تربعت على سدة السلطة، وفي نيتها تأبيد النظام الرأسمالي.لكن البروليتاريا والشغيلة أجمعين معنيون، على العكس من ذلك، وبصورة حيوية، بتبديل العالم القديم وببناء مجتمع اشتراكي بلا طبقات.وهدفهم لا يعاكس مسيرة المجتمع الماضية قدما إلى الأمام، بل يتطابق تمام التطابق مع قوانين التاريخ.والبروليتاريا، وهي أكثر طبقات المجتمع تقدما وثورية ودليل الشغيلة ومرشد المضطهدين، هي المؤهلة لأن تكون خالقة مجتمع اشتراكي جديد.لقد كانت الفلسفة القديمة لا تصلح لخدمة هذا الهدف.فقد كانت منفصلة عن حياة الشعب وعن مصالح الجماهير الكادحة.وللوصول إلى الهدف الكبر الذي تكافح البروليتاريا في سبيله،لم يكن هناك بد من فلسفة ثورية جديدة تساعد البروليتاريا لا على تفسير العالم تفسيرا صحيحا فحسب، بل تكون أيضا بين يديها بمثابة سلاح روحي موثوق لتحويل العالم ثوريا. ولقد كانت فلسفة الماركسية، المادية الجدلية،

---

[*] –المادية التاريخية (Materialisme historique)هي «القول ان الوقائع التارخية والظواهر الاجتماعية تنشأ عن اسباب اقتصادية خاصة »/ينظر (جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص.310) و«تشمل دراسة الحياة الاجتماعية، وتطبق هذه المبادئ على حوادث الحياة الاجتماعية، أي على درس تاريخ المجتمع،...، عبر تاريخ تطور الانتاج، تاريخ أساليب الانتاج التي تتعاقب خلال العصور، تاريخ تطورالقوى المنتجة وعلاقات الانتاج بين الناس»، فهي تهتم بتارخ الحركة العمالية الكادحة التي خلقت الانتاج ووسائل الانتاج التي تسمح باستمرارية المجتمعات وبذلك يمكنتعريفها بأنها تهتم «بتاريخ منتجي الحوائج المادية، تايخ الجماهير الكادحة، تاريخ الشعوب »/ ينظر جوزيف ستالين، المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ص. 17).

[1]–شحاته صيام، النظرية الاجتماعية (من المرحلة الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة)، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، ط 01، 2009، ص101.

[2]–جورج بوليتزر وجي بيس موريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية، ت شعبان بركات، ج 1، (منشورات المكتبة العصرية، بيروت)، ص12.

هي بالضبط ذلك السلاح الروحي في أيدي الشغيلة»[1]. فما هي هذه الفلسفة الثورية؟ وكيف استطاعت قلب الفكر الإنساني؟ ومن أين استمدت مبادئها وأسسها؟.

1 . المادية الجدلية (Materialisme dialectique):

يكمن ذكاء ماركس في قدرته على تحليل الوضع السائد بعمق وإيجاد الحلول له فقد «عرف كيف يحطم السدود ويحرر المذاهب من حدودها، أي أنه عرف كيف يدركها في حركتها العميقة.وبينما كانت هذه المذاهب تتعارض بشكل متناقض (كالمادية والمثالية) ويحمل الواحد منها التناقضات في ذاته،...، عرف ماركس أن يحل هذه التناقضات ويتخطاها (أي أنه عرف كيف يغير هذه المذاهب الناقصة وينتقدها وذلك عن طريق إدخالها في نظرة عامة)، وعرف كيف يستخلص منها نظرية جديدة »[2]، وفلسفة جديدة، تخرجه من المآزق التي وقعت فيها الفلسفات السابقة، هذه الفلسفة تكون مبنية على العلم وهي ما عرفها بـ المادية الجدلية والتي اعتبرها الفلسفة الوحيدة التي اتخذت العلم أساسا لها وهي «وحدها التي تستطيع أن تعطي تصورا علميا عن العالم»[3].

استلهم ماركس فلسفته المادية الجدلية من مبادئ الفلسفات الكبرى المتصارعة في مبادئها وهي: الفلسفة المادية، والفلسفة المثالية. ففي الفكر البشري توجد مذاهب فلسفية متعددة ومختلفة، و«يمكن القول أن هذه المذاهب تأرجحت في نظرتها للأشياء وفقا للمادية أو المثالية أو الروحية.فباعتبار أن هناك من يرى أن المادة هي الأولى والوعي ثانوي، وأن المادة لن يخلقها أحد ومن ثم فليس هناك ما يسمى بالقوى الغيبية الخارجية، كما أن الوعي هو نتاج للتطور التاريخي للمادة وهؤلاء هم ما نعرفهم بالمادين» [4]. وكان على رأسهم الفيلسوف المادي الألماني لودفيغ فيورباخ " Ludwig Feuerbach" (1804 - 1872)، الذي كانت فلسفته « تتضمن أوضح عرض يومئذ لتصور

---

[1]–فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ت جورج طرابيشي، (دار الطليعة للنشر، بيروت، ط 01، 1979)، ص ص. 17 – 18.

[2]–هنري لوفيفر، الماركسية، ت جورج يونين، (مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2002)، ص. 16.

[3]–فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، المرجع السابق، ص. 07.

[4]–شحاته صيام، المرجع السابق، ص.144.

المادي عن الطبيعة»[1]. والمذهب الثاني الذي أحدث ثورة في الفكر البشري هو الفريق الذي «يرى أن "الروح "الوعي هي الأول وقد جاءت قبل المادة وهي أساس كل ما هو موجود، وهؤلاء ينقسمون إلى نوعين، الأول يرى أن العالم يوحده وعي الفرد الذاتي وهؤلاء يطلق عليهم بالمثاليين الذاتيين، وعلى عكس هؤلاء هناك فريق ثالث يرى أن العالم يخلقه وعي ما موضوعي وهو موجود خارج الإنسان، وهذا النوع يطلق عليه بالمثالية الموضوعية»[2]، وكان رائد هذه الفلسفة المثالية الفيلسوف الألماني "جورج فيلهلم فريدريش هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel "(1770 - 1831). فكانت الفلسفة المادية الجدلية الوريث الشرعي للفلسفة الألمانية، وأطلقت تسمية المادية الجدلية نسبة لاهتمامات هذه الفلسفة التي أولت الاهتمام بالمادة، ولكن المادة في صورة متفاعلة وحركية، و«لا تهتم بالمادة في صورة جماد ولكنها تنظر إلى المادة وقد عملت فيها يد الإنسان وعقله»[3]، و«اهتمت المادية الجدلية فلسفيا ومنطقيا «بمادة» الأحكام ولم تلتفت إلى «صورتها»، ومن هنا صدرت تسميتها «بالمادية الجدلية» من حيث أن صور الأحكام لها وجودها الذهني، أما الوجود الحقيقي عند ماركس فهو الوجود المادي، ذلك الوجود الذي يتفاعل فيه فعل المادة بعقل الإنسان وفكره»[4]؛ لأن ماركس رفض النظرة التقليدية القديمة للمادية والتي نظرت «إلى الطبيعة على أنها ساكنة، ثابتة...وما كان الماديون القدامى، بما فيهم فيورباخ، يقيمون وزنا للدور الهائل الذي يلعبه نشاط الناس العملي. ما كانوا يرون سوى فعل الطبيعة في الإنسان، من غير أن يلحظوا فعل الإنسان في الطبيعة »[5]. وكانت المادية التقليدية تنظر «إلى جميع الموجودات باعتبارها مجرد ترتيب يتم على أنحاء مختلفة للجزئيات المادية التي تتحرك وفقا لقوانين الميكانيكا»[6].

وبذلك قدم فيورباخ الطبيعة والمادة على الفكر وجعل الإنسان خاضعا للطبيعة، ومن هذا المنطلق

---

[1]–فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، المرجع السابق، ص. 15.

[2]–شحاته صيام، المرجع السابق، ص. 145.

[3]– قباري محمد اسماعيل، علم الاجتماع والفلسفة (نظرية المعرفة)، ج 02، تقديم محمد ثابت الفندي، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 02، دت)، ص.188.

[4]–المرجع نفسه، ص. 188.

[5]– فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، المرجع نفسه، ص. 18.

[6]–فؤاد كامل وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مراجعة زكي نجيب محمود، (دار القلم، بيروت)، ص. 386.

انتقدا ماركس وانجلز المادية التقليدية وحافظا «على الأساس المادي للفلسفة القديمة، أي على التصور المادي عن الطبيعة، وتجاوزاه إلى ما هو أبعد منه.فقد اعتبرا أن مهمتهما هي إكمال بناء المادية، وسحبها على الحياة الاجتماعية، وإعطاء الإنسانية تصورا ماديا علميا للتاريخ»[1].

ولكي يحافظ ماركس وانجلز على مبدأ التطور في حركة المادة كان عليهما إخضاع هذه الفلسفة المادية لجدل هيجل الذي يقوم على الحركة والتطور من خلال التناقض الموجود داخل المادة،يقول انجلز:«بالنسبة للفلسفة الجدلية لا يوجد شيء مطلق أبدي، فهي ترى كل شيء في كل شيء أثر السقوط الحتمي، ولا يمكن أن يصمد لها إلا العملية المستمرة للميلاد والاندثار عملية الصعود الذي لا ينتهي من الأدنى إلى الأعلى»[2]، فالمادية الجدلية «تنظر إلى العالم باعتباره عملية من شأنها أن تطور وتنمى الظواهر البسيطة فتخرج منها ظواهر أخرى تفوقها تعقيدا وفقا للمبادئ الجدلية»[3]؛فكل الموجودات وكل العالم في نظر المادية الجدلية «مؤلف من مادة متحركة ذات تطور صاعد على مستويات متتالية، متزايدة التعقيد، في الكم، حتى إذا بلغت هذه المستويات أعلى درجات التعقيد نشأ عنها بالضرورة تحول مفاجئ وتغيرات كيفية جديدة »[4].

فكان الجدل هو الأرضية التي قامت عليه الفلسفة المادية الجدلية،وكان تطبيق «ماركس وانجلز لمنهجهما الجدلي على دراسة الطبيعة والحياة الاجتماعية قد أتاح لهما إنشاء مذهب فلسفي تتحد فيه المادية والجدل اتحادا وثيقا لا يقبل فكاكا.هكذا ابتدعت المادية الجدلية، تصور العالم الجديد، الثوري، الصحيح وحده دون غيره،المستجيب لمصالح وأهداف نضال الشغيلة في سبيل انعتاقهم»[5]. وبهذا «تشكل الهيجلية القاعدة المفهومية للنظرية الماركسية، فقد استعار من هيجل مبادئ الديالكتيك وفكرة التطور الدينامي»[6]، مع قلب «العلاقة ذات . موضوع من تحديد الموضوع بواسطة الذات إلى تحديد

---

[1]–فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، المرجع السابق، ص. 20.

[2]–شحاته صيام، المرجع السابق، ص. 145.

[3]– فؤاد كامل وآخرون، المرجع السابق، ص 386.

[4]–جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج02، (دار الكتاب اللبنانية، بيروت، 1982)، ص. 310.

[5]–فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، المرجع نفسه، ص. 21.

[6]–بيتر كونزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، ت جورج كتورة، (المكتبة الشرقية، بيروت، ط 02، 2007)، ص. 169.

الذات بواسطة الموضوع»[1]، وهذا القلب اقتضى «عبقرية كعبقرية ماركس لإنقاذ النواة العقلانية في جدل هيغل. وكانت هذه النواة العقلانية تتمثل في التوكيد بأن كل ما في العالم يتبدل ويتطور، وبأن أصل هذا التطور يكمن في التناقضات الباطنة. لكن لفصل هذا المذهب التقدمي في التطور عن قشرته المثالية، كان لا بد من إعادة النظر في جدل هيغل رأسا على عقب، وتحويله إلى جدل مادي وإعطائه شكلا علميا حديثا.والحال أن ذلك ما كان ممكنا إلا بالارتكاز إلى منجزات الممارسة الثورية والعلم»[2].

ومما تقدم ندرك أن الجدل الهيجلي ومادية فيورباخ هي ركائز الفلسفة الماركسية، ولكن كما هو متداول في الكتب الماركسية لم يوظف ماركس الجدل كما جاء عند صاحبه بل لا ينفك يتبرأ من نزعته المثالية التي قام بخلعها. فكيف قلب ماركس فلسفة هيجل؟ وكيف استطاع المحافظة على لب الجدل وقد خلع عنه قشرته المثالية؟ وما هو مفهوم الجدل عند ماركس؟

2 . الاختلاف بين الجدل الهيجلي والجدل الماركسي:

كما ذكرنا سابقا، كثيرة هي المقولات التي تؤكد اعتماد ماركس في فلسفته على جدل هيجل، وأن هذا الجدل هو النواة الأولى التي تقوم عليها المادية الجدلية، وعلى صعيد آخر نجد الكثير أيضا من المقولات لماركس وانجلز واتباعهما ممن يؤكدون تبرأ فلسفتهم من صوفية الجدل الهيجلي ومثاليته. فأين الاختلاف والتشابه بين الجدلين؟ وماذا أخد ماركس من هيجل؟ وماذا أبقى من فلسفته؟

يعلن ماركس من كتابه رأس المال بأن هيجل هو أستاذه ومعلمه ومع ذلك فهو يناقض جدله ويرفضه، يقول:«إن طريقتي الدياليكتيكية من حيث أساسها لا تختلف عن طريقة هيغل وحسب بل تناقضها بصورة مباشرة. وبالنسبة إلى هيغل فإن عملية التفكير التي يحولها حتى تحت اسم الفكرة إلى ذات مستقلة، هي ديميورغ (المبدع والخالق) الواقع الذي لا يشكل سوى مجرد مظهر لتجليها الخارجي.أما عندي فعلى العكس، فالمثالي ما هو إلا منقول إلى رأس الإنسان وحول فيه»[3]، فـ«الديالكتيك يقف على رأسه عند هيغل.بينما ينبغي إيقافه على قدميه بغية الكشف عن اللب

---

[1]–بيتر كونزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، المرجع السابق، ص. 169.

[2]–فاسيلي بودوسينيك وأوفشي ياخوت، المرجع السابق، ص 21.

[3]–كارل ماركس، رأس المال (نقد الاقتصاد السياسي)، المجلد 01، ت فهد كم نقش، (دار التقدم، موسكو، 1985)، ص. 27.

العقلاني تحت القشرة الصوفية»[1]، و«لذلك أعلنت عن نفسي بصراحة أنني تلميذ لهذا المفكر العظيم، وحتى أنني عمدت في بعض مواضع الفصل المتعلق بنظرية القيمة إلى محاكاة طريقة هيغل في التعبير»[2]. فبرغم اعتراف ماركس وانجلز بأفضلية هيجل وإعادة «الاعتبار إلى هذا المنهج ولكن لم يستطع اكتشاف الأسس الموضوعية له»[3]، لذلك بقي هذا المنهج الجدلي حبيس قشرته الصوفية، المثالية حتى استطاع ماركس خلع هذه القشرة والكشف على« النواة العقلية من تحت غلافها الصوفي»[4]، ولم يأخذ ماركس «من جدل هيجل سوى نواته العقلانية نابذا قشرته المثالية»[5].فما هي هذه النواة العقلانية التي قامت عليها المادية الجدلية؟ وكيف استطاع ماركس الحفاظ على جوهر هذا الجدل الهيجلي وقد انتزع منه نواته وقيمته؟

2 –1 – الجدل عند هيجل:

إذا أردنا تلخيص فلسفة هيجل المثالية فيمكن أن نلخصها في مقولته «إن ما هو عقلي متحقق بالفعل، وما هو متحقق بالفعل عقلي»[6]، هذه المقولة التي توضح أولويات هيجل الذي يقدم العقل على كل الاعتبارات، فليس «ثمة شيء في ذاته، وليس ثمة واقع مستقل عن الفكر»[7].والفكر المطلق والوعي الكلي هو الهدف الذي يسعى الإنسان إلى الوصول إليه، ومن أجل هذا المتناهي المطلق يخلق الصراع والتناقضات في الواقع وفي كل الموجودات؛ لأن الفكر في ذاته يقوم على هذا الصراع ف «كل فكرة لها في ذاتها نفيها الخاص الذي يجعلها تتحول إلى فكرة أخرى تنفي ذاتها هي أيضا، فيتبين عندئذ أن هاتين الفكرتين ليستا سوى لحظتين لفكرة ثالثة تحتوي على الأوليين بحيث ترفعهما إلى وحدة

---

[1]–كارل ماركس، رأس المال (نقد الاقتصاد السياسي)، المرجع السابق، ص. 28.

[2]–االمرجع نفسه، ص. 27.

[3]–جورج بوليتزر وجي بيس موريس كافين، المرجع السابق، ص. 31.

[4]–رينيه سرو، هيجل والهيجلية، ت أدونيس العكره، (دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1993)، ص.70.

[5]– جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ت جورج طرابيشي، (دار الطليعة للطباعة، بيروت، ط1، 1977)، ص.12.

[6]–هيجل، أصول فلسفة الحق، ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، مجلد 01، (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط03، 2007)، ص.86.

[7]– رينيه سرو، المرجع نفسه، ص.25.

عليا»[1]. ومن هذه المسلمة انطلق السيستام الهيجلي الذي يتغذى على مبدأ التناقض الموجود في الفكر وفي كل الموجودات والأشياء والذي يقوم عليه أساس التطور والاستمرارية والحركة؛لأن أساس «هذه التناقضات ونقطة انطلاقها قائمان في الأشياء نفسها. وبتعبير آخر نقول إن التناقضات الموجودة في فكر الناس ووعيهم الذاتيين أساسا موضوعيا وحقيقيا. وإذا كان هناك نفي وإيجاب ونعم ولا فلأن الحقائق مظاهر متغيرة ومتناقضة»[2]، وهذا هو أساس ولب الجدل الهيجلي الذي يقوم على التناقض الموجود في الأشياء ذاتها وفي الظاهرة ذاتها مما يولد صراعا داخليا بين هذه المتناقضات (السلب/ الإيجاب) ويكون سببا في حركتها واستمراريتها عبر التاريخ. فلا وجود للاستقرار والثبات في فلسفة هيجل، وما يميز هذه الحركية الداخلية أنها قائمة على التفسير الميتافيزيقي للتطور؛لأنه لا يقوم على الترتيب الزمني المستقر فهو ليس «هنا في وقت ما وهناك في وقت آخر، وإنما يتحرك لأنه هنا وليس هنا في الوقت نفسه، لأنه يكون ولا يكون معا في المكان نفسه»[3].

يقوم الجدل الهيجلي على هذه الحركة الداخلية في الأفكار والأشياء فكل ظاهرة تحمل في بنيتها العميقة نفيها فـ «يتحقق التقدم الديالكتيكي الذي يسيره ما يسميه هيغل بالسالب.فالسالب هو النقيضة، ومنها يولد التناقض الذي يزول بنفي النفي بحيث يمتصه شمول أعلى. هذه هي الحركة الديالكتيكية التي يعبر عنها عادة بالثلاثية الشهيرة: القضية، النقيضة والتأليف »[4]. وكل قضية أو فكرة تنقسم إلى فكرتين وتكون متناقضتين وتكمل الواحدة الأخرى في الوقت ذاته (الإثبات/النفي)، وهذه الحركة بين هذين المتناقضتين «يسميها هيجل بالجدل،يتوازن الضدان ويؤسس كل منهما الآخر، ويتمخض انصهار هاتين الفكرتين المتناقضتين عن فكرة جديدة: تركيبها، وتنقسم هذه الفكرة الجدلية بدورها إلى فكرتين متعارضتين، فتتحول الأطروحة إلى نقيضة،وتذوب كلتاهما بدورهما في تركيب جديد»[5].

---

[1]-رينيه سرو، المرجع السابق، ص.14.

[2]-هنري لوفيفر، المرجع السابق، ص. 22.

[3]-رينه سرو، المرجع نفسه، ص.14.

[4]-المرجع نفسه ، ص.14.

[5]-ريازانوف، محاضرات في تاريخ الماركسية، ت جورج طرابيشي، (دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت)، ص. 19.

وبهذه الحركة المستمرة والمتواصلة في كينونة الأشياء والأفكار ينشأ التطور الحتمي للأشياء، والتاريخ، والأفكار حتى تصل الفكرة إلى الروح المطلق أو اللامتناهي أو «عقل العالم وفكرته الطلقة لا يعيشان ولا يتجليان إلا في سيرورة الحركة والتطور المتصل.كل شيء يدور،كل شيء يتغير، كل شيء يندثر. والحركة المتصلة والتطور المتصل للفكرة يحددان تطور عالمنا في الميادين كافة، ولفهم الظاهرات التي تحيط بنا لا يكفي أن ندرسها كما هي موجودة، بل ينبغي أن نفهم كيف تطورت لأن كل ما حولنا هو نتيجة تطور سابق»[1].

ومن هذا التناقض الموجود في الأشياء والأفكار والصراع الدائم بين التناقضات، استلهم ماركس وانجلز المبدأ الثوري من الفلسفة الهيجلية أو بتعبير ريازانوف« كنه العنصر الثوري في فلسفة هيغل.فمع أن هيغل كان مثالي، ومع أن المبدأ كان بالنسبة إليه الروح لا الطبيعة، الفكرة لا المادة،فقد مارس تأثيرا ضخما على العلوم التاريخية والاجتماعية كافة،...، وقد حث على دراسة الواقع،ودعا إلى البحث عن جميع أشكال تطور الفكرة المطلقة»[2]، وتتجلى هذه الثورية في الصراع الدائم والحراك المتواصل داخل الأشياء كلها، فيحدث التغيير، الاختلاف الدائم والمتواصل «التغير الدائم للشكل،التدمير الأبدي للشكل المتولد عن مضمون أو توق معين، بنتيجة اشتداد هذا التوق بالذات، بنتيجة التطور الأقصى للمضمون عينيه»[3]. وهذا التطور للمضمون إنما يتحقق من خلال إدراك الوعي بالذات ويحدث ذلك عندما يكتشف الكائن حقيقة كينونته داخل نفسه وليس خارجها أي في مضمون ذاته وتتجلى هذه الحقيقة عندما يصل الكائن إلى اليقين بالذات وذلك «بأن يضع نفسه في مجابهة مع موضوعه، أي مع الآخر فيدمره إذا اقتضى الأمر لكي يكتفي »[4].

ورغم إعجاب ماركس وانجلز بجوهر ولب هذه الحركة الداخلية في الأشياء إلا أن انجلز تراجع ورفض حقيقة ثلاثية هذا الجدل وأن « الزعم بأن ماركس يفسر كل شيء وفقا لهذه الثلاثية هو تشويه وتحريف

---

[1]-ريازانوف، محاضرات في تاريخ الماركسية، المرجع السابق، ص. 19.

[2]-المرجع نفسه، ص.19.

[3]-المرجع نفسه، ص.19.

[4]- رينيه سرو، المرجع السابق، ص. 93.

لمنهج ماركس»[1]، وقد فسرها انجلز بشكل دقيق في كتابه "ضد دوهرنج " في تفسير الملكية الفردية والعامة، معتبرا أن «ماركس يثبت تاريخيا ويستخلص هنا باختصار أنه كما كان الإنتاج الصغير قد أسفر في حينه، بتطوره الذاتي وبالضرورة، عن ظروف تصفيته، أي ظروف انتزاع ملكية المالكين الصغار، كذلك ولد الإنتاج الرأسمالي بنفسه الآن تلك الظروف المادية التي لا بد له أن يهلك بفعلها.إن هذه العملية عملية تاريخية،وإذا اتضح بأنها في الوقت ذاته ديالكتيكية فالذنب في ذلك ليس ذنب ماركس مهما كان ذلك لا يعجب السيد دوهرنج»[2]. وفي موضع آخر يؤكد انجلز مقولاته السابقة، الرافضة لتهمة انساب وإلحاق الجدل الهيجلي إلى الفكر الماركسي بقوله:« نظريتنا في التاريخ هي قبل كل شيء مرشد للدرس وليست أداة بناء وفقا لأسلوب جماعة الهجليين»[3]. وبهذه يتضح لنا رفض كل من ماركس وانجلز لمبادئ هيجل ومكونات جدله. فكيف يكون الجدل الماركسي مأخوذ من المدرسة الهيجلية إذن؟ وما هو هذا الجدل الذي قامت عليه المادية الجدلية؟.

2 – 2 – الجدل في المفهوم الماركسي:

عندما نستقصي كلمة جدل في المفهوم الماركسي نجد أنفسنا ندور في حلقة هيجلية مغلقة، هذا الجدل الهيجلي الذي وسمه ماركس بالموضة الألمانية[4]، بينما يكون الجدل الماركسي ثوريا، فهو «بشكله العقلاني لا يثير لدى البرجوازية وإيديولوجيتها المتحذلقين الجامدين سوى الحقد والذعر، إذ أنه يتضمن إلى جانب الفهم الايجابي لما هو موجود فهم نفيه أيضا وهلاكه المحتوم، وينظر إلى كل شكل مجسد من خلال الحركة، وبالتالي من خلال جانبه العابر أيضا، والديالكتيك لا يعبد أي شيء وهو انتقادي وثوري من حيث جوهره ذاته»[5]، وهذا الجانب العقلاني في جدله هو ما أخذه عن هيجل ،كما أوضحنا سابقا ، ومن ثمة إيقاف هذا الجدل على قدميه؛ لأنه «في ديالكتيك هيجل يسود نفس تشويه جميع الروابط الفعلية كما في سائر تشعبات نظامه الفلسفي.ولكن الغيبية التي اصطبغ بها الديالكتيك على يد

---

[1]–أحمد القيصر، المرجع السابق، ص. 87.

[2]–فريدريك انجلس، ضد دوهرنج، ت محمج الجندي وخيري الضامن، (دار التقدم للنشر، موسكو، 1984)، ص. 157.

[3]–أحمد قيصر، المرجع نفسه، ص. 88.

[4]–ينظر/ رأس المال، ج 01، ص. 28.

[5]–كارل ماركس، المرجع السابق، ص. 28.

هيجل لم تمنع هيجل إطلاقا – كما يقول ماركس – من أن يكون بالذات أول من قدم تصويرا شاملا واعيا لأشكال حركته الشاملة. إن الديالكتيك عند هيجل مقلوب على رأسه، وينبغي إيقافه على قدميه،من أجل إزاحة القشرة الغيبية والكشف عن البذرة العقلانية من تحتها »[1].

ومن أجل إزالة القشرة الصوفية واستخراج البذرة العقلانية رفض ماركس وانجلز المبادئ والأسس التي يقوم عليها الجدل الهيجلي من: موضوع، ونقيضة (نفي النفي)، والمركب الذي بينهما، معتبرا النقيضة أو التناقض – بمصطلحه –مفهوما «متعدد التحديدات Over-determination وتلك البساطة التي يتسم بها التناقض عند هيجل جعلته يختزل جميع العناصر التي تشكل الحياة العينية لأي حقبة تاريخية (بالمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والقانونية، والعادات والتقاليد والأخلاق والفن، والدين، بل والأحداث التاريخية، والحروب، والمعارك، والهزائم، وما إلى ذلك)، اختزلها إلى مبدأ واحد للوحدة الداخلية، وهذا ذاته لا يصبح ممكنا إلا على أساس شرط مطلق يرى الحياة العينية بأسرها لأي شعب تجسيدا واغترابا (مظاهر خارجية واستلابا) لمبدأ روحي داخلي، مبدأ ليس بكل تأكيد، سوى الشكل الأكثر تجريدا لوعي تلك الحقبة التاريخية ذاتها: وعيها الديني أو الفلسفي، أي ايديولوجيتها الخاصة»[2]. لذلك فإن قانون نفي النفي لا ينحصر في جدل هيجل فهو ليس «مشابهة هذيانية مع الخطيئة والتوبة ابتدعها هيجل واقتبسها من الدين.فالناس كانوا يفكرون ديالكتيكيا لزمن بعيد قبل أن يعرفوا ما هو الديالكتيك، مثلما كانوا يتكلمون النثر لزمن بعيد قبل أن تظهر كلمة النثر. أما قانون نفي النفي الذي يتحقق بصورة لاواعية في الطبيعة والتاريخ، وبصورة لاواعية . ما دامت معرفته لم تتم . في أذهاننا أيضا فإن هيجل قد صاغه فقط لأول مرة بشكل بين»[3]، فمبدأ نفي النفي ليس ابتكار هيجلي وإنما كان نتيجة لما هو موجود في الواقع ،بالنسبة لماركس وانجلز، وهو أساس التفكير والمنطق لأنه سبب الحياة والاستمرارية لكل الكائنات ولكل العلوم لهذا أشاد انجلز بـ انجازات فيورباخ الذي وقف ضد الجدل الهيجلي يقول:« فيورباخ هو الوحيد الذي اتخذ موقفا جادا نقديا من الجدل الهيجلي وتوصل إلى

[1]–فريدريك انجلس، المرجع السابق، ص. 389.

[2]–أحمد القيصر، المرجع السابق، ص. 89.

[3]–فريدريك انجلس، المرجع نفسه، ص. 167.

اكتشافات حقيقية في هذا الميدان. إنه في الواقع القاهر الحقيقي للفلسفة القديمة..»[1].

إن التفكير الصوفي الذي يلف الجدل الهيجلي هو ما رفضه ماركس وانجلز، هذه الصوفية التي «جعلت هيجل يصور التاريخ العالمي (في كتابه فلسفة التاريخ) من الشرق القديم حتى العصر الراهن على أنه جدلي،أي يتحرك بفعل الحركة البسيطة لمبدأ تناقض بسيط. وذلك هو السبب في أنه لا يوجد عند هيجل أي انقطاع رئيسي على الإطلاق، أي لا توجد أي نهاية حقيقية لأي تاريخ واقعي، كما لا توجد أي بداية جذرية له. وذلك هو السبب في أن فلسفته للتاريخ مزخرفة بتغايرات جدلية مطردة. ولا يمكن لهيجل الدفاع عن هذا المفهوم الذي يدعو للدهشة إلا باعتلائه ذروة الروح.فمن هناك لا يهم أن يموت شعب مادام قد جسد المبدأ المحدد للحظة من لحظات الفكرة (التي ستتلوها لحظات قادمة)، فإن تجسيده لها يعني أيضا أنه استنفذها وأضافها إلى الذات الذاكرة التي هي التاريخ»[2]، وإذا أراد ماركس نزع هذه القشرة الصوفية فهو بذلك ينزع منها جوهرها؛ لأنها « تؤثر في لب جدل هيجل وتلوثه، وبهذا لا يمكن أن نفهم القشرة الصوفية على أنها مجرد قلب مذهب هيجل الميتافيزيقي ورؤيته للعالم وإنما الأمر يرتبط ببنية الجدل ذاتها.ولذلك فإن عملية الاستخراج التي تحدث عنها ماركس لا تتجاهل في واقع العلاقة الوثيقة بين بنية الجدل الهيجلي ورؤية هيجل للعالم،أي بنية الجدل وفلسفته التأملية، وهذه النظرة للعالم لايمكن التخلص منها، في واقع الأمر، دون أن نضطر إلى تحويل بنية هذا الجدل تحويلا عميقا»[3].

ومما تقدم ذكره، نلحظ الفروق الجذرية التي تفصل بين جدل هيجل وجدل ماركس، وأوضح "ألتوسير Pierre Althusser Louis (1918 - 1990) ذلك بتأكيده على أن « هناك شبحا له أهمية محورية اليوم بشكل خاص.إنه شبح هيجل.ولإرجاع هذا الشبح إلى ظلمة الليل، فإننا نحتاج إلى مزيد من الضوء على ماركس أو نحتاج إلى مزيد من الضوء الماركسي على هيجل نفسه.عندئذ نستطيع أن نبتعد عن تشويشات عملية قلب الجدل وإبهاماتها»[4]؛ لأن الاختلاف بينهما لا يكمن في الفروع بل في

---

[1]-كارل ماركس، مخطوطات عام 1844 الاقتصادية والفلسفية، ت محمد مستجير مصطفى، (دار الثقافة الجديدة)، ص. 133.

[2]-أحمد قيصر، المرجع السابق، ص.90.

[3]-المرجع نفسه، ص. 89.

[4]-المرجع نفسه، ص. 88.

أصول الجدل، فماركس لم يتفق مع هيجل في المبدأ، على حد تعبير ألتوسير، وفي مكونات الجدل وأساسيات الجدل يقول: «إذا كان الجدل الماركسي يتعارض من ناحية المبدأ مع الجدل الهيجلي وإذا عقلانيا وليس صوفيا، فإن هذا التمايز الجذري لا بد وأن يظهر في جوهره، أي في تحديداته المميزة وبنياته المميزة. ولكي أكون واضحا فإن هذا يعني أن البنى الأساسية للجدل الهيجلي مثل النفي، ونفي النفي وتطابق الأضداد، والتخطي الإعلاني والتحول الكمي إلى الكيفي، والتناقض، وما إلى ذلك إنما لها عند ماركس، إلى الحد الذي يتبنتها فيه (وهو لا يتبناها كلها بأي حال) بنية مختلفة عن البنية التي لها عند هيجل، كما يعني أن هذه الاختلافات البنيوية يمكن إظهارها ووصفها وتحديدها وتناولها»[1]. بل أوضح ألتوسير بشكل تام أن ماركس لم يختلف فقط مع هيجل في بنية الجدل بل تعدى ذلك إلى أن «ماركس لم يؤمن بكافة قوانين الجدل. والقضية المعنية هنا بالذات هي قانون تطابق الأضداد.فليس هناك أولا ما يشير في أعمال ماركس إلى تبنيه ذلك القانون وإنما هناك ما يوضح العكس، وخاصة في قول ماركس إنه «ليس أسهل على الهيجلي من أن يطابق بين الإنتاج والاستهلاك.وعلى ذلك النحو سار الكتاب الاشتراكيون وتبعهم علماء الاقتصاد المبتذلون...إن أي شعب مثلا لا يستهلك مجمل إنتاجه...وفضلا عن ذلك فمن الخطأ اعتبار المجتمع كذات واحدة، فإن تناوله على هذا النحو إنما هو تناول زائف وتأملي.فتناول المجتمع على أنه ذات واحدة سيجعل الإنتاج والاستهلاك يبدوان كلحظات في فعل واحد »[2]. ولم يكن ألتوسير الوحيد في تفكيره هذا بل وافقه عليه جان بياجيه Jean Piaget (1896 . 1980)، الذي يقول: «أما الملاحظة الثانية التي سنأخذها من ألتوسير فتقول بأن التناقض الديالكتيكي عند ماركس لا يتعلق مطلقا بالتناقض الديالكتيكي عند هيغل الذي يقتصر بالنهاية على تطابق بين الأضداد »[3].

إن عرضنا لهذه الأفكار التي تؤكد اختلاف الجدل بين الرجلين، يجعلنا نتساءل: لماذا نلصق الجدل الماركسي دائما بالفكر الهيجلي، إذا كان زعيمها الأول ينفي عنه هذه التهمة؟ وماذا أخذ ماركس من هيجل إذن؟ وهل يمكن مواصلة القول بأن الجدل الهيجلي هو أساس الجدلية المادية التي يقوم عليها

---

[1]-أحمد قيصر، المرجع السابق، ص. 92.

[2]-المرجع نفسه، ص.92.

[3]-ينظر / جان بياجيه، البنيوية، ت عارف منيمنه وبشير أوبري، (منشورات عويدات، بيروت، ط 04، 1985)، ص. 101.

المنهج الاجتماعي؟ ولربما نستطيع الوصول إلى الحدود الفاصلة بين الرجلين وتوضيح ما يجمع فكرهما في الفن والأدب.

3 – الفن والأدب بين ماركس وهيجل:

إذا أردنا معرفة العلاقة التي تربط مبادئ ماركس وهيجل فمن الواضح من الطروحات السابقة أن ماركس لم يعتمد على مبادئ الجدل الهيجلي ولم يقم بإيقاف هذه الفلسفة على رأسها كما أعلن في مقولاته وفي كتبه بل جل ما فعله ماركس بهذه الفلسفة هو تفريغها من محتواها وإعادة تشكيلها في قالب مادي، فلم يأخذ ماركس من جدل هيجل إلا الشكل الخارجي. ومع ذلك اتبع طريق هيجل في مسألة التطور التاريخي ونظرته للفنون والآداب القديمة وخاصة الإغريقية، لذلك سأحاول الوقوف على إسهامات الرجلين في الأدب لمعرفة مدى العلاقة التي تجمع بينهما أو تفرق بينهما.

3 – 1 – هيجل والأدب:

ليس هناك من ينكر الطبيعة الكلية لفلسفة هيجل، فهي عبارة عن كل متكامل لا يمكن فصل نظرته لجزء من الحياة عن باقي الأجزاء الأخرى، فالفلسفة والدين والفن هي وصور الفكر المطلق، والفن بصفة عامة والأدب خاصة يقع قي قلب هذه الفلسفة؛لأنه «مرتبط بالتاريخ، والتاريخ مرتبط بالروح، لأنه يعكس مسارها. والفن عند هيجل شأنه شأن الدين والفلسفة، فهو أحد الأشكال التي تتموضع فيها الروح، فالفن هو الروح الذي يتأمل ذاته في حرية كاملة ويعبر عن ذلك بشكل حسي، والدين هو الروح الذي يتصور ذاته في خشوع، أما الروح الذي يفكر في ماهيته من خلال المفاهيم، فهو الفلسفة»[1]، وعبر هيجل عن ذلك بقوله:«يوجد عنصر الروح الكلي في الفن حدس وصورة، وفي الدين عاطفة وتمثيل، وفي الفلسفة فكر خالص وحر »[2].

من هذا المنطلق« اعتبر هيجل أن جوهر الإبداع الفني يتمثل في إدراك عملية التطور الذاتي للروح

---

[1]–رمضان بسطاويسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 01، 1991)، ص.08.

[2]–المرجع نفسه، ص.08.

والقدرة على التعبير عنها في صورة فنية تستند إلى الخيال والإلهام الإبداعي»[1]، بعيدا عن المحاكاة التي طالما نادى بها أفلاطون وأرسطو؛ لأن الهدف من الفن «ليس إرضاء الذاكرة، بل إرضاء الروح والفكر»[2]. فالمحاكاة هي تقيد للفكر، وإذا ما «جرى الادعاء بأن المحاكاة تشكل هدف الفن، وأن الفن يشكل بالتالي محاكاة أمينة لما هو موجود أساسا، فإننا نجعل إجمالا من التذكر قاعدة للإنتاج الفني، عندها، سيفقد الفن حريته، وقدرته في التعبير عن الجميل»[3]، والهدف الحقيقي للفن هو الوصول إلى الحقيقة وكشفها بالإضافة إلى «التمثيل بشكل ملموس ومصور لما يتحرك في الروح الإنسانية، هذا الهدف مشترك بينه وبين التاريخ والدين..»[4]، فوظيفة الفن وهدفه «هو أن يقدم لإحساسنا وشعورنا وانفعالاتنا كل ما يوجد في روح الإنسان»[5]، وبذلك يعبر الفن عن وعي الإنسان.

انطلاقا مما تقدم عن مبادئ فلسفة هيجل، ندرك أنه ينطلق في كل آرائه من مسلمة «أن الفكر الإنساني هو نفسه جزء من فكر يتعداه، فكر مطلق يدير مجموع الفكر والعمل الإنسانيين،وينتشر في مجرى التاريخ.هذا الفكر المطلق يدفع إلى تحقيق عمل البشر »[6]، فالفن يكشف عن الروح الإنسانية، الروح المطلقة بشكل ملموس، وبشكل واقعي، ومن أجل هذا كانت دراسة هيجل للفن تعتمد على التاريخ، حيث أراد الوصول إلى دور الفن في «التعبير عن الوعي البشري في الحضارات المختلفة، ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن، إنما يتجاوز هذا إلى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون والسمات الخاصة لكل فن في عصوره المختلفة»[7]، فكان بذلك أول «من سعى إلى استيعاب جميع أشكال الفن في تطورها التاريخي.لقد أقر هو الآخر للعمل الفني بوحدة عضوية غير أن هذه الوحدة لا تشتمل على أي طابع شكلي . إذ أن الشكل الجمالي يكسو ويعبر عن مضمون هو كلية العالم، الفكرة،

---

[1]-أوفسيانيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ت (جلال الماشطة، دار الفارابي، بيروت، 1981)، ص. 25.

[2]-مارك جيمينيز، ما الجمالية، ت شربل داغر، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 01، 2009)، ص. 192.

[3]-المرجع نفسه، ص.192.

[4]-المرجع نفسه، ص. 195.

[5]-رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 01، 2001)، ص.142.

[6]-مارك جيمينيز، المرجع نفسه، ص.193.

[7]-رمضان بسطاويسي محمد غانم، المرجع السابق، ص. 10.

وكما تتجلى الفكرة المطلقة عبر الأطوار المتعاقبة للسيرورة التاريخية.كذلك تتحقق فكرة الجميل عبر مختلف مراحل التاريخ.فالجميل هو التناغم المتحقق بين الماهية والشكل، والجميل هو التظاهر المحسوس للفكرة التي تشع عبر الشكل،والتوافق والوحدة والاندماج بين الفكرة والشكل تخلق الجميل»[1].

والتاريخ عند هيجل يعبر عن «تطور الفكر الذي يتوصل إلى معرفة الذات، وإلى ما هو عليه فعلا بوصفه فكرا»[2]، والفن هو جزء من هذا التاريخ لذلك فهو«يعبر . مثل الدين والفلسفة . عن الطريقة التي يتوصل بها الفكر إلى تخطي التعارض أو التناقض بين المادة والشكل، بين المحسوس والروحي، إنه بذلك التعبير الملموس الذي للفكر»[3]، وعبر مجرى هذا التاريخ يستطيع الإنسان اكتشاف الذات بالتعبير عن الفكر ويكون ذلك عندما «يتخذ هذا الواقع الشكل الملموس للجميل الفني، فإنه يحدد مثال الجميل الفني . ومثال الجميل هذا يظهر في التاريخ في ثلاثة أشكال أساسية:الفن الرمزي، الفن الكلاسيكي، والفن الرومانسي»[4]، وعبر هذه العصور الفنية «تبحث الفكرة عن نفسها وتلقاها وتتجاوزها»[5]. ففي «الفن الرمزي وفيه انحصر الفن الشرقي،لا ينفذ الشكل نفوذا تاما في المادة»[6]، واعتبر هيجل هذا الفن الرمزي الذي مثله بالفن المصري بأنه«أسير الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية.إنه، بمعنى من المعاني، شكل ما قبل فني،ما تخلص بعد من الحدس الإحساسي، الذي يستند نمطه التعبيري إلى رموز لغزية»[7]، يقول هيجل عن هذا الفن « تبقى آثارهم الفنية سرية وصامتة،جامدة ومن دون صدى، ذلك أن العقل لم يجد بعد تجسيده الحقيقي، ولا يعرف بعد لغة العقل الواضحة والناجزة»[8]. فالعلاقة التي تربط الفكرة والمادة في الفن الرمزي هي علاقة تعسفية ومنفصلة؛ لأن الصورة أو هذا «التعبير أو هذه الصورة أو هذا الشيء الحسي لا يمثل إلا في أدنى الحدود ذاته، لذا لا يوقظ فينا

---

[1]-بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص. 10.

[2]-مارك جيمينيز، المرجع السابق، ص. 195.

[3]-المرجع نفسه، ص.195.

[4]-المرجع نفسه، ص. 195.

[5]-بليخانوف، المرجع نفسه، ص. 10.

[6]-عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، (دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 1996)، ص. 11.

[7]-مارك جيمينيز، المرجع نفسه، ص. 197.

[8]-المرجع نفسه، ص.197.

بالأحرى إلا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الإطلاق بينهما »[1]، لذلك سمحت الفكرة لنفسها أن تكون خاضعة للشكل مما أنتج لنا فنا غريبا لا يتطابق فيه المضمون(الفكرة) مع الشكل الذي يجسدها وهذا ما ميز فنون هذا العصر، فكانت فنون العصر الرمزي تتميز بالضخامة والعظمة والغموض، والفكرة لم تجد الشكل الذي يتطابق معها لكون الإنسان الذي يحاول التعبير عن هذه الفكرة لم يستطع التعبير عن ذاته وبالتالي لم يتمكن من تجسيد فكرته في شكل يعبر عنها ويناسبها، يقول هيجل:«لا يجوز لنا أن نبحث عن التمثيل الحقيقي إلا حيثما يكون المدلول الروحي لموضوع ما متضمنا في هذا الموضوع سلفا وقابلا للإدراك من خلاله، وإلا حيثما يتفتح الروحي في كل واقعيته،وإلا حيثما يكون الجسماني بيانا مطابقا للروحاني وللداخلية»[2].

وفي المرحلة الثانية للفن، تنتعش الفكرة وتتطور وفي هذه المرحلة يتطور الفن وهي مرحلة الفن الكلاسيكي أين اكتمل الفن وتجسد في الفن اليوناني،حيث نجد«المضمون الروحي قد نفذ تماما في الوجود الحسي.إن الفن الكلاسيكي هو إكمال مملكة الجمال.ولا يمكن أن يكون هناك ما هو أجمل منه»[3]، وفيه استطاع المضمون أن يوازي ويتطابق مع الشكل الحسي والمادي الذي يجسده؛ ويكون ذلك بانفصال الذات "الأنا"«عن الروح الكلية: في المعرفة والإرادة، في التصورات، في عواطف الإنسان وأفعاله. هنالك تتجلى الذاتية بما هي ذاتية، لأنها تترك المضمون الموضوعي والحقيقي الذي للروح،ولا تصبح حينئذ على علاقة إلا مع ذاتها.والشخص إذا ما ارتفع فوق المبدأ الجوهري للأشياء، فإنه يحقق فردانيته الخاصة. والخاصية الجوهرية للفن الكلاسيكي هي التداخل التام بين الروحي وبين شكله الطبيعي» [4].وبهذا التطابق بين الشكل والفكرة استطاع الفن اليوناني الوصول إلى الحقيقة والتي تكمن في «الكلية الحرة الناجمة عن الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر أو بآخر»[5].

ورغم أهمية الفن الاغريقي وكماله إلا أنه لم يستطع الدوام والاستمرارية بسبب عجزه عن تحقيق

---

[1]-هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، تحقيق جورج طرابيشي، (دار الطليعة للطباعة والنشر، ط02، 1986)، ص. 11.

[2]-المرجع نفسه، ص. 185.

[3]-. عبد الرحمن بدوي، المرجع السابق، ص. 11.

[4]-المرجع نفسه، ص. 233.

[5]-هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، المرجع نفسه، ص. 189.

المطلق وانشقاق المضمون عن الشكل، هذا «المطلق الذي يسعى إلى التحقق يجد نفسه عاجزا عن ذلك، وينجم عن هذا العجز انفصال بين المطلق والوجود الواقعي، مع سماته وغاياته.عندئذ لا يستطيع المطلق أن ينكشف إلا تحت شكل سلبي وهنا يبدأ انحلال الفن الكلاسيكي »[1]، ولم يتجسد هذا المطلق إلا في الفن المسيحي أو الفن الرومانسي وهو ثالث العصور الفنية في تقسيم هيجل، وفيه «يعقد للفكرة لواء النصر الساحق على جسمها المادي الذي يصبح مجرد إطار لها، وينقطع كل تناسق بين الشكل والمضمون، فتسيطر الفكرة حرة، طاهرة، أبدية» [2]. ورغم التناقض بين الشكل والمضمون في الفن الرومانسي إلا أنه يخلق صراعا داخليا يسمح باتحاد الفكرة والمادة، وهذا«الاتحاد، المتحقق في العنصر الخارجي والمسبغ على الواقع الحسي وجودا مناسبا ومطابقا،يظل مع ذلك متعارضا مع المفهوم الحقيقي للروح.فالكون والهدوء اللذان تراءى للروح أنه وجدهما في التظهير الجسماني لا يلبث أن يكشف انهما عارضان ومؤقتان، فيشعر بدفع متعاظم إلى الانكفاء على ذاته وإلى طلب السكينة في توافق ما مع ذاته، وتتحلل كلية المثال البسيطة والمتينة في الظاهر، وتغدو كلية مزدوجة: كلية الذاتي في ذاته وكلية التظاهر الخارجي، علما بأن هذا الازدواج مفروض فيه أن يتيح للروح الوصول إلى سكينة أعمق عن طريق توافق أكثر حميمية مع دائرته الداخلية الخاصة»[3]، فهذا الفن لم يكتف بتمثيل الواقع بكل عيوبه وتناقضاته فالفن الرومانسي لا يجسد «الجمال المثالي الذي استطاع أن يرتفع بنظرات من يتأمله إلى ما فوق الزمان وأن يعطي وهم الخالد في الأزلي الذي لا يفنى، كما استطاع أن يدرك جمال الوجود من خلال تجلياته العكرة والمشوهة.إن الفن الرومنتيكي لا يطمح إلى تمثيل الحياة في حالة الهدوء اللامتناهي، ولا إلى تمثيل النفس في الخارج بتجسيدها في جسم، وليس غرضه هو الحياة بما هي حياة ومطابقة تماما لمفهومها . بل هو على العكس من ذلك يسعى إلى دروة الجمال هذه، ويجعل الباطن يشارك في كل ما هو عَرَضي في التشكيلات الخارجية، ويفسح مكانا لا محدودا للملامح التي تميز نقيض الجمال »[4].

وبانقسام الفن الرومانسي إلى عالم روحاني وآخر خارجي اكتمل هذا الفن وتميزت الفنون التي

---

[1]-رمضان الصباغ، المرجع السابق، ص. 160.

[2]-جون فريفيل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ت محمد مفيد الشوباشي، (دار الفكر العربي، 1970)، ص. 15.

[3]-هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ص. 334.

[4]-عبد الرحمن بدوي، المرجع السابق، ص. 268.

أنتجها هذا العصر بـ «الروحانية من رسم وموسيقى، وشعر تلك الفنون التي تعبر عن آمال الضمائر القلقة المتمزقة وآلامها.والشعر وهو المطية الممتازة للفكرة، يعد أكمل الفنون»[1]. وباعتبار الشعر هو أكمل الفنون فهو بذلك بداية السقوط والانتهاء «فالموت هو قدر الشعر، أعلى الفنون جميعا، لكن مصير أنواع الفنون الأخرى، والأقل منزلة، ليس أفضل حالا وإنما يجري استيعابها جميعا في نشاط روحي أعلى»[2]،فالفن «يحمل في ذاته حدودا لايستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعي الإنساني نحو أشكال تبدو أكثر ملاءمة مع المضمون الروحي، هي ذي دلالة الفن وقصوره في آن معا. وهو التقييم الوحيد الذي يمكن منحه للفن في أيامنا هذه.إذ لم يعد الفن الأوروبي، بالنسبة لنا السبيل الأفضل لالتقاط الحقيقة » [3]، وبهذا الاعتراف عن عجز الفن عن تصوير الحقيقة يعلن هيجل موت الفن، فلا يمكن لأي شيء أن يظل بعدما استوفى كماله في فلسفة هيجل لذلك فالفن بعد أن «أنهى عملية تشكله وأتم ذاته. وبما أن العالم بلغ حالة النضج فإن شكلا أعلى يبدأ عمله هو الفلسفة، التي تشرع (ترسم بألوانها الرمادية وعلى لوحة رمادية). إن التفكير بالعودة إلى الأشكال القديمة للمعرفة لا طائل وراءه من وجهة نظر – هيجل – فإعادة الشباب للعالم أمر مستحيل.فالنظام في شكله الجاف قد ساد والأفراد الذين يحاولون عمل شيئ ما كبعث أشكال الحياة القديمة وأساليب التفكير القديم، يقعون في وضع كوميدي، كذلك الذي وقع فيه (دون كيشوت) الذي حاول النضال ضد الظلم الذي يسود العالم»[4]. وبهذا وتبعا للجدل الهيجلي ولمبدأ الضرورة المنطقية كان اعلان موت الفن لاكتماله وانتهاء الصراع الداخلي الذي يحركه أمرا لا فرار منه، وبذلك أصبح الفن في فلسفة هيجل مجرد معادلة تنتهي بانتهاء الحلول الممكنة لها.

3 – 2 – ماركس والأدب:

الفكر الماركسي جاء ليعيد تنظيم الفكر البشري بعد استغراقه في مثالية هيجلية، لذلك لم يستثن ماركس من أطروحاته كل ما ينتجه هذا الفكر ومن ذلك الفن والأدب، رغم عدم اهتمامه الصريح

---

[1]–محمد مفيد الشوباشي، المرجع السابق، ص. 15.

[2]–رمضان الصباغ، المرجع السابق، ص. 166.

[3]– المرجع نفسه، ص.166.

[4]–المرجع نفسه، ص. 167.

والمباشر بهما.فكانت أفكار ماركس، كما يقول جان فريفل، عبارة عن فلسفة جاءت لتقديم« مفهوم للعالم كله ونظرية في المعرفة ومنهج في البحث، وهي لذلك لا تهمل ميداني الفن والأدب من بحثها»[1]. ولكن علينا توضيح مسألة في غاية الأهمية وتتعلق بالفكر الجمالي عند ماركس، فماركس له إسهامات قليلة إلا أن هذه الإسهامات سرعان ما «أخلت مكانها بسرعة لجماليات ماركسية عديدة.هذه النظريات غذت غالب السجالات الفنية الكبرى في القرن العشرين،والدائرة حول مسألة العلاقة بين الفن والمجتمع والسياسة. وهو جدل لم ينته حتى أيامنا هذه» [2]، هذا الجدل الذي أنتج نظريات جمالية ماركسية عديدة.

ومحصلة القول، أننا إذا أردنا البحث في فلسفة الجمال والفن والأدب عند ماركس علينا أن نبحث في اتجاهين، والاتجاه الأول هو «الطريقة التي صاغها ماركس في «رأس المال »، التي هي «منطقه الكبير»، ثم طبقها على الحالة الخاصة للاقتصاد السياسي»[3]، والاتجاه الثاني تتمثل في «الطريقة التي صاغها ماركس تحت اسم "المادية التاريخية"، ثم أعطى أمثلة رائعة على تطبيقها»[4]. فماركس أراد تغيير طريقة تفكير البشر من كونهم محصلة وجود تاريخي، فالإنسان هو الذي يصنع تاريخه وفقا لمتطلبات حاجته ومن ذلك الفن الذي يمثل «أحد أوجه نشاط الإنسان كموجود يُغير الطبيعة، أي كعامل.ولقد أوضح ماركس كيف أن الإنسان، في مسار العمل،ينتج أشياء يلبي بها حاجاته: فمجموع هذه الأشياء، التي لا وجود لها ولا معنى إلا الإنسان وبالإنسان،يؤلف "طبيعة ثانية"، عالَم تقنية، أو بالمعنى الأوسع عالم ثقافة وحضارة، لا يمنعه ذلك من أن يظل طبيعة، ولكن طبيعة إنسانية، طبيعة أُعيد بناؤها وفق خطط إنسانية»[5]، والإنسان بخلقه لحاجاته فهو يغير من واقعه ويصنع واقع مغاير، فلاحتياجات الإنسانية الجديدة هي«التجلي الجديد لقوى الطبيعة الإنسانية والإثراء الجديد للطبيعة الإنسانية» [6]. ولا تختلف حاجات الإنسان الفنية والأدبية والإيديولوجية عن احتياجات العمل المادية و« بلوغ البُعد الفني

---

[1]-كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية، ت عبد المنعم الحفني، (مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 02، 1977)، ص. 06.

[2]-مارك جيمينيز، المرجع السابق، ص. 268.

[3]- روجي غارودي، ماركسية القرن العشرين، تعريب نزيه الحكيم، (منشورات دار الآداب، بيروت، ط04، 1978)، ص. 219.

[4]-المرجع نفسه،ص.219 .

[5]-المرجع نفسه، ص. 221.

[6]-كارل ماركس، مخطوطات عام 1844، ص. 107.

للعمل الإنساني، شأنه شأن بُعده العلمي، يقتضي هو الآخر بَوْنا يقطع الاتصال المباشر بين الحاجة وبين الموضوع المباشر لتلبيتها.حينئذ فقط يصبح في الإمكان تأمُلٌ يدرك الإنسان معه في الموضوع لا ما فيه دلالة نفع فحسب، ليغتذي أو يلبس أو يعمل أو يدافع عن نفسه، بل ما هو تعبير عن فعل الإنسان الخلاق.والموقف الجمالي إنما يبدأ حين يغتبط الإنسان وهو يكتشف في الشيء الذي خلقه، لا مجرد وسيلة لتلبية حاجة، بل ما يحمل في هذا الشيء الشهادة على قيامه بفعل خلاق »[1]. وبهذا يصبح الفن والأدب الذي ينتجه الإنسان جزءا من الإنسان ومن كيانه وتعبير مباشر عن وجوده في التاريخ أي أن الإنسان هو صانع تاريخه، ولهذا اعتبر ماركس الفلسفة المادية التاريخية قاعدة لنظريته في الأدب والفن، والمذهب المادي التاريخي هو «بالدرجة الأولى منهج تفسيري تاريخي سياسي، اجتماعي ولكنه ليس منهجا أدبيا، بمعنى أنه منهج يناقش رسالة الفن والأدب ولا يناقش أسرار الكتابة للأدب أو أصول الفن»[2]. فالفن أو الأدب هو إنتاج لفكر بشري خلاق و«فعل الإنسان الخلاق، في منظور ماركس المادي، هو العمل الحسي، هو لحظة في التأثير المتبادل بين الإنسان والطبيعة، حيث الطبيعة تفرض على الإنسان حاجاته وحيث الإنسان ينبثق من هذه الطبيعة ويعلو فوقها بالإنتاج الواعي لغاياته»[3]، وبهذا يصبح هذا العمل الفني والأدبي معادل « تحقيق للإنسان بكليته »[4]،وبهذا يتفق ماركس مع هيجل ويختلف معه في آن؛لأن هذه الفكرة في الأصل لهيجل والقائلة «بأن الإنسان هو خلق الإنسان خلقا مستمرا للإنسان»[5]،ويختلف معه في صورة هذا الفعل الذي تتعدى خلق المفاهيم والأفكار المجردة.

الأدب عند ماركس شكل من أشكال الإنتاج المتعددة وهو« يفتح أمام الإنسان الاجتماعي أفقا لا حدود له للخلق والتحول أفقا، يستطيع به أن يكشف ما هو من صميم الفن، سواء في غرضه، الذي ليس إرضاء حاجة خاصة لدى الإنسان بل إرضاء حاجته الإنسانية حقا إلى أن "يتموضع"

---

[1]-روجي غارودي، المرجع السابق ، ص. 222.

[2]-كارل ماركس، الأدب والفن في الإشتراكية، ص. 17.

[3]-روجي غارودي، المرجع نفسه، ص. 227.

[4]-المرجع نفسه، ص.227.

[5]- المرجع نفسه، ص. 226.

كخالق (بنفس المعنى الذي يقصده ماركس حين يقول في "رأس المال ":إن حرية انطلاق القوى الخلاقة في الإنسان، وقد تحرر من حاجاته المادية، ستصبح في الشيوعية غاية في ذاتها) أو في لغته، التي ليست لغة المفهوم بتعبيره دائما عن واقع، عن موضوع أو علاقة متكونة سلفا، بل هي لغة الشعر في أعمق معانيه، لغة الأسطورة التي تعبر لا عن واقع مصنوع من قبل بل عن واقع في حالة الصنع، واقع غير مكتمل، ويجعل في ذاته بذرة مستقبل لا يستطاع التنبؤ به بعد»[1].وهذا ما جعل ماركس يعدّ الفن الإغريقي من الفنون الخالدة رغم المستوى الاجتماعي والاقتصادي المتدني وقد وضح فكرته بقوله: «غير أن المشكلة في فهم أن الفن الإغريقي والملحمة موصولان ببعض أشكال التطور الاجتماعي.بل المشكلة هي هذه: إنهما يجلبان لنا، بعدُ، متعة فنية، كما إنهما يصلحان، من بعض النواحي، مثل قاعدة، بل يشكلان لنا نموذجا منيعا»[2]؛ لأن «ما نراه من سحر خالد على مر العصور في أساطير اليونان الكبرى، بوصفها تعبيرا عن العافية في طفولة الإنسان إذ يرفض تعريف الواقع بوصفه الاحتمال الوحيد للنظام القائم في الطبيعة أو في المجتمع: أساطير "بروميثيوس" و"إبكار" و"أنتيغون" و"بغماليون" ففي كل أسطورة عظيمة، شعرية كانت أم دينية، يستعيد الإنسان مفارقته الذاتية تجاه كل نظام معطى. وهذا انطلاقا من هذا البعد الإنساني المحض للعمل: حضور المستقبل باعتباره خميرة الحاضر»[3].

اعتبر هيجل عصر الفن الإغريقي يمثل مرحلة اكتمال الفن البشري وهي مرحلة توازن الروح والشكل أو الموضوع والمادة.وتمثل هذه المرحلة ذروة تطور الفن وهو بذلك بداية موت الفن الذي يتم بعد الفن الرومانسي ليفسح المجال إلى الفلسفة التي تعتبر هي الأخرى شكل من أشكال المعرفة، مثلها مثل الفن والدين أعلى أشكال هذه المعرفة. لكن ماركس ورغم اتفاقه مع هيجل في أهمية الفن الإغريقي إلا أنه يختلف معه في تفسير عبقرية الفنان الإغريقي، فهذه المرحلة لا تمثل مرحلة اكتمال الفن بل هي مرحلة اكتشاف المفارقة البشرية؛لأن هذا الفن الذي يجسد الأسطورة في الفكر البشري سمحت «للإنسان بأن يعيش مرة أخرى فجر العالم، أي لحظة الخلق، فلا يكتفي باكتشاف نفسه كجُزَيء من الكون، حبيس

---

[1]-روجي غارودي، المرجع السابق ، ص. 228.

[2]-مارك جيمينيز، المرجع السابق، ص. 264.

[3]-روجي غارودي، المرجع نفسه، ص. 210.

في نسيج قوانينه، بل يدرك قدرته على مفارقته، على القيام بدوره المبدع»[1]، وبذلك يكون هذا الفكر البشري قادر على إنتاج وخلق نماذج فنية أكثر عمقا وجمالا من الفن الإغريقي وقد تجسدت في فنون وآداب الطبقة الاشتراكية التي تسعى إلى تحقيق حرية الإنسان من كل أشكال استغلال الإنسان للإنسان.

II. أقسام الماركسية:

المتتبع لحركة النقد الاجتماعي الماركسي يدرك وجود تطورا في مبادئه وحركته في شقيه الأفقي والعمودي فهو له تاريخ طويل، فلم تكتف هذه النظرية بمبادئ من أسسها بل استطاعت الاستمرارية والتواجد على الساحة النقدية في أشكال مختلفة ومتغيرة، لذلك فالأصول الماركسية التي أسست للنظرية النقدية الأدبية تنقسم إلى قسمين:أولهما الماركسية التقليدية الكلاسيكية وتتجلى في أعمال روادها الأوائل أو الفئة الأولى للماركسية، والقسم الثاني للنظرية النقدية الماركسية يتمثل في رواد الماركسية الحديثة.

1 – الماركسية الكلاسيكية:

1 – 1 – طروحات ماركس وانجلز في الأدب:

رغم اهتمامه بالاقتصاد والسياسة لم يهمل ماركس وانجلز الجانب الإيديولوجي في بنائه الاجتماعي الجديد، فقد كان اهتمامه ينصب على تشكيل وعي إنساني جديد قائم على فلسفتها المادية لذلك كان للأدب جانبا من اهتمامها رغم أنه كان الجانب الأضعف والحيز الأصغر من أعماله، فقد كانت «الفلسفة الماركسية مفهوم للعالم كله ونظرية في المعرفة ومنهج في البحث»[2]، ولن تستطيع اتخاذ توجهها الشمولي في الفكر إلا بوجود أدب وفن ماركسي يعبر عن مبادئها وتوجهاتها.

ينطلق ماركس من معتقد بأن عالم الموجودات بأشكاله المختلفة: طبيعة، مجتمع، فكر، يتشكل ضمن علائق حتمية مترابطة فيما بينها وفي الوقت ذاته متصارعة،وقد عبر عنها بقوله:«إن أسلوب الحياة

[1]–روجي غارودي، المرجع السابق، ص.210.

[2]–كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية، ص. 06.

المادية يحدد العمليات الاجتماعية والسياسية والروحية في الحياة عموما، وليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل على العكس، فإن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعي الإنسان» [1]، ومن هذا المنطلق أراد تغيير التوجهات والأفكار السائدة بقلب أساب الإدراك، فقد ربط الوعي بالوجود المادي وربط كل الأفكار والتوجهات الإيديولوجية والفكرية بالجانب المادي الاقتصادي،ومن ذلك الأدب والفن الذي أصبح مرتبط بالجانب الاقتصادي لعلاقات الإنتاج. لقد عمل ماركس على ربط البنية الإيديولوجية للمجتمع بقوى الإنتاج الاقتصادية وأعطى الأولوية للبنية التحتية الاقتصادية في التحكم وقيادة الحياة الاجتماعية بكل تشكلاتها السياسية، والفكرية، والفلسفية، يقول ماركس: «من الضروري دائما أن نميز بين التحول المادي للشروط الاقتصادية للإنتاج، والتي يمكن تحديدها بدقة العلوم الطبيعية، وبين الأشكال القانونية، أو السياسية، أو الدينية، أو الفنية، أو الفلسفية . أي باختصار الأشكال الأيديولوجية التي يعي البشر من خلالها هذا الصراع ويناضلون ضده»[2]، ومن هنا يصبح الأدب تابعا لوسائل الإنتاج والطبقة المسيطرة على وسائل الإنتاج وكلما حدث تغيير أو انقلاب في هذه الطبقة المنتجة أثر بشكل مباشر على كل البناء الفوقي والإيديولوجي للمجتمع، فالمجتمع عند ماركس ينقسم إلى طبقات، ولا بد أن تسيطر إحدى هذه الطبقات، والطبقة التي تهيمن على السلطة وعلى المجتمع هي الطبقة التي تمتلك وسائل الإنتاج وتسيطر على كل الطبقات الاجتماعية؛ فبامتلاكها على هذه الوسائل المادية تستطيع أن « تسيطر في الوقت نفسه على وسائل الإنتاج الفكري، وتختلط السيطرتان لدرجة أن أفكار الذين يحرمون من وسائل الإنتاج الفكري تخضع في الوقت نفسه لتلك الطبقة المسيطرة»[3]، والسبب في هذه التبعية يرجع إلى أن الطبيعة البشرية لا يمكن لها أن تعبر عن الكماليات في انعدام الأوليات، فلا يمكن – حسب ماركس – أن يكون هناك إنتاج فكري، وفلسفي، أو أدبي، أو تطور سياسي في ظل انعدام المسكن والأكل والعمل لذلك كان لا بد من أن تكون «القاعدة الاقتصادية هي المبدأ الحاسم والقانون الحاسم للتطور التاريخي للأدب والفن وسائر الظواهر

---

[1]–أوفسيانيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص. 27.

[2]–أليكس كالينيكوس، الماركسية والنقد الأدبي، ت هاني حلمي حنفي، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية) ، ج 09، تحرير ك.نلوولف وآخرون، مراجعة رضوى عاشور، إشراف جابر عصفور،(المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2005)، ص. 142.

[3]–كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية، ص. 98.

الفوقية، وفي هذا السياق، تكون أشكال الايديولوجيا . والأدب والفن من ضمنها . بمثابة شيء ثانوي مقارنة مع القاعدة»[1]، واستنادا لفلسفة ماركس كان لابد على الأدب والفن عموما أن يكون مجرد تابع وخادم للطبقة التحتية أو الطبقة المسيطرة على وسائل وقوى الإنتاج أي أصبح الفكر تابعا للمادة وبهذا تتحقق مسلمة ماركس.

إلا أن ماركس وانجلز أحدثا استثناء خاصا يتعلق بالأدب والفن، حيث عدّا العلاقة التي تربطهما بالبنية التحتية الاقتصادية ليست علاقة تتابعية،إلزامية ولكنها علاقة تفاعلية تحاورية، يقول انجلز:«إن التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي والفني إلخ، يقوم على التطور الاقتصادي. بيد أن جميع تلك البنيات تتفاعل فيما بينها وتقاوم الركيزة الاقتصادية أيضا. ليس الوضع الاقتصادي هو العلة، إنه ليس وحده نشيطا وما تبقى نتيجة مطاوعة ليس إلا، بل هناك عمل متبادل على أساس الضرورة الاقتصادية التي تفضي دوما في النهاية إلى التغلب» [2].

إن المرونة التي عامل بها ماركس وانجلز الفن والأدب كان بهدف الحفاظ على المنتجات الثقافية التي خلفها الفكر البشري عبر التاريخ، لذلك كان لزاما عليهما العودة إلى تاريخ الشعوب الثقافية والأدبية والاعتراف بأن «التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي والفني...إلخ قائم على التطور الاقتصادي ولكن الحقول المذكورة جميعا تمارس بدورها تأثيرا على بعضها البعض، وعلى القاعدة الاقتصادية.إن المسألة ليست بالضبط في أن الوضع الاقتصادي وحده هو السبب وأنه العامل الفعال الوحيد، وكل ما عداه هو نتيجة سلبية ليس إلا.كلا، فإن المسألة تكمن في وجود تفاعل متبادل على أساس الضرورة الاقتصادية التي تشق لنفسها الطريق دوما في خاتمة المطاف...وبالتالي فإن الوضع الاقتصادي لا يمارس تأثيره بشكل آلي، كما يتصوره البعض...»[3]. لعب الفن الإغريقي والأدب الكلاسيكي الدور الكبير في مرونة آراء ماركس، إذ أصبح يعتقد أنه « بات في حكم المؤكد أن بعض عصور التفتح الفني ليست على علاقة أبدا مع التطور العام للمجتمع، ولا مع تطور قاعدته المادية،

---

[1]-أوفسيانيكوف وآخرون، المرجع السابق، ص. 28.

[2]-هنري أرقون، الجمالية الماركسية، ت جهاد نعمان، (منشورات عويدات، بيروت، ط02، 1982)، ص. 34.

[3]-أوفسيانيكوف وآخرون، المرجع نفسه، ص. 29.

إذا»[1]، فالفن الإغريقي لم يربط التطور الفني والأدبي بتطور القاعدة الاقتصادية ولا بتطور المجتمع، فرغم تدهور التطور الاجتماعي استطاع إثراء تاريخ البشرية بفن أدبي وملحمي خالد، وأقر ماركس بذلك بقوله: «فيما يخص الفن، من المعروف أن مراحل معينة في ازدهاره لم تكن تنسجم البتة مع التطور العام للمجتمع، وبالتالي مع تطور أساسه المادي، الذي هو بمثابة الهيكل العظمي لتنظيم المجتمع. ومثال ذلك اليونانيون عند مقارنتهم بالشعوب المعاصرة، أو شكسبير» [2]. وهذا ألزم ماركس على ايجاد تفسير منطقي لهذا الاستثناء في فلسفته، غير أنه اكتفى بتقديم تبرير بسيط بقوله: «إن ما يشدنا إلى فنِّهم لا يتناقض مع التطور الضعيف للمجتمع الذي نما فيه هذا الفن: بل هو، أكثر من ذلك، نتيجة له، وهو، أكثر من ذلك، وثيق الصلة بالواقع، وبظروفه الاجتماعية التي لم تنضج، والتي تولد ذلك الفن منها، والتي لم يكن في الإمكان إلا أن يتولد منها، والتي لا يمكن أن تعود أبدا»[3].

ومن خلال دراسة ماركس للفن الإغريقي يمكن أن نخلص إلى أن ماركس فسر عظمة الفن الإغريقي في فكرتين: الأولى تمثلت في السحر الذي يفرضه هذا الأدب علينا والذي أرجعه ماركس إلى الإحساس بالاشتياق، والفكرة الثانية في « الحنو، الذي نشعر به، نحن الحديثين، على طفولة الإنسانية، وعلى الأطفال الإغريقين، المولودين في حال من عدم النضج الاجتماعي، الذي لم نعرفه بعد ذلك أبدا»[4]، وترجع فكرة ازدهار هذا الأدب رغم انحطاط المجتمع إلى الصراع الطبقي الذي عاشت فيه الدولة الإغريقية بين طبقة الأحرار وطبقة العبيد، فلولا «نظام الرق لما وجدت الدول الإغريقية، ولما وجد الفن والعلوم الإغريقية..وحيث أن العمل البشري كان كذلك قليل الإنتاج للغاية، بحيث لم يكن الإنتاج يتجاوز حد إشباع ضرورات الحياة، فإن تكاثر القوى المنتجة، واتساع المواصلات، وتطور الدولة والقانون، وإنشاء الفنون والعلوم، لم يكن من الممكن أن يوجد إلا بفضل التقسيم الشديد للعمل، الذي كان لابد من قيامه ليؤسس لقيام تقسيم أكبر، للعمل بين الطبقات المهيأة للعمل اليدوي البسيط وبين القلة من المحظوظين الموكل إليهم إدارة العمل والتجارة وشؤون الدولة، والمهن الفنية والعلمية من بعد

---

[1]-مارك جيمينيز، المرجع السابق، ص. 263.

[2]-أوفسيانيكوف وآخرون، المرجع السابق، ص. 29.

[3]-كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية، المرجع السابق، ص. 71.

[4]-مارك جيمينيز، المرجع السابق، ص. 265.

ذلك»[1]، ولم يوضح ماركس الطريقة التي ساعد فيها مجتمع العبيد على تطور الفن الإغريقي رغم أنه يؤكد أن وجود هذا الاختلال الطبقي«سمح بإيجاد توازن معين بين قطاعات الاقتصاد التجاري المختلفة ونشط إنتاج السلع النافعة، وأدى إلى تحسين حال المنتجات والمنتجين، وأفاد الفنون التناقض الضخم في المجتمع الإغريقي بين العبيد والأحرار»[2]، وهذا التفسير يضع ماركس والفكر البورجوازي في مسار مشترك مما جعله يكتفي بإرجاع عظمة الفن الإغريقي إلى اللذة التي يشعر بها الإنسان بعودته إلى الطفولة الأولى للفن و«إدخال المعجزة الإغريقية في مذهب يربط جميع الظاهرات الإنسانية بالعلاقات الاجتماعية، تلك المعجزة التي تظهر بالضبط التفاوت الذي قد يقع بين الفن والتطور عامة.والواقع أن ماركس يجعل برهان التطور الموازي يقوم بدورة على نفسه؛ولا يوفق إلى الإبقاء، في تلك الحالة الخاصة، على مقتضيات المادية التاريخية،إلا في حصر تلك المقتضيات ضمن تفسير الفن الإغريقي وحده وفي رفضها من أجل شرح المتعة الجمالية الناتجة عنه»[3]. إن عظمة تاريخ الفن الإغريقي جعلت ماركس يتراجع عن بعض معتقداته، والتمسك بتفسيراته في آن، حيث يؤكد على علاقة الأدب بالمجتمع الذي نشأ من خلاله فـ« قوانين الأدب العظيم تتوالد دائما من خلال عمليات اجتماعية، فما نصفه بأنه " عظمة " التراجيديا اليونانية ليس حقيقة الوجود، بل هو قيمة متغيرة، يعيد كل جيل من الأجيال المتعاقبة إنتاجها بطريقته»[4].

والنموذج الثاني الذي استشهد به ماركس على عظمة الأدب ، أخذه لبعض الأعمال الخالدة والعظيمة التي تمكنت من قراءة التاريخ وقدمت« لمحات لما سيصبح علبه العمل كوسيلة لتحقيق الذات في مجتمع شيوعي بلا طبقات »[5]، وكان بلزاك أكبر مثال على ذلك، حيث أثنى عليه؛ لأنه«كشف ليس فقط عن واقع عصره الاجتماعي بل أيضا عن المستقبل الذي ينتظره ضرورة »[6]. فبلزاك استطاع

---

[1]-كارل ماركس، المرجع نفسه، ص.75.

[2]-كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية، المرجع السابق، ص.75.

[3]-هنري أرقون، المرجع السابق، ص. 14.

[4]-رومان سلدن، المرجع السابق، ص. 51.

[5]- أليكس كالينيكوس، المرجع السابق، ص. 142.

[6]- هنري أرقون، المرجع نفسه، ص. 43.

«أن يدرك جدلية التاريخ فيهيئ العناصر الموضوعية والمتحركة حقا للتطور الاجتماعي »[1]، لذلك « لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب، بل أيضا المبدع التنبؤي لشخصيات بارزة كانت في عهد لويس . فيليب لا تزال في الحالة الجنينية ولم تتطور إلا بعد وفاته، في عهد نابليون الثالث»[2]. تكمن عظمة بلزاك في وقوفه ضد توجهاته الإيديولوجية والإقطاعية وتجاوزها والتعبير عن رؤيته الكونية في أعماله الأدبية التي أدانت الطبقة التي ينتمي إليها ويشكل وعيا فنيا صحيحا كاشفا للواقع الذي ساد في عصره، وثائرا على نظامه. وبذلك كان الأدب هو السلاح الذي كشف عن زيف الطبقة الإقطاعية واستغلال الإنسان لـ الإنسان، وأكد بلزاك على طروحات ماركس وعلى الدور الكبير الذي يلعبه الفن والأدب في الصراع الاجتماعي، فالأدب يجب أن يكون سلاحا في يد النضال الشعبي ضد البرجوازية وهذا ما عمل لينين على تطبيقه ضمن ما أسماه بالأدب الحزبي.

1 – 2 – لينين والأدب الحزبي:

كان "فلاديمير إلييتش أوليانوف" (Vladimir Ilitch) المعروف باسم "لينين Lenine"(1870 – 1924) من أهم رواد الفكر الماركسي الذي طبق مبادئ ماركس على أرض الواقع وحرص على تنفيذها، فالأدب سلاح الطبقة البروليتارية وعليه أن يشارك في تحرير الفرد من كل سيطرة أو استغلال ولهذا فعليه أن يكون جزءا في هذا الصراع، ولا ينعزل بجمالياته الفنية فقط.فقد كانت المرحلة التي سبقت الحزب الاشتراكي، في نظر لينين، « فترة لعينة من اللغة الايزوبية، والخضوع الأدبي، والحديث العبودي، والقنانة الإيديولوجية. وقد وضعت البروليتاريا حدا لهذا الجو العفن الذي كان يخنق كل ما هو حي وغض في روسيا، لكن البروليتاريا لم تكتسب حتى الآن سوى نصف الحرية لروسيا»[3]، هذه الحرية التي لن تكتمل إلا بتحرر الأدب من النزعة البرجوازية وسلطتها عليه لذلك كان لا بد من أن «تطرح البروليتاريا الاشتراكية مبدأ الأدب الحزبي، ويجب أن تطور هذا المبدأ وأن تضعه في التطبيق على أكمل وجه ممكن»[4].

---

[1]–هنري أرقون، المرجع السابق ، ص.43.

[2]–المرجع نفسه، ص.43.

[3]–فلاديمير لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ت محمد مستجير مصطفى، (دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط01، 1976)، ص. 22.

[4]–المرجع نفسه، ص.22.

الأدب الحزبي لا يفرض بالقوة على المبدعين أو دور النشر ،كما عبر عنه لينين، ولا يمكن أن يكون وسيلة لـ« شراء الأفراد مستقلا عن القضية البروليتارية المشتركة. فليسقط الكتاب غير المتحزبين: ليسقط "السوبرمان" الأدبي! ويجب أن يكون الأدب جزءا من القضية المشتركة للبروليتاريا،«ترسا وصامولة» في جهاز اشتراكي ديمقراطي كبير واحد تسيره كل الطليعة الواعية سياسيا للطبقة العاملة بأسرها.يجب أن يغدو الأدب جزءا لا يتجزأ من العمل الحزبي الاشتراكي الديمقراطي المخطط المتكامل»[1].

أوضح لينين في مقالته عن الأدب الحزبي والتنظيم الحزبي التي كتبها عام 1905، على ضرورة انخراط الأدب في العمل الحزبي التأكيد على أهمية ارتباطه بالنشاط السياسي، فالأدب هو السلاح الذي يعبر به الحزب عن آرائه ومبادئه وبالتالي القيام بوظيفته الاجتماعية، ويقوم بتوجيه « العمل الثوري، من خلال وعي الوقائع الاجتماعية التي يثيرها ويحافظ عليها ويقويها في الوقت نفسه »[2].

والظاهر من دعوة لينين هو إلزام الأدب بضرورة انضمامه في التشكيل الحزبي الاشتراكي الحاكم لـ الدولة، إلا أن لينين يحاول إثبات العكس بنفيه لهذا المبدأ الذي يخضع الأدب والأديب تحت سلطة الجبرية والإلزامية ويدافع عن موقفه بقوله: « وأستطيع أن أقول أنه سيكون هناك دائما مثقفون هيستيريون يتصايحون ضد هذا التشبيه الذي يحط من شأن المعركة الحرة بين المثل، وحرية النقد، وحرية الإبداع الأدبي..إلخ ويقتلها ويضفي عليها صيغة بيروقراطية. غير أن مثل هذه الصيحات في واقع الأمر لن تكون أكثر من تعبير عن فردية المثقف البورجوازي، فليس من شك في أن الأدب هو آخر ما يمكن إخضاعه للمواصفات أو التسويات الآلية.ولقاعدة حكم الأغلبية للأقلية، وليس من شك كذلك في أنه لا بد في هذا المجال من أن يتاح مجال أرحب للمبادرة الشخصية، والميل الفردي والفكر والخيال، والشكل، والمضمون..»[3]، ورغم أن لينين يشير في هذه المقولة إلى مبدأ الحرية التي يتركها الحزب الاشتراكي للأدباء في انضمامهم إلى التحزب الأدبي، وحرية النقد واختيار الموضوعات إلا أننا نجده في مقاطع أخرى يتوعد كل من يرفض الانضمام إلى هذا التنظيم الأدبي، يقول:« لنتخلص من رجالات

---

[1]–فلاديمير لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ص. 23.

[2]–هنري أرقون، المرجع السابق، ص. 21.

[3]–فلاديمير لينين وآخرون، المرجع نفسه، ص. 23.

الأدب غير الحزبيين! لنتخلص من هواة الأدب المثاليين ! على قضية الأدب أن تصبح جزءا من القضية العامة للبروليتاريا، وجهازا صغيرا من الآلة الاشتراكية الديمقراطية الموحدة والكبيرة التي تحركها الطليعة الواعية للطبقة العاملة كلها. على النشاط الأدبي أن يصبح عنصرا مؤلفا لعمل حزب اشتراكي ديمقراطي منظم، محكم وموفق»[1].فما معنى الحرية الأدبية والنقدية عند لينين؟ وكيف نظر إلى دور الأدب في المجتمع؟

- **حرية الأدب في التنظيم الحزبي للأدب:**

أراد لينين أن تمارس آراء ماركس وانجلز فعليا وأن يكون هناك مجتمع اشتراكي بكل ما تحمله هذه الكلمة، وكان لا بد عليه ألا يترك أي قطاع أو فئة اجتماعية دون مراجعته أو معرفة توجهاته، فلا يمكن أن يكون هناك مجتمع اشتراكي بانفصال قطاع أو فئة اجتماعية عن توجهات الحزب، والأدب والصحافة من أهم القطاعات التي تسهم في بناء توجهات المجتمع وإيديولوجيته لذلك كان عليها الانضمام تحت لواء الحزب الاشتراكي والعمل على إرساء مبادئه وتوجهاته، وتأكيد حقوق الطبقة البروليتارية وحرية العمال ففي «جمهورية العمال والفلاحين السوفييت ينبغي أن يكون تنظيم الأمور كلها من ناحية الفن على وجه الخصوص مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقي من أجل تحقيق أهداف ديكتاتوريتها ومن أجل إزالة كل استعباد للإنسان من قبل الإنسان»[2]، هذه الحرية التي ربطها لينين بـ الالتزام الذاتي للفنان بقضايا واهتمامات الطبقة البروليتارية والعمل على مصالحها قبل مصالحه الخاصة والذاتية، فالفن والأدب خاصة تقع عليه مهمة ربط التقرب من الجماهير والطبقة العمالية، يقول لينين:« إننا نواجه مهمة جديدة وشاقة، لكنها مهمة نبيلة مثمرة هي . أن ننظم أدبا واسعا متنوعا متعدد الأشكال، يرتبط ارتباطا لا ينفصم بحركة الطبقة العاملة الاشتراكية الديمقراطية، فكل أدب اشتراكي ديمقراطي يجب أن يصبح أدبا حزبيا»[3].

ولا يرتبط تحزب الأدب بتقيد حرية الأدب أو الأديب والنقد، فقد طرح لينين مسألة الأدب الحزبي

---

[1]–هنري أرقون، المرجع السابق، ص. 22.

[2]–رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي،(دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1988)، ص. 161.

[3]–لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 26.

في ظل حرية الأدب والأديب، يقول لينين:«سيكون أدبا حرا لأنه لم يخدم بطلة متخمة ما،ولا "العشرة آلاف الذين يتربعون في القمة "، والدين يشعرون بالضجر ويعانون من التحلل والبدانة، وإنما الملايين وعشرات الملايين من الشعب العامل، زهرة البلاد وقوتها ومستقبلها»[1]، فحرية الأدب ارتبطت بعلاقتها بالطبقة البروليتارية وتقديم المصلحة العامة للشعب على المصلحة الفردية للأديب، وبذلك التحرر من سلطة المال والالتزام بسلطة الشعب، فالمبدع لا يستطيع أن يدعي يمارس حريته بعيدا عن المجتمع فهو ليس في معزل عنه بل هو جزء من هذا المجتمع، فمن «المستحيل أن تعيش في مجتمع وتكون متحررا منه، وأن الحرية الاجتماعية الحقيقية الكاملة – بما في ذلك الإبداع – تعني الدعوة القائمة على أساس العلم...لمصالح الجماهير العاملة وهذا هو الجانب السياسي للحرية.وبالطبع فإن حرية الإبداع الحقة ليست ممكنة إلا للفنانين الذين يتخذون هذا الموقف»[2]. فما هو مفهوم الحرية عند لينين؟

الحرية التي نادى بها لينين لا ترتبط بالمفهوم الأخلاقي التي ترتبط بالحياة الكريمة والتحرر من كل ما يسيء لكرامة الفرد، أو حريته في اتخاذ قراراته وأفعاله، بل هي حرية طبقية ترتبط بالطبقة الحاكمة أي الطبقة البروليتارية. فالحرية اتخذت معنى المفهوم الطبقي، الحرية الحقيقية « ليست ممكنة إلا حين يكون الناس متحررين من عدم المساواة الاجتماعية من أي نوع.ومن هنا يستحيل تحقيق حرية الإبداع الكاملة ما لم تتوافق مبادئ تصوير الحياة مع القوانين الموضوعية للفن من ناحية – ودون الحركة الثورية للطبقة العاملة والجماهير الكادحة، وما لم يشترك الفنان، مستخدما وسائله الفنية – في النضال النشط من أجل الاشتراكية والشيوعية من ناحية أخرى»[3]. التحرر من سلطة المال ومن استغلال الإنسان للإنسان وهذا يتحقق فقط في إطار مبادئ الحزب البروليتاري.يقول لينين: « ينبغي أن نقول لكم أيها الفرديون البورجوازيون أن حديثكم عن الحرية المطلقة نفاق خالص، فلا يمكن أن تكون هناك "حرية" حقيقية وفعالة في مجتمع يقوم على سلطة المال، في مجتمع تعيش فيه جماهير الشعب العامل في البؤس وتعيش فيه حفنة من الأغنياء كالطفيليات، هل أنت حر – يا سيدي الكاتب – في علاقتك بناشرك البرجوازي،

[1]–لينين وآخرون ، المرجع السابق ، ص. 25.
[2]–المرجع نفسه، ص. 125.
[3]–المرجع نفسه، ص. 128.

وفي علاقتك بجمهورك البورجوازي الذي يطالبك بالإباحة في رواياتك ولوحاتك..» [1]. إن المفهوم الطبقي للحرية الذي نادى به لينين وأراد تطبيقه على كل القطاعات الاجتماعية تثير تساؤلات عن حقيقة هذه الحرية التي ربطها فقط في مبادئ البروليتاريا. أكد لينين مرارا على أن حرية الأديب خارج الالتزام الشعبي والبروليتاري هو في «أفضل الأحوال خدعة، وفي أسوأ الأحوال تبرير منافق لافتقار الفنان إلى الالتزام بقضية الجنس البشري »[2]، وعمل على تحزب الأدب والفن ورد بقوة على كل مشكك في مطلبه مع الحفاظ على حرية الأدب والأدباء، فالأدب الحزبي بالنسبة له ليس السيطرة على موضوعات العمل الفني وإخضاع الأديب لـ التجسس والمراقبة بل يجب على هذا الأدب أن يكون «مُشربا بروح النضال الطبقي الذي تشنه البروليتاريا في سبيل الإنجاز الناجح لأهداف ديكتاتوريتها»[3].

إن الهدف من إخضاع الأدب إلى سلطة الحزب هو حمايته من سلطة الرقابة البورجوازية والإقطاعية، والقضاء على" البرجوازية الفوضوية " التي حرمت الأديب من امتلاك حرية التعبير، وادعت حرية مزيفة فرضتها على الأدباء وعلى أدبهم يقول لينين: « لا يمكن للمرء أن يعيش في المجتمع وأن يكون حرا في المجتمع، وحرية الكاتب أو الفنان أو الممثلة البرجوازية هي مجرد تبعية مقنعة (أو مقنعة بطريقة منافقة) لكيس النقود والرشوة والبغاء»[4]، فالأدب الحزبي كان ضرورة حتمية من أجل متابعة المسار الاشتراكي الذي نادت به الماركسية لذلك عمل لينين على محاربة كل أشكال الاستغلال الرأسمالي وكل الوسائل التي تخدمه، فهو أهم سلاح إيديولوجي تستعمله السلطة لخدمة مصالحها فكان لزاما على الطبقة البروليتارية أن توجد أدبا حزبيا، وقد أدرك لينين أن الكثير من « الكتاب المرتبطين بالحزب ظلوا يعبرون عن آرائهم في الصحافة البرجوازية.ونتيجة لذلك كانوا يقدمون تنازلات إيديولوجية للناشرين البورجوازيين،..،وأثرت الفوضوية على الحياة الداخلية للحزب» [5]، فحدث صدام بين حرية الأديب وتوجهاته الفكرية وبين ضرورة النشر في الصحافة ودور النشر الرأسمالية، لهذا كان تحرر الأدب والصحافة ودور النشر من هؤلاء

---

[1]-لينين وآخرون، المرجع السابق ، ص. 25.

[2]-فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها (من وجهة نظر ماركسية)، ت خليل كلفت، (المشروع القومي للترجمة، ط 02، 2004)، ص. 198.

[3]-المرجع نفسه، ص. 198.

[4]-لينين وآخرون ،المرجع نفسه، ص. 25.

[5]-المرجع نفسه، ص. 139.

المعارضين للفكر الاشتراكي ضرورة حتمية، دون المماس بحرية الكتاب أوالأديب، وعبر عن ذلك بقوله:«هدئوا أنفسكم أيها السادة ! فنحن – في المقام الأول – نناقش الأدب الحزبي وخضوعه لإشراف الحزب، فكل امرئ حر في أن يكتب ويقول ما يريد» [1]،بل نجده يعمل على حماية الأدباء الذين تبنوا آراء الحزب الاشتراكي والقضية البروليتارية من استغلال وسيطرة الفردية البرجوازية، وكل رافض لهذه المبادئ فهو حر يكتب ما يشاء إلا أن لينين طرح بالمقابل مسألة حرية الحزب نفسه يقول:«لكن كل اتحاد اختياري (بما في ذلك الحزب) حر أيضا في أن يطرد الأعضاء الذين يستغلون اسم الحزب في الدعوة لأفكار معادية للحزب، فحرية التعبير والصحافة يجب أن تكون مطلقة، ولكن كذلك يجب أن تكون حرية التنظيم مطلقة...»[2]، وهو بذلك يحدد سياسية الحزب والعلاقة الجدلية في التعامل مع حرية الأديب والأدب وحرية الحزب.

إن حرية الأدب والأدباء في نظرية لينين تبرز مسألة الالتزام والانتماء الأدبي لقضايا المجتمع والحزب «فالحزب اتحاد اختياري...ولكي نرسم الحد الفاصل بين ما هو حزبي وما هو معاد للحزب لدينا برنامج الحزب وقرارات الحزب...»[3]، وقضية الالتزام بمبادئ الحزب لا تكون قصرا وتعسفا بل تقوم على الإيمان بمبادئ الحزب وتوجهاته وبذلك يصبح «أدبا حرا لأن فكرة الاشتراكية والتعاطف مع الشعب العامل – وليس الجشع والوصولية – ستجذب قوى جديدة على الدوام إلى صفوفه. سيكون أدبا حرا لأنه لن يخدم بطلة متخمة ما..»[4]. ولكي يتحقق البناء الاشتراكي للمجتمع يجب انضمام كل فئات المجتمع إلى هذا الفكر، وأكد لينين ذلك في نهاية مقالته بقوله:«إننا نواجه مهمة جديدة وشاقة، لكنها مهمة نبيلة مثمرة هي أن ننظم أدبا متنوعا متعدد الأشكال، يرتبط ارتباطا لا ينفصم بحركة الطبقة العاملة الاشتراكية الديمقراطية، فكل أدب اشتراكي ديمقراطي يجب أن يصبح أدب حزبيا، وكل صحيفة أو دار نشر إلخ...يجب أن تبدأ على الفور في إعادة تنظيم عملها بحيث ننتهي إلى وضع تتكامل فيه بشكل أو بآخر في تنظيم حزبي أو آخر. وعندئذ فحسب سيصبح الأدب الاشتراكي الديمقراطي أدبا

[1]–لينين وآخرون، المرجع السابق ، ص. 24.
[2]–المرجع نفسه، ص. 24.
[3]–المرجع نفسه، ص.25.
[4]–المرجع نفسه، ص. 25.

جديرا باسمه، عندئذ فحسب سيتمكن من أن يؤدي واجبه، وأن ينطلق – حتى داخل إطار المجتمع البرجوازي – من العبودية البورجوازية، ويندمج في حركة الطبقة المتقدمة حقا والثورية حتى النهاية»[1].

1 – 3 – الأدب والفن عند بليخانوف:

يعد جورجي فالينتينوفيتش بليخانوف "Georgi Plekhanov "(1856 . 1918) من أهم شخصيات الأدب الماركسي، فهو يعزى إليه الفضل في تأسيس علم الجمال الماركسي، وكان«أول ماركسي روسي حاول ربط مسائل علم الجمال بأفكار الاشتراكية العلمية ومعالجتها من واقع المادية التاريخية »[2].

انطلق بليخانوف من مبادئ المادية التاريخية وقام بربط تاريخ المجتمعات بفنونها وآدابها لاغيا فكرة «الجمال المتفرد الخالد »[3]، فلا وجود لفن فردي خالد وإنما هو نتاج تاريخ اجتماعي وهو بذلك يضرب بمبدأ الفن للفن ويفضح أكذوبته «ومزاعم استقلال الفنان الذي يعتقد أنه يسبح فوق المعترك الاجتماعي.وأكد بليخانوف أهمية الجهاد الطبقي المجيد في سبيل العلم والفلسفة والأدب والفن»[4]. ومن هذا المنطلق الطبقي والصراع الاجتماعي صاغ بليخانوف مبادئ علم الجمال، مؤكدا على فكرة ارتباط الأدب بالمجتمع الذي نشأ وتشكل في أحضانه، وانطلق في دراسته من المجتمعات البدائية مستلهما خطى هيجل والعودة إلى مسألة تفسير الأدب من خلال تاريخ المجتمعات، غير أن هدفه كان منصبا على «ترويج الأفكار الماركسية،وحل الكثير من مسائلها في علم الجمال،الأمر الذي لم يكن متيسرا لمؤسسيها ماركس وانجلز من قبل »[5].

كما أسلفنا الذكر، كانت فلسفة هيجل الجمالية على طريقة ماركس هي منطلق بليخانوف حيث حاول قلب أفكار هيجل؛ لأن منطلقه الأساسي مادي ويختلف كل الاختلاف على مثالية هيجل وقد

---

[1]–لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 26.

[2]– رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية في المادية والمثالية، (دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2001)، ص. 176.

[3]–جون فريقيل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ص. 150.

[4]–المرجع نفسه، ص. 150.

[5]–رمضان الصباغ، المرجع نفسه، ص. 177.

عبر عنها بليخانوف بقوله:«إن وجهة نظرنا معاكسة تماما لوجهة النظر المثالية. بيد أننا نرجع هنا بسرور كبير إلى هيغل. فآراؤه في الفن تنطوي بوجه عام على قدر كبير من الحقيقة، لكن تقف عنده، حسب التعبير المشهور، ورأسها إلى الأسفل، وينبغي أن نعرف كيف نوقفها على قدميها من جديد»[1]. فكان هيجل المرجع الأول الذي اعتمد عليه بليخانوف بالإضافة إلى« علماء الجمال الروس ونقاد الأدب الشعبين وعلى رأسهم بيلنسكي، ونشيرنيشفسكي، ودوبرليوبوف»[2]، ولربما حق لينا التساؤل: ماذا أخذ بليخانوف من هيجل؟ وكيف قام بعملية قلب مبادئه الجمالية؟ وماذا أضاف للنقد الجمالي الماركسي؟

أ/ بليخانوف وهيجل:

انطلق بليخانوف من العلاقة التي وضعها هيحل بين تاريخ الفن وتاريخ المجتمعات وزعزعتها في الآن نفسه، فقد أيقن أن «لكل حقبة تاريخية كبرى فنها الخاص. يميز هيغل، على سبيل المثال، بين الفن الشرقي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي؛ لكنه كان، إذ يلحظ هذه الوقائع البديهية، يؤولها تأويلا غير كاف بالمرة. فتاريخ الفن كان يجد تفسيره عنده، في التحليل الأخير، في خصائص الروح، في قوانين تطور الفكرة المطلقة»[3]، فكان هذا التفسير غير منطقي وغير مقنع لـ بليخانوف وعلق عليه بقوله:« يقول لنا هيغل أن الفن الكلاسيكي يتسم بتوازن كامل بين الشكل والمضمون، بينما ترجح كفة المضمون (الفكرة) على كفة الشكل في الفن الرومانسي. وهذه ملاحظة سديدة، ومن صالح جميع دارسي تاريخ الفن أن يأخذوها بعين الاعتبار.لكن لماذا ترجح كفة المضمون على كفة الشكل في الفن الرومانسي؟ إن علم الجمال المثالي الهيغلي لا يفيدنا شيئا بهذا الخصوص،لأننا لا نستطيع أن نعتبر بمثابة جواب مقنع التوكيد القائل أن اللامتناهي (المضمون، الفكرة) لا بد أن ترجح كفته بالحتم والضرورة، في تطوره المنطقي، على كفة المتناهي (الشكل)»[4]. فهذا التفسير الميتافيزيقي لغلبة المضمون على الشكل هو الدافع وراء قلب مثالية هيغل، حيث عكف بليخانوف «على دراسة الصلة بين الشكل وبين

---

[1]-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص. 150.

[2]-رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية في المادية والمثالية، ص. 178.

[3]-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص. 138.

[4]-المرجع نفسه، ص. 138.

الموضوع، أي بين القالب وبين المضمون.وانتهى إلى سبق المضمون الإيديولوجي على القالب، وقرر أنهما يترابطان ويتحدان في الآيات الفنية الخالدة، ويتنافران وينفصلان في فنون الطبقات المنهارة»[1].

يرتبط تفسير الأدب والفن بصفة عامة بقانون الطبقات الاجتماعية والواقع الاجتماعي،هذا التفسير المنطقي بالنسبة لـ بليخانوف الذي لجأ هيجل نفسه إليه من حين لآخر هاربا من مثاليته المفرطة أو«مملكة الأشباح المثالية ليتنسم الهواء الطلق للواقع الاجتماعي »[2]، فتفسير الأدب وفق المنظور الاجتماعي هو السبيل الوحيد للتعرف على مبادئ الجمال؛ لأن تاريخ الجمال مرتبط بتاريخ المجتمع وهو الحقيقة الواقعية الملموسة والحقيقية وبهذا لن « تعود بنا حاجة البتة إلى الإنشاءات المنطقية الأريبة للمثاليين الذين يستنجدون بخصائص الفكرة المطلقة. وعندئذ سيموت علم الجمال المثالي من تلقاء نفسه»[3]. وبذلك نجد بليخانوف يتبع نهج أستاذه ماركس، فكما أفرغ ماركس الجدل الهيجلي من محتواه وأعاد ملأَه بماديته، نجد الفعل نفسه مع بليخانوف حيث عمل على قتل علم الجمال المثالي وإعادة ولادة علم جمال مادي واقعي؛ فـ« العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائما فيكل الآداب التي بلغت مرحلة معينة من التطور..وغالبا ما يجاب على السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين،فالبعض يقول إن الإنسان لم يكن للراحة وإنما الراحة وجدت من أجل الإنسان، والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين إنما الفنانون كانوا من أجل المجتمع، ووظيفة الفن هي تطوير الوعي الإنساني..وتحسن النظام الاجتماعي..بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفي رأيهم أن الفن يقصد لذاته ليحولونه عما يعني أي إنجاز لهدف إضافي حتى ولو كان نبيلا، إنهم يحطون من مرتبة العمل في الفن»[4]. فهذه المقولة لـ بليخانوف توضح حقيقة العمل الفني وطبيعة ارتباطه وتفسيره من خلال المجتمع وتاريخ المجتمع.

---

[1]-جون فريقيل، المرجع السابق، ص. 151.

[2]-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص. 139.

[3]-المرجع نفسه، ص. 140.

[4]-رمضان الصباغ، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، (دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2003)، ص ص. 177- 178.

ب / آراء بليخانوف في الأدب والنقد:

ينطلق بليخانوف في دراسة الأدب والنقد من دراسة « المجتمعات البدائية التي أفاض في شرحها ودراستها معتمدا على آراء علماء الأنثربولوجيا، والتراث الشعبي. كما بحث في علاقة الفن بالبناء الاجتماعي، والتغيرات التي تسود المجتمعات بناء على التغيرات التي تطرأ على علاقات الإنتاج»[1]، فنوعية الإنتاج يرتبط مباشرة بنوعية الطبقات الاجتماعية التي أنتجته ويعكس مباشرة نوعية الفن والأدب لتلك الطبقة ف « الفن يصور الحياة،وإن الحياة، الحياة الجميلة، الحياة كما ينبغي أن تكون، تتباين النظرة إليها بتباين الطبقات»[2]، والأدب عند بليخانوف مرتبط بالتطور الاقتصادي ولا يمكن إنكار هذه الحقيقة التي أدركها ماركس من قبل وكل من سار على دربه، ف «تصور الحياة، وبالتالي مفهوم الجمال، يتبدلان مع مجرى التطور الاقتصادي للمجتمع»[3]، وبالتالي «وعي الناس يتحدد بطراز حياتهم »[4]، وكل وعي فني أو تجسيد فني يرتبط بالطبقة الاجتماعية التي أنتجته.

ومما تقدم نذرك أن بليخانوف تمكن «في هَدْأة صراع الطبقات وفي المنأى وراحة المنفى القسرية، أن يلتفت نحو دراسة البنى الفوقية الإيديولوجية. وبمسعاه إلى تعيين الموقع التاريخي والاجتماعي للنتاج الفني والأدبي،وتفسيره هذا النتاج بوسطه الاجتماعي، شق الطريق إلى علم جمال مادي»[5].

وكان عليه توضيح معالم هذا الجمال المادي القائم على الوعي الاجتماعي الذي يؤسس بواسطة الشروط الاجتماعية، لذلك كان على الناقد الأدبي أن يدرك « ما العنصر المعبر عنه في هذا الأثر من عناصر الوعي الاجتماعي (أو الوعي الطبقي)»[6]،حيث يمكن تحقق ذلك بمعرفة الناقد الذي يريد الوقوف عند أثر أدبي ما على المعادل الاجتماعي في الأثر الأدبي يقول بليخانوف:«بصفتي نصيرا للتصور المادي للعالم، سأقول أن الواجب الأول للناقد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن

---

[1]-رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية في المادية والمثالية، ص. 151.

[2]-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص. 129.

[3]-المرجع نفسه، ص.129.

[4]-رمضان الصباغ، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، ص. 180.

[5]-جورج بليخانوف، المرجع نفسه، ص.56.

[6]-المرجع نفسه، ص.59.

إلى لغة علم الاجتماع، وفي تحديد ما يمكن أن نسميه بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة»[1].

إن اهتمام بليخانوف بالطبقات الاجتماعية وعلاقتها بتطور الفن والأدب لا تشبه طريقة التطور الدروينية التي تقول بأن «أصل حس الجمال يجب أن يفسر بالبيولوجيا،وأن ربط تطور هذا الحس لدى الكائنات البشرية باقتصاد المجتمعات التي يعيشون في كنفها..»[2]، فالحس الجمالي لا يمكن أن يقف عند حدود العرق، ولا يمكن أن يتماثل الجمال ويتطابق عند العرق الواحد كما أراد دروين تأكيده، وأورد بيلخانوف مقولة داروين التي تنفي مذهبه وتؤكد براءة العرق من العمل في تحديد الحس الجمالي، يقول داروين:«ليس حس الجمال، فيما يختص بالجمال لدى المرأة على الأقل، مطلقا في العقل البشري، إذ أنه يختلف اختلافا شديدا عند العروق المختلفة، ولا يتماثل حتى عند الأمم المنحدرة من عرق واحد...»[3]، وبذلك فإذا كان«الذوق الجمالي متباينا لدى الأمم المنحدرة من عرق واحد، فمن الواضح أنه يجب ألا نبحث في البيولوجيا عن أسباب هذا التباين...»[4]،والأمثلة التي أوردها بليخانوف كثيرة والتي تؤكد على عدم صحة هذه النظرية وأن الجمال مرتبط بالطبقة الاجتماعية ولا ترتبط بالعرق أو الجنس والبيئة «ثلاثية تين»، التي حاول فيها إثبات أن «الحالة النفسية للإنسان الاجتماعي تتحدد بوضعه، وإن وضعه يتحدد بحالته النفسية»[5]. هذه النظرية التي تصدى لها ماركس وقدم بديلا مقنعا ومنطقيا تجلى في «أن خصائص البيئة الاجتماعية تتحدد بحالة القوى المنتجة في كل عصر معين.فإذا كانت حالة القوى المنتجة معروفة،فمعروفة بالتالي خصائص البيئة الاجتماعية وكذلك السيكولوجية المطابقة لها والتفاعل بين البيئة من جانب وبين الأذهان والأخلاق من الجانب الآخر»[6].وبذلك ينفي بليخانوف ارتباط تفسير الفن بفكرة التطور الداروينية، كما يؤكد على العلاقة الجدلية التي تربط الفن بالبيئة والمجتمع الذي نشأ فيها ولا يمكن أن تكون البيئة أو العرق أو الجنس هي التي تؤثر في تفسير

---

[1]-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص.59.

[2]-المرجع نفسه، ص. 63.

[3]-المرجع نفسه، ص.64.

[4]-المرجع نفسه، ص. 65.

[5]-جورج بليخانوف، في تطور النظرة الواحدية إلى التاريخ،(دار التقدم، موسكو، د ط، 1981)، ص. 187.

[6]- المرجع نفسه، ص. 188.

تاريخ الفنون.وبهذا عمل بليخانوف على تأسيس نقد أدبي علمي قائم على معطيات موضوعية، وعلمية، وأكد في نظريته على «أن الوسط هو الذي يحدد مواقف الفنان، والفنان أسير هذا الوسط، وبالتالي فإن كل فنان محق على طريقته الخاصة، ومن هذا النوع من المحاكمات يتوصل بليخانوف إلى نوع من الموضوعية الزائفة، يصعب معها أن يحدد المرء أيا من الفنانين المحق، وأيا منهم الذي يعطي صورة خاطئة عن العالم»[1].

إن مهمة الناقد الأدبي هو البحث عن المعادل الاجتماعي في العمل الأدبي، وهذا لا يعني إهمال الجانب الجمالي في العمل الأدبي، فهذا «النقد في مسعاه إلى إيجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الأدبية المعطاة، يخون نفسه بنفسه إذا لم يفهم أنه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل، وأن علم الاجتماع لا يجوز أن يغلق الباب في وجه علم الجمال، بل يجب على العكس أن يفتحه أمامه على مصراعيه »[2]، وبالإضافة إلى إيجاد هذا المعادل فقد بليخانوف أن الناقد الأدبي المادي عليه دراسة الخصائص الجمالية لهذا العمل؛ لأن «خصائص الخلق الفني في كل عصر ترتبط على الدوام وثيق الارتباط بالسيكولوجيا الاجتماعية التي يعبر عنها الخلق الفني. والسيكولوجيا الاجتماعية لكل عصر مشروطة على الدوام بعلاقات ذلك العصر الاجتماعية. وهذه واقعة يقيم عليها البرهان تاريخ الفن والآداب برمته. ولهذا لن يكون تحيدي المعادل السوسيولوجي لكل أثر أدبي إلا ناقصا، وبالتالي غير صحيح ودقيق، إذا أبى الناقد تقييم مزاياه الفنية. وبعبارة أخرى، إن الفعل الأول للنقد المادي لا يغني عن الفعل الثاني، بل يتطلبه بوصفه تتمته الضرورية»[3]. فالنقد الأدبي يقوم على ركيزتين أساسيتين في النقد الأدبي عند بليخانوف، فلا يمكن الاكتفاء بوجود معادل اجتماعي في النص الأدبي وإنما ضرورة دراسة سيكولوجية الطبقات الاجتماعية ضرورة لا مناص منها، التي أولاها بليخانوف أهمية بالغة يقول:«لا يكون التحليل السيكولوجي في محله فحسب، بل إلزاميا ومفيدا للغاية. بيد أن سيكولوجيا الشخصيات الأدبية تكتسب في أنظارنا أهمية هائلة، على وجه التحديد لأنها سيكولوجيا طبقات اجتماعية بكاملها، أو على الأقل شرائح اجتماعية بكاملها، ولأن العمليات التي تجري في النفوس شتى الشخصيات الأدبية

---

[1]-رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية في المادية والمثالية، ص. 183.

[2]-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص. 53.

[3]- جورج بليخانوف، في النظرة الواحدية إلى التاريخ ، ص. 60.

هي بالتالي انعكاس الحركة التاريخية »[1].

ومن هذه الطروحات يرى بليخانوف أن الأديب لا يجب أن يهتم بفرديته وإنما المضمون العام هو غايته ولذلك كان عليه الوقوف على سيكولوجية الأفراد التي تعكس سيكولوجية الطبقة الاجتماعية، فالجانب النفسي له الدور الكبير في بناء المجتمع – عند بليخانوف – ويمكن تحديد ميزة عصر ما من خلال الحالة السيكولوجية التي تميز بها فن عصر ما، وقدم بليخانوف أمثلة على ذلك، مثلا «كان فكتور هيغو ويوحين ديلاكروا وهكتور برليوز يعملون في ثلاثة ميادين فنية مختلفة كل الاختلاف. وكان ثلاثتهم بعيدين عن بعضهم بعضا. وعلى كل حال، لم يكن فكتور هيغو يحب الموسيقى، وكان ديلاكروا يزدري الموسيقين "الرومانسيين". ورغما عن ذلك يسعنا أن نسمي بحق هؤلاء الثلاثة المشاهير «الثالوث الرومانسي». ففي آثارهم انعكست سيكولوجيا واحدة. ومن الممكن القول أن لوحة ديلاكروا دانتي وفرجيل تعبر عن الحالة النفسية عينها التي أملت على فكتور هيغو هرناني وعلى برليوز السمفونية الخيالية»[2]، فالعامل الاقتصادي مهم في بناء الطبقات الاجتماعية غير أن لا يستطيع توضيح الميزة التي يتصف بها مجتمع ما أو طبقة اجتماعية بعينها فالوعي الاجتماعي «يتحدد بالشروط الاجتماعية. وواضح بالنسبة إلى كل من يأخذ بوجهة النظر هذه أن «كل إيديولوجيا» . بما فيها الفن وما يسمى بالآداب الجميلة . إنما تعبر عن الميول والأحوال النفسية بعينه، وإذا كان هذا المجتمع منقسما إلى طبقات، فلطبقة بعينها»[3].

لقد أراد بليخانوف أهمية الجانب الاقتصادي والنفسي في تشكيل الطبقات الاجتماعية ومن ثمة انعكاسها في الأعمال الأدبية وحتى في طريقة عرض الأعمال الأدبية فمثلا «الأصل الأرستقراطي للمأساة الفرنسية قد وسم بميسمه،في ما وسم، فن الممثلين.فكل امرئ يعرف، مثلا، أن أداء ممثلي المأساة في فرنسا لا يزال يتميز حتى يومنا هذا بشيء من التكلف، بل بضرب من التفخيم، مما يترك بالأحرى انطباعا منفرا لدى المتفرج الذي لم يألف ذلك »[4]، فطبيعة الطبقة الارستقراطية أجبرت

---

[1]–جورج بليخانوف، في النظرة الواحدية إلى التاريخ، ص. 150.

[2]–جورج بليخانوف ،الفن والتصور المادي للتاريخ، ص. 34.

[3]– المرجع نفسه، ص. 32.

[4]–المرجع نفسه، ص.88.

الممثلين على يأخذوا «ظاهرا من العظمة ومن الرفعة في كل ما يفعلون، لأن المأساة بنت ارستقراطية البلاط، ولأن الشخصيات الرئيسية التي تظهر فيها هي شخصيات الملوك و"الأبطال" »[1]، فتوجب على الفن الذي يجسد تلك الطبقة أن يتماثل وطبيعتها النفسية والاقتصادية، فكان الممثلون « لا يتمسكون بالملابس ليعطوا ممثلي المأساة النبل والعزة اللذين يليقان بها. بل نريد أيضا أن يتكلم هؤلاء الممثلون بنبرة صوتية أكثر ارتفاعا ووقارا وجلالا من النبرة التي تدور بها الأحاديث العادية»[2]. إن الحالة السيكولوجية قرينة بالحالة الاقتصادية وهما معا يمثلان «جانبين لظاهرة واحدة بعينها هي إنتاج حياة الإنسان»[3]، وقد أفاض بليخانوف في هذه المسألة في كتابه «في تطور النظرة الواحدية إلى التاريخ»، وخلص الفرد والتميز له دور كبير في بناء شخصية وعمل المبدع والعبقري في الفن «أفضل تعبير عن الاتجاهات الجمالية السائدة في مجتمع معين أو لدى طبقة معينة من طبقات المجتمع»[4]. إن هذه المقولة تبرز أهمية الفن والأدب في طروحات بليخانوف الذي أراد تأسيس علم جمال ماركسي، مادي يقوم على المنطلقات الأساسية للماركسية ولربما يكون هو أول ناقد استطاع التأسيس العلمي لعلم جمال مادي ماركسي من خلال دراساته والتي قامت عليه مبادئ الواقعية.

1 – 4 – جورج لوكاتش:

يعتبر المجري جورجي سريجدي فون لوكاتش(Georg Sriagdi von Lukacs)(1885 - 1971) بمثابة نقطة الانعطاف الحقيقية في الفكر الماركسي، وفي المنهج الاجتماعي ،فهذا الرجل الوفي لمبادئ الماركسية أثار اختلافات وجدالات كثيرة حول انتماءاته الفلسفية والفكرية، فقد عده باركنسون (Parkinson) ممثل« الماركسية الجديدة Neo Marxism بينما اعتبره ليشتهايم(Licheim) يمثل الهيجلية الجديدة، ونجد فيكتور زيتا(zitta) يتهمه بالمراجعة والتحريفية ويميل لوسيان غولدمان (L.Goldman) إلى تفسير لوكاتش تفسيرا وجوديا»[5].

---

[1]–جورج بليخانوف ،الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص. 89.

[2]–المرجع نفسه، ص. 88.

[3]–جورج بلخانوف، في تطور النظرة الواحدية إلى التاريخ، ص. 175.

[4]–المرجع نفسه، ص. 203.

[5]–رمضان بسطاوي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1991)، ص. 19.

ورغم ما أثير حول هذه الشخصية من أراء مختلفة إلا أن إسهاماته في مجال النقد الأدبي تبقى رائدة وسباقة لـ كثير من الآراء التي أرست معالم النقد الأدبي الاجتماعي فيما بعد، ويمكن تحديد المسار النقدي والفكري لـ لوكاتش إلى قسمين: مرحلة« الكانطية الجديدة » أو« مرحلة الأفلاطونية المحدثة» وفيها ألف « الروح والأشكال L'Ame et les formes» (1911)، و«نظرية الرواية Théorie du roman» (1920)، وفيها قام لوكاتش بـ إحياء الفكر الهيجلي والكانطي، فقد كان «موزعا بين كانطية لاسك الجديدة وبين هيجلية ديلثاي الجديدة وبين لاعقلانية كيركغارد الدينية وبين النزعة الجمالية للحلقة الملتفة حول ستيفان جورج وغوندولف»[1].والمرحلة الثانية في حياة لوكاتش والفاصلة في مساره الفكري فتتمثل في مؤلفه « التاريخ والوعي الطبقي Histoire et conscience de classe »(1923)، حيث عمد فيه إلى إعادة قراءة ماركس وانجلز، والتشكيك في صحة فهم انجلز لكانط وهيجل، والإشارة إلى بعض الانتقادات التي وجهها إلى ماركس حيث قال بأنه« رجعي، بسبب مثاليته، بسبب فهمه الناقص لنظرية الانعكاس، وبسبب إنكاره لديالكتيك في الطبيعة. طبعا لم أكن الوحيد في هذه المرحلة الذي حدث معه ذلك.بالعكس فقد كان هذا الأمر حادثا جماهيريا»[2]. ورغم ذلك فقد اعتبر الباحثون أن أهمية هذا الكتاب تكمن في تفسيره للنظرية الدياليكتيكية الحقيقية ويمكن تلخيصها في« وجهة نظره بالقول إن المادية والروحية هما أطروحة ونقيضها، وبذلك لخلاف يعود إلى عدم القدرة على تخطي الانفصام بين الذات والموضوع»[3]، هذا الموضوع الذي أعاد دراسته من هيجل إلى ماركس،واستعمل لوكاتش من أجل توضيح أفكاره «مصطلح التشيؤ[*] Refication عوضا عن

---

[1]–جورج لختهايم، جورج لوكاتش، ت ماهر الكيالي ويوسف شوبري، مراجعة أسعد رزوق، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1982)، ص. 46.

[2]–جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت نايف بلوز، (المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 03، 1985)، ص ص، 146 - 147.

[3]–جورج لختهايم، المرجع السابق، ص. 82.

[*]. التشيؤ: مصطلح ظهر مع ماركس وصفه بقوله:« إن الطابع السري للصيغة التجارية يقوم إذن ببساطة إنها تعيد للناس الطابع الاجتماعي لعملهم الخاص، وتعرضه كطابع موضوعي لذات نتاجات العمل، كخاصيات اجتماعية طبيعية لهذه الأشياء، وبالنتيجة، بذات الصيغة، تصبح الصلة الاجتماعية للمنتجين بمجمل العمل، كصلة اجتماعية خارجة عنهم، صلة بين أشياء. وبهذا الخطأ تصبح نتاجات العمل سلعا، وأشياء فوق الإحساس مع كونها محسوسة أو أشياء اجتماعية...ليست سوى الصلة الاجتماعية المحدودة للناس أنفسهم التي تلبس هنا بالنسبة لهم الصيغة الخيالية لترابط الأشياء »/ينظر التاريخ والوعي الطبقي، ص. 82.

الاستلاب Aliénation، وهو مفهوم أصبح شائعا في الدهن العام بعد مرور عقد من الزمن على انتشار كتابات ماركس»[1].

ولكن هذه الطروحات لا تعنينا من جانبها الفلسفي بل جل ما يهمنا هو أفكار لوكاتش النقدية وتأسيسه لعلم الجمال الذي اهتم فيه بـ حرية الإنسان، فلا يمكن «لدارس مؤلفات لوكاتش، في علم الجمال، أن يغيب عنه أن نظرية التمحور حول الذات الإنسانية هذه، يمكن اتخاذها معيارا للحكم على جميع الأعمال الفنية، وتنطوي مقولة الكلية الجامعة، التي هي مقولة مركزية للماركسية عامة، على أهمية خاصة بالنسبة إلى لوكاتش لأنها تمكنه من ربط الإبداعات الفردية بأنماط أو أنواع تتطابق مع مراحل تاريخية معينة في التحرر التدريجي للإنسان من قيوده المفروضة ذاتيا »[2]، وبالإضافة إلى هذه المقولة التي تعتبر حجر الزاوية في فكر لوكاتش، نجد مقولة أخرى لا تقل عنها أهمية وهي مقولة التشيؤ الذي يقصد بها «اعتبار الأشياء المجردة أشياء مادية » وقد ورث لوكاتش هذا المصطلح عن «فيورباخ وماركس، ولكنه ورثها أيضا عن الفلاسفة الكبار للمثالية الألمانية: كانط، وفيخته، وهيجل»[3].

والتشيؤ هو نتيجة الفوضى وغياب القوانين التي تحكم السوق والسلع حتى تصنمت السلع «صنمية السلع بمصطلحات ماركس والتي اعتبرها مشكلة نوعية لعصرنا وللرأسمالية المعاصرة»، وهذا ما جعل الإنسان يصبح غريبا حتى عن نفسه وعمله؛ لأن عمل الإنسان ونشاطه وقف في وجهه وأصبح موضوع وشيء مستقل عنه، أسير قوانين غريبة عن جوهر الإنسان نفسه.وهذا الاغتراب يحدث على المستوى العام أي في المجتمع بصفة عامة ويحدث أيضا على المستوى الخاص والذاتي فيتولد بذلك عالم الأشياء، عالم السلع وحركتها في السوق. وقد عالج ماركس في كتابه رأس المال مسألة صنمية السلع وعملية التشيؤ التي تؤدي إلى حالة الاغتراب والاستلاب في المجتمع، وماركس وحد بين مفهوم الاغتراب والاستلاب ونجد ذلك بوضوح في مخطوطاته عام 1844. فالاغتراب هو شعور العامل باغترابه عن عمله وخروجه عنه، فهولا ينتمي إلى هذا العمل بل خارج عنه، وبالتالي «لا يؤكد ذاته في العمل وإنما ينكرها، لا يشعر بالارتياح، بل بالتعاسة، لا ينمي طاقته البدنية والذهنية وإنما يقتل جسده ويدمر ذهنه... ومن هنا فإن عمله ليس اختيارا، وإنما هو قسر، إنه عمل إجباري، وهكذا فهو ليس إشباعا لحاجة، وإنما هو مجرد وسيلة لإشباع حاجات خارجية..»، واغتراب العامل وانسلابه لا يتوقف عند حدود العمل بل داخل النشاط الإنتاجي ذاته «فإذا كان ناتج العمل هو الانسلاب فلا بد أن يكون الإنتاج نفسه انسلابا نشطا، انسلاب النشاط، نشاط الانسلاب، ففي اغتراب موضوع العمل إنما يتلخص الاغتراب، الانسلاب، في نشاط العمل ذاته ». وبهذا فالاغتراب عند ماركس يعيش حالة الاغتراب هذه لأن العمل لا يتوقف عند حدود إشباع الحاجة الإنسانية يل للتحكم في رأس المال والزيادة فيه، وحالة الاغتراب التي يعيشها في عملية الإنتاج وداخل نشاط العمل فهو راجع لسيطرة الأشياء والآلة عليه، وهذا الشعور بالاغتراب يولد إحساس بـ « اغتراب الذات »، وعن الإنسانية بصفة عامة / ماركس، مخطرطات عام 1844، ص.ص. 71 . 72.

[1]-جورج لختهايم ، المرجع السابق، ص. 85.

[2]-المرجع نفسه، ص. 99.

[3]-المرجع نفسه، ص 100.

أ / مفهوم الكلية:

اتخذ لوكاتش من مفهوم الكلية "La Totalite " حجر الزاوية في آرائه النقدية والفكرية عموما، واعتبرها أساس الجدل وحامل ثوريته فهي «أرض الجدل...»[1]، وهي أداة المعرفة وموضوعه في آن، وهي « المنهج الوحيد الذي يساعدنا في فهم صيرورة الواقع الاجتماعي، الذي تعوقنا عنها صيغ العلم الطبيعي الذي يعكس ظواهر المجتمع الرأسمالي كجواهر فوق التاريخ، بينما الكلية تؤكد على هذا الجانب التاريخي لأي ظاهرة»[2]، فلا يمكن دراسة حركة التاريخ أو المجتمع في حركته المتجزئة بل المنهج الوحيد الذي يسمح بتتبع حركة التاريخ وأحداث المجتمع تمكن في كليته وفي حركتها ككلية شاملة فالذي « يوحد بين أحداث الحياة الاجتماعية المختلفة (بكونها عناصر التطور التاريخي) في كليتها، تصبح معرفة الأحداث ممكنة بصفتها معرفة للواقع»[3]. وهذه المقولة المعرفية تتيح لنا إدراك وعي التاريخ، فليس المهم – حسب لوكاتش – فهم التاريخ في تمفصلاته وتغيراته المنفصلة عن بعضها البعض والتي تؤدي إلى «عدم إمكانية فهم التاريخ كنظام وحدوي»[4]، في كليته الموحدة، فالجدلية الكلية تتطلب دراسة أحداث التاريخ الجزئية «كنمط اتحادي لا يرتكز على فارق بسيط في الضخامة، مثلا، كالتمييز بين التواريخ الخاصة والتاريخ العام»[5]. وهذا الإدراك «الموحد لسير التاريخ يبدو بالضرورة مع درس كل عنصر وكل قطاع جزئي..، وهنا تبدو أهمية المفهوم الجدلي للكلية...»[6]،فضرورة دراسة جزيئات التاريخ ضمن السيرورة الكلية للتاريخ مطلب جوهري في مقولة الكلية لا ينبغي الإغفال عنه بل تجاوزت أهمية هذه المقولة في عرف لوكاتش إلى الذات التي تطرحها فيجب عليها أن تكون ذاتا كلية تدرك الواقع في شموليته وكليته، ولا يمكن دراسة أية ظاهرة مشكلة للعيان الاجتماعي بمعزل عن أجزائه الأخرى التي تشكله، ومن ذلك دراسته للأعمال الأدبية الذي اعتبرها تعبيرا عن كلية اجتماعية، فلا يمكن« اعتبار الأعمال الفنية جواهر معزولة، كيانات أثيرية، وإنما النظر إليها كأجزاء لا تتجزأ من الكلية

---

[1]–رمضان بسطاوي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص. 45.

[2]–المرجع نفسه، ص. 50.

[3]–جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ت حنا الشاعر، (دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 02، 1982)، ص. 19.

[4]–المرجع نفسه، ص. 22.

[5]–المرجع نفسه، ص. 22.

[6]– المرجع نفسه، ص.22.

الاجتماعية»[1]، والتي تتيح لنا إدراك الطبيعة الحقيقية للإنسان ومن ذاك الذات الإنسانية التي ركز عليها لوكاتش في رحلته لتأسيس علم الجمال والنقد الأدبي، فمقولة الكلية تسمح بـ « ربط الإبداعات الفردية بأنماط أو أنواع تتطابق مع مراحل تاريخية معينة في التحرر التدريجي للإنسان من قيوده المفروضة ذاتيا»[2]، يقول لوكاتش في دراساته النقدية لأعمال تولستوي مؤكدا أهمية الكلية في النقد :«يتوقف المجموع الفني الحقيقي للعمل الأدبي على اكتمال الصورة التي يقدمها للعوامل الاجتماعية الجوهرية المحددة لهذا العالم الذي تم تصويره، ومن ثم فإن ذلك يمكن أن يقوم فقط على خبرة المؤلف الخاصة المكثفة بالعملية الاجتماعية. فمثل هذه التجربة وحدها هي التي يمكنها أن تكشف عن العوامل الاجتماعية الجوهرية، وأن تركز التقديم الفني حول تلك العوامل بطريقة طبيعية وحرة.إن ما يضفي طابعا مميزا على أعظم النماذج الأدبية الواقعية هو على وجه الدقة أن مجموعها الكلي المكيف للعوامل الاجتماعية الجوهرية لا يتطلب بل لا يسمح بأن تشتمل التحفة الأدبية على كل الخيوط التي تجمع العقدة الاجتماعية في محاولة لادعاء الدقة، أو الأكاديمية المختلفة، ذلك لأنه في تحفة أدبية ما يمكن العوامل الاجتماعية الجوهرية أن تجد تعبيرها الكامل في التحام قلة من المصائر الإنسانية التي تبدو عريضة من الناحية الظاهرية فحسب. وعلى النقيض من ذلك، فإن التصوير الفوتغرافي للواقع بواسطة كاتب هو مجرد مشاهد ومراقب لا يقدم أي مبدأ أو قاعدة مجمعة، وهو المبدأ أو القاعدة الكامنة الملازمة لمادة الموضوع نفسه..»[3]. فالأعمال الجوهرية والعظيمة هي الأعمال التي تتجاوز التصوير الفوتوغرافي والنقل التصويري والإسقاط الجامد والسلبي للواقع، بل يجب على الكاتب أن يلج إلى جوهر الظاهرة الاجتماعية في كليتها. وكان تولستوي الأديب الذي لا مثيل له ؛ لأنه «لربما لا يوجد مؤلف حديث آخر تنطوي "كلية الأشياء"في أعماله على هذا الثراء والاكتمال مثل تولستوي»[4]، ولهذا كانت مواضيعه تسمو على الابتذال والعمومية الجافة البسيطة وتغوص في أعماق المواضيع الجوهرية، وهذا لتقديم «للأشياء في كليتها يعفي تولستوي شأنه شأن كل شاعر ملحمي عظيم بحق من أن يعطي

---

[1]-جورج لوكاتش، الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ت هنرييت عبودي، (دار الطليعة، بيروت، ط01، 1980)، ص. 18.

[2]-جورج لختهايم، المرجع السابق، ص. 22.

[3]-جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ت أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفور مكاوي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972)، ص ص. 171 - 172.

[4]-المرجع نفسه، ص. 177.

أوصافا جافة ومضجرة لوضع تظل العلاقة بينه وبين المصائر الفردية عامة ومجردة»[1]، وبذلك يستطيع الكاتب أن يكون واعيا لمواضيعه، مدركا للطريقة التي يصور بها المواقف الفردية للشخصيات التي تعكس جوهر الحياة الكلية، وبهذا يتمكن من تصوير العالم الخارجي من خلال الرؤية الخاصة لكل فرد، يقول لوكاتش:«إن كلية الأشياء عند تولستوي تعبر دائما في شكل مباشر وتلقائي، ومحسوس، عن الرباط الوثيق بين المصائر الفردية والعالم الذي يحيط بها»[2].

الكلية مفهوم ومذهب إنساني نادى به هيجل من قبل، وقدمه لوكاتش كضرورة إلزامية لتحقيق مبادئ البروليتاريا التي تطالب بأسبقية الكل على الفرد. وجوهر الإنسان يتجسد في «كليته، وهو إقامة الوجود الإنساني في كليته في حضن الحياة تماما، والإنهاء العملي والحقيقي لضمور وتجزؤ نفس هذا الوجود كنتيجة للمجتمع الطبقي»[3]، والعمل الأدبي تتجلى في عبقرية الكاتب ومدى قدرته على استيعاب الواقع وانعكاسه في العمل الأدبي وقد عبر عنه لوكاتش بقوله:«إن براعة الكاتب لا تتأتى إلا عن طريق شيء واحد، هو تصوير بيئة Milieu معينة بكل الظواهر التي تتعلق بها تصويرا كاملا، وكذلك في تلك التجربة العميقة الدائمة الحركة التي تتمثل في إدراك الكيفية التي تنشأ بها المصائر والأقدار الفردية للرجال والنساء من خلال الظروف التي لا حد لثرائها وغناها تلك الظروف التي يلتقون بها في حياتهم،وكذلك في الكيفية التي ترتبط بها لحظات التحول في حياتهم ارتباطا لا انفصام فيه بالأوضاع النمطية السائدة في مجال حياتهم. ومن الواضح أن التغيرات التي تطرأ على طريقة العرض والتقديم، هي انعكاس للتغيرات التي تطرأ على الواقع الاجتماعي نفسه»[4]، وهذا الانعكاس يراعي اللحظة التاريخية التي يصورها المبدع دون إهمال تاريخ الجنس الأدبي نفسه، فعظمة تولستوي بالنسبة إلى لوكاتش لا تكمن في تفرده في المواضيع أو ابتكار الجديد بل عمل على إنتاج موضوعات تكون في «اتساق مع احتياجات العصر وليس كوريث لتلك التقاليد قط،ولقد كان يسير دائما على إيقاع عصره

---

[1]-جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص. 178.

[2]-المرجع نفسه، ص.178.

[3]-جورج لوكاتش، بلزاك والواقعية الفرنسية، ت محمد علي اليوسفي، (المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 01، 1985)، ص. 09.

[4]-جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص. 179.

ليس فقط بما قدمه من مضمون وشخصيات ومشكلات اجتماعية ولكن أيضا في حسه الفني»[1]. والشرط الأساسي لتقديم الأشياء في كليتها هو نمطية الشخصيات، والنمط مرتبط بمنظور الكاتب،ولقد استطاع «هؤلاء الروائيون العظام، بدفعهم لأبطالهم النمطين بشكل تلقائي، كي ينجزوا مصائرهم الحتمية بطريقة غريزية أن يسيطروا بقوة قاهرة على ذلك النسيج المتغير من اللحظات الخارجية والداخلية، العظيمة والضئيلة الشأن التي تصنع الحياة،...، ولأن هؤلاء الأبطال نمطيون بالمعنى الأعمق لهذه الكلمة، فهم لا بد أن يلتقوا بالضرورة أكثر من مرة بالأشياء الأكثر أهمية في مجال حياتهم، وهم يخوضون طريقهم النمطي في الحياة، والكاتب حر في أن يقدم الأشياء في الوقت والمكان الذي تصبح فيه مطلبا ضروريا في دراما الحياة التي يصفها»[2].

مما تقدم نذرك أن مقولة الكلية ارتبطت عند لوكاتش برؤية الكاتب وبقدرته على تجسيدها في النص الأدبي وهي بذلك معيار أساسي في تشكيل الأعمال الفنية العظيمة والخالدة.

ب /مقولة النمط:

تكمن أهمية مقولة النمط "Type" في ارتباطها الوثيق بالمقولات المركزية في الفكر الجمالي اللوكاتشي، فقد ارتبطت هذه المقولة بتحقيق مقولة الكلية، يقول:«إن المقولة الرئيسية، والمعيار الرئيسي للأدب الواقعي هو النمط Type ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام معا بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف. وما يعطي للنمط جوهره ليس كونه ممثلا للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي إليه، وليس مجرد وجوده الفردي مهما كان تصوره عميقا، ولكنها تلك التحديدات الأساسية، الإنسانية والاجتماعية التي نجدها متمثلة في أوج تطورها وارتقائها، في أقصى تفتح للإمكانيات الكامنة فيها، في ذروة عرضها لأطرافها البعيدة، مجسدة بذلك قمم وحدود الناس والمراحل التاريخية»[3]، فمقولة النمط تمثل لبنة الواقعية عند لوكاتش وهي التي تسمح بإعطاء السمات المميزة للأدب وصنع رؤية الأديب اتجاه واقعه والعالم، والتي يعبر عنها في شخصيات أبطال أعماله.فالأديب تقع عليه مسؤولية كشف الواقع في كليته وليس في جانبه الفردي والذاتي وهذا التعبير لا ينبغي أن يكون انعكاسا تاما أو

---

[1]-جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص. 153.

[2]-المرجع نفسه، ص.177.

[3]-المرجع نفسه، ص. 28.

مجردا، فالكاتب عليه خلق أبطال وشخصيات نموذجية تعبر عن هذا الواقع و«ينبغي أن يظهر الفرد ومصيره كنموذج، أي ينبغي أن يتضمن السمات الطبقية الخاصة بذلك الفرد. والكلية العينية لعالم الفن الذي تم تشكيله لا يمكنها إلا أن تكيف مثل هؤلاء الأفراد الذين يقومون، عن طريق التفاعل فيما بينهم في الواقع الدينامي للعلاقات الاجتماعية، بإلقاء الضوء على وملئ الفراغ في شخصياتهم هم وشخصيات أي آخرين، بحيث، أولا، يصبح هؤلاء الأفراد واضحين، وثانيا، تقوم العلاقات الفردية فيما بينهم بجعل الصورة الإجمالية نموذجية»[1]،فقد ارتبط تحقق صفة الأدب بخلق شخصيات نمطية تشكل رؤية للواقع، فالوصف في النصوص الأدبية إن لم «يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما»[2]،وهذه النظرة هي التي تميز العمل الأدبي فهي تجسيد لرؤية الأديب للواقع وللعالم عموما وقد اعتبرها لوكاتش الشكل الأرقى للوعي.

تتحقق النمطية بوجود مبدأ الكلية ف «الأشياء في كليتها هو شرط لا غنى عنه لرسم الشخصيات النمطية »[3]، غير أن هذه الشخصيات لا تتشكل إلا بوجود " السيماء الفكرية " لهذه الشخصيات. وهذا المصطلح – السيماء الفكرية – هو مصطلح لوكاتشي قدمه في كتابه دراسات في الواقعية ليشرح مبدأ الشخصية النمطية، يقول:« السيماء الفكرية هي التي تؤلف كذلك الوسيلة الرئيسية لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة»[4]، والمقصود بالشخصية المفعمة بالحياة؛ الشخصية الأدبية التي تحمل سيمات فكرية تعبر عن رؤيتها للواقع وللعالم بصفة عامة وبذلك تتميز هذه الشخصيات وتصبح أنماطا نوعية تميز الأعمال الأدبية العظيمة.وكل عمل أدبي لا يستطيع أن يحمل في طياته مثل هذه الشخصيات فهو عمل ناقص . عند لوكاتش . ولا يتعدى كونه وصف بسيط وجامد للواقع.فالنظرة « إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا»[5].

---

[1]–فيل سليتر، المرجع السابق، ص. 210.

[2]–جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص. 25.

[3]–المرجع نفسه، ص. 24.

[4]–المرجع نفسه، ص.24.

[5]–المرجع نفسه، ص. 25.

في حقيقة الأمر لم يقصد لوكاتش بالسيماء الفكرية للشخصيات النمطية تحقيق رؤيتهم وصدقها، فالمهم أن يكون الأديب يحمل رؤية كلية في عمله وأن لا يكون مجرد محاكي للواقع مصور له، فمسألة صدق الرؤية ليست مهمة عند لوكاتش. يقول:«قبل كل شيء لا تعني السيماء الفكرية للنماذج الأدبية أن مداركهم صحيحة تماما صحة موضوعية، وأن نظرتهم الشخصية إلى العالم تعكس الواقع الموضوعي عكسا صادقا»[1]، وقدم لوكاتش أمثلة عن أعمال أدبية عظيمة وخالدة توفرت على شخصيات نمطية تحمل رؤية كلية للواقع إلا أن رؤيتها لم تكن صادقة، فآراء تولستوي مثلا تحمل سمة خاصة إلا أنها غير صادقة يقول:«إن تولستوي هو أحد كبار الفنانين في مجال صياغة السيماء الفكرية. فلنورد كمثل على ذلك أحد أشخاصه كونستانتين ليفين الذي يتمتع بسيماء فكرية بارزة القسمات – متى كان كونستانتين على حق؟. لنقل بكلمة حازمة: لم يكن على حق البتة. وقد صاغ تولستوي كون بطله على غير حق بصدق لا رحمة فيه.ويكفي أن يتذكر المرء هنا مناقشات لينين مع شقيقه أو مع أوبلرنسكي التي عرض فيها تولستوي بمنتهى البراعة الفنية تبدلات أراء لينين – بالذات وشطحات فكره وقفزاته المنتقلة من طرف إلى نقيضه تنقلا ينم عن التأزم. ففي هذا التحول الدائم بالضبط الذي تصحبه القفزات تتجلى وحدة سيماء ليفين الفكرية: الطراز الذي يقبل باعتناق مختلف الآراء المتناقضة. لكن السمة الخاصة التي تتصف بها هذه الآراء في كل مرة تمثل على الدوام طرازا ليفينيا شخصيا في تفكيره وفي معايشة الدلالة العامة. ومع ذلك لا تنحصر هذه الوحدة الشخصية أبدا بالشخصية المحضة: فهي في هذا الشكل الشخصي، على كل الأغلاط الواقعية في المضامين الجزئية، ذات صلاحية عامة»[2]، فالسيماء الفكرية لا تعني إطلاقا صدق الرؤية. فلوكاتش لا يطالب الأديب بإنتاج أنماط مباشرة، بل المسألة تدور – حسب رأيه –«حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن في الواقع ذاته من العمل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الإنسانية »[3].

ومما سبق ذكره، فمقولة النمط ترتبط برؤية العالم للشخصيات وللأديب ويتجسد فيها «كل ما هو

---

[1]–جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص.25.

[2]–المرجع نفسه، ص. 26.

[3]–المرجع نفسه، ص. 28.

جوهري في لحظة تاريخية ما...»[1]، فهي انعكاس للواقع.وبذلك تكون هذه المقولة « مقوم أساسي في نموذج لوكاتش الانعكاسي. فالفن، في نظريته الناضجة، ضرب من المعرفة يركز على الخصوصي»[2]، والمتميز في الشخصيات الأدبية وفي العمل الأدبي بصفة عامة.

ج / مقولة الانعكاس:

ترتبط مفاهيم لوكاتش ببعضها البعض ارتباطا وثيقا، فقد رأينا كيف أن مفهوم الكلية تولد عنه مفهوما آخر لا يقل أهمية عن سابقه في أطروحات لوكاتش وهو مفهوم النمط، وهذا الأخير ارتبط ارتباطا لزوميا بمصطلح الانعكاس"Reflet "، فلولا هذا المصطلح لما تحقق النمط؛ فالأعمال الأدبية هي انعكاسات للواقع الموضوعي. غير أن مقولة الانعكاس ليست صنيعة لوكاتشية بل تمتد جذورها إلى الفكر الأفلاطوني، ولوكاتش يعتقد «أن ماركس هو الذي أوصل نظرية الانعكاس إلى كمالها الدياليكتيكي بمعنى أنه قدم تصورا جليا صحيحا للعلاقة بين الكينونة والوعي، كما يعتقد لوكاتش أن الأدب الواقعي هو الذي يعكس لنا نظرية الانعكاس بشكل صحيح»[3]. والانعكاس[*] في مفهومه

---

[1]–صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 1996)، ص. 100.

[2]–آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن)، ت سمير مسعود، (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط01، 1992)، ص. 275.

[3]– رمضان بسطاوي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص. 112.

[*] . الانعكاس: ظهر كمصطلح "في كتابات ماركس سنة 1845 في تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات اجتماعية وتاريخية". وهذه النظرية " اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضا عن فكرة الالهام الشخصي للكاتب، وأصبحت فيما بعد تمثل اتجاها واسعا في العديد من أعمال الباحثين والنقاد ".ينظر / سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، ص.ص. 99 . 100. فمهوم الانعكاس تبلور مفهومه الاجتماعي في الدراسات الماركسية اين اعتبر «الأدب مرآة الحياة الاجتماعية بمصطلحات لينين وبليخانوف، وشهد هذا المصطلح تطورات كثيرة ابتدأت مع أفلاطون ونظرية المحاكاة حيث يرى أن «عمل الأديب يشبه عمل المرآة، أي أن محاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية أي حرفية..»/ينظر شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، (دار المنتخب العربي، بيروت، ط 01، 1993) ، ص. 24.

ثم تطور مفهوم الانعكاس مع أرسطو الذي يرى «أن الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول. بل ذهب أرسطو أبعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو احتمال»/ ينظر شكري عزيز الماضي، المرجع السابق، ص. 33.

اللوكاتشي يختلف من حيث جوهره عن المفهوم التقليدي الذي ارتبط بوظيفة الأدب، ف لوكاتش« يفرق بين الانعكاس الآلي، والانعكاس الواقعي، فالانعكاس الآلي يقودنا إلى النزعة الطبيعية وهي نزعة معادية للفن، وهذا هو سبب هجومه السابق على زولا(**)، بينما الانعكاس الحقيقي لديه هو الذي يعرض لنا الأشياء الواقعية، بمعنى أنه يعكس لنا الطبيعة الجوهرية للإنسان»[1]. فالانعكاس عنده هو تصوير الواقع بشكل موضوعي، والأديب العظيم هو الذي يتوسط بين الواقع والأدب فيجعل الواقع متجسد في أدبه بطريقة موضوعية، شاملة، لذلك اعتبر لوكاتش – بلزاك – رائد الواقعية؛ ف«الصدق العنيد الذي صور به الواقع ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية. فلو كان بلزاك قد نجح في أن يخدع نفسه، بحيث تستغرقه خيالاته المثالية بدلا من الوقائع ولو كان قد قدم لنا واقعا ليس إلا مجرد أفكاره، ورغباته الخاصة، لما استحق أن يكون موضع اهتمام من أحد، ولكان جديرا بأن يطويه النسيان»[2].

الانعكاس إذا لا يتوقف عند رغبات الكاتب، ولا التصوير الآلي الفوتوغرافي للواقع بل يرتبط بنقل رؤى الكاتب وإدراكه الواعي للواقع وهو هنا يمثل « تشكيل بنية ذهنية تصاغ في كلمات وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع، أعني وعيا لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية »[3]، وهو بذلك يحمل في طياته معالم أكثر وضوحا عن العالم الخارجي ف«الانعكاس الصحيح للواقع يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية، فيما يرى لوكاتش، وتلك النظرة تلفت انتباهنا بما تنطوي عليه من هدم لأسس النزعة الطبيعية»[4]. فالانعكاس

غير أن نظرية الانعكاس باستنادها إلى الفلسفة الوضعية مع "نين " حيث فسر الأدب على أنه انعكاس لثلاثيته الطبعية " الجنس، الزمن، البيئة ".لكن التطور الحقيقي لهذه النظرية فكان استنادا للفلسفة المادية الجدلية مع ماركس الذي نظر للأدب على أنه انعكاس للمجتمع وللواقع.

(**) . اميل زولا Emile zola (1840 . 1902)، كاتب فرنسي ويعد المؤسس الحقيقي للمدرسة الطبيعية "Naturalisme " في الأدب. والمدرسة الطبيعية « وهي فرع للواقعية الأم تكون في نهاية القرن التاسع عشر على يد ايميل زولا، ولم يجر تحديد هويته إلا في القرن العشرين»، ومن خصائصها «المبالغة في التزام الواقع الطبيعي إلى درجة الاهتمام بالمور القبيحة والمقرفة والوضيعة، والمكاشفة الجنسية، والألفاظ البذيئة بدعوى أن ذلك من تصوير الواقع الحقيقي تصويرا علميا أمينا لا مواربة فيه..»/ ينظر عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999)، ص ص. 142 – 143.

(1)–رمضان بسطاوي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص. 114.

(2)–جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص. 44.

(3)–رومان سلدن، المرجع السابق، ص. 55.

(4)– المرجع نفسه، ص. 56.

منظور ضروري في تشكيل العمل الفني فهو يمثل الإدراك الواعي للواقع حيث أنه «لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس العملية المتكاملة للحياة، ومع ذلك يظل القارئ دائما على وعي بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن شكل خاص من أشكال انعكاسه»[1].

لقد سعى لوكاتش إلى تأسيس نظرية في علم الجمال غايتها الحفاظ على الرؤية الجمالية للعمل الفني والوصول إلى رؤية حياتية شمولية للأديب، من خلال إدراكه الواعي لجوهر الواقع وإسقاط هذا الوعي وعكسه في الأعمال الأدبية وبذلك قيام الأديب باستخلاص « البعد الكلي وروح العصر، ولم يقصد إلى الواقعية الفوتوغرافية بل رفض الأعمال الأدبية التي تحاكي الزمان في الواقع »[2].

وعودا على ما تقدم، فإن نظرية الجمال عند لوكاتش هي نظرية موحدة ذات نواة ثابتة، تعمل على مبدأ الإدراك الواعي، والشمولي للواقع وقولبة هذا الوعي في قالب فني جمالي، أدبي، فالأديب يعبر عن روح عصره بما يلحظه من واقعه، لذلك فالعمل الأدبي عند لوكاتش لا يتميز بالفردية والذاتية، بل هو عمل شمولي ومتكامل، ولا يقف عند حدود قضايا العصر الآنية واللحظية بل يتجاوزها إلى محاولة استشراف ما سيكون عليه هذا الواقع، وبذلك البحث عن رؤية للعالم لدى الأديب. وهذه الآراء اللوكاتشية هي الأرضية المعرفية في تطوير النظرية الماركسية في الأدب والتي انطلق منها فيما بعد لوسان غولدمان.

2 – الماركسية الحديثة:

تطورت آراء الماركسية في مجال الأدب وتحولت وظيفة الأدب من ناقل للواقع مصور له إلى مبدع ثان لهذا الواقع، فكانت هناك قراءة ماركسية معاصرة للأدب نتيجة ظهور تيارات فكرية تدعو إلى تجاوز الفكر الماركسي التقليدي الذي ظل حبيس الجدل الهيجلي، فرغم أن ماركس يدعي التحرر من فكر هيجل إلى أنه ظل أسيرا لهذا الفكر الجدلي، ليس حبا وتأثرا به ولكن مهوسا بفكرة قلب فلسفة هيجل. فالماركسية لم تتحرر « من إطار هيجل الفلسفي فظلت فلسفة للهوية وللذات ولكن على أساس مادي،

---

[1]–رومان سلدن، المرجع السابق، ص. 55.

[2]– رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو نوذجا)، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، ط 01، 1993)، ص. 140

وبدلا من أن تكون الروح هوية الوجود صارت المادة هي هوية الوجود، وبذلك ظلت الماركسية فلسفة للتماثل وظل الديالكتيك ديالكتيكيا للتماثل والإيجاب . رغم ادعائها عكس ذلك»[1]، فكان التطور المعرفي للعلوم كرد على هذا الفكر الذي انقلبت موازينه بداية مع أوائل القرن العشرين وانتقال الاهتمام من المضمون إلى الشكل مع دي سوسير وبداية الاهتمام بفلسفة اللغة، فالعلم « ينتقل من نظرية علمية إلى أخرى ليس بسبب اقترابه المستمر من الحقائق المطلقة، كما تدعي الماركسية، فهذه لا سبيل لإدراكها طالما أن الواقع لا ينعكس على الذهن الإنساني كانعكاس الصورة على المرآة»[2]، والماركسية التقليدية زعمت وصولها إلى إدراك الحقيقة والمعرفة المطلقة، ومعرفة سبب داء العالم ومشاكله، وهي بذلك تخرج عن منطق التفكير المنطقي في ادعاءاتها. وبسبب هذه المعتقدات ظلت الماركسية «سجينة الفلسفة الكانطية[*]... لأنها تتبنى عقلا خالصا، وإن كان الواقع هو الذي يتمتع به »[3]. ورغم أن محاولات لوكاتش في تحرير الفكر الماركسي التقليدي من ضعفه،إلا أنه فشل بسبب « السطوة الأيديولوجية للماركسية التي شكلت نموذجا معرفيًا عبّر عن جماع المعرفة الإنسانية وأشواقها في التحرر في ذلك الوقت؛ولذلك كانت الماركسية نموذجا من الصعب التفكير خارجه إن لم يكن مستحيلا»[4].

---

[1]–هشام عمر النور، تجاوز الماركسية إلى النظرية النقدية، (دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2012)، ص.30.

[2]–هشام عمر النور، المرجع السابق، ص. 45.

[*] . تقوم الفلسفة الكانطية على النقد، النقد الذي يوصل إلى الحقيقة فـ كانط فرض على «العقل نفسه أن يذعن للنقد،..، وإذا كان الشك قد ساق ديكارت إلى اليقين، فالنقد سيسوق كانط إلى الإيمان،...، فقد رأى أننا قادرون على بلوغ الحقيقة في العلوم..»/ ينظر عثمان أمين، رواد المثالية في الفلسفة الغربية، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، 1986، ص. 59.

وبهذا يكون العقل الخالص يمتلك القدرة على معرفة الحقيقة المطلقة دون الاعتماد على التجربة أو الحواس، أي عقل « سابق لتحصيل المعرفة، أعني في الشرط اللازم توفره في العقل حتى يتمكن من العلم. إن كانت لا يبحث في كيف تتم المعرفة، ولكنه يعلو ذلك مرتبة فيبحث كيف يمكن للعقل أن يعرف، ومن هنا أطلق على أبحاثه اسم " ما فوق العقل Transcendental » / ينظر زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1999، ص. 269.

وحسب هشام عمر النور ما يوحد الفلسفة الكانطية بالفكر الماركسي هو ادعاء الفكرين بالوصول إلى الحقيقة المطلقة، فالفكر الكانطي في ثورته الكوبرنيكية هو دوران العقل حول كل الموجودات وسيطرته المطلقة على المعرفة، فالذات تسيطر سيطرة مطلقة على الموضوعات وبذلك هناك انفصال بين الذات والموضوعات. وأما الماركسية فهي تزعم أيضا بمعرفتها المطلقة للحقيقة والمعرفة المطلقة « تتصورها كنظام أو بالأحرى عقل خالص مع فارق أن الواقع هو الذي يتمتع به، ومن ثم تقع على الذات مهمة إدراكه»/ المرجع نفسه، ص 46.

[3]–هشام عمر النور، المرجع نفسه، ص. 46.

[4]–المرجع نفسه، ص. 89.

وبهذا ظهرت محاولات مجموعة من الفلاسفة لتأسيس النظرية النقدية[**] وكانت بداية هذا التأسيس « على أساس فتح بعد الماركسية النظري الواحد على أنظمة متعددة؛ أي فتح المادية التاريخية والمادية الديالكتيكية بحيث تصبح نظاما نظريا متعدد الأنظمة »[1]، ومن أهم رواد هذا المشروع المعرفي: هوركهايمر وأدورنو. غير أن شهدت تطورات كثيرة وإسهامات مختلفة لرواد حاولوا وضع أسس نظرية ومعرفية لعلم الجمال.وسنحاول الوقوف عند أهم رواد هذه المدرسة التي كانت لهم الأثر الكبير في التأسيس لنظرية أدبية اجتماعية.

2 – 1 – جهود أدورنو في التأسيس لنظرية ماركسية حداثية في الأدب:

تقوم إسهامات" تيودور فيزنجروند أدورنو Theodor Adorno "(1903 . 1963) من مبدأ أساسي ركزت عليه الفلسفة الماركسية وهو التاريخ، وعلاقة الفرد بهذا التاريخ، فأدورنو يرى أن « تاريخ الفلسفة يكاد يخلو من الإشارة إلى عذاب الإنسان ومعاناته المأساوية، وقد جعل أدورنو هذه الملاحظة العميقة شعارا موجها لتفكيره، واهتم بالتعبير عن انكسار الفرد عبر التاريخ الاجتماعي كله والتاريخ المعاصر خاصة »[2]، هذا الانكسار الذي يشعر به الفرد وينعكس في أعماله الأدبية. ومن أجل ذلك ركز أدورنو على مجالي الفن والأدب واعتبرهما « المجال الوحيد الذي يمكن – من خلاله – مقاومة هيمنة

[**] . النظرية النقدية "Theorie critique ": ارتبط هذا المصطلح بمدرسة فرانكفورت الألمانية " L'Ecole de Francfort ويعرف بـ معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي، والذي تأسس على يد مجموعة كبيرة من الفلاسفة وعلماء الاجتماع والاقتصاد والنقد الأدبي وكانوا ينحدرون من أصول يهودية.وعملت هذه المدرسة على الخروج من السلطة الماركسية والتحرر من كل القيود الأكاديمية، والبحث في مشاكل الاشتراكية والماركسية باعتمادها على المنهج الماركسي رغم خورجها عنه في نهاية الأمر. وضمت هذه الحركة مجموعة من الأعلام في النقد الأدبي والفلسفة وعلم الاجتماع من بينهم نذكر: الفيلسوف " اريك فروم Erich Fromm"(1900 . 1980)، والناقد الأدبي الماركسي " فالتر بنيامين walter Benjamin "(1892 . 1940)، وعالم الاجتماع الأدبي " ليو لوفنتال Leo Lowenthal "(1900 . 1993)، والفيلسوف الرائد أدورنو (1903 . 1969)، وهربرت ماركوز Herbert Marcuse (1898 . 1979)، وعالم الاجتماع " ماكس هوركيهمر Max Horkheimer (1895 . 1973) والذي تولى رئاسة المعهد من 1930 إلى 1934. وبعد اغلاق المعهد من طرف السلطة النازية انطلقت المرحلة الثانية في تاريخ المعهد وهي مرحلة المنفى حيث استمر هوركيهمر الإشراف عليها من جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة الأمريكية من 1934 إلى 1950، ثم كانت مرحلة الجيل الثاني لهذه المدرسة وكان في مقدمتها الفيلسوف "يورغن هابرماسHabermas. Jürgen"(1929) / ينظر حوليات كليات الآداب، الحولية 13، الكويت، ص. 22 / بتصرف.

[1]–هشام عمر النور، المرجع السابق، ص. 91.

[2]–النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كليات الآداب، الحولية 13، الرسالة 88، (جامعة الكويت، 1993)، ص. 68.

المجتمع الشمولي والتسلط؛لأنه يخلق واقعا خاصا يعتمد في بنيته على التخييل بينما الواقع اليومي يعتمد على مبدأ المردود »[1]. فأدورنو ينطلق من منطلقات تخالف آراء لوكاتش، فقد نظر للعمل الأدبي على أنه كيان فردي «لا يتصل بالواقع على نحو مباشر»[2]، وجمالية هذا العمل لا تتحقق في شكله الكلي كما – دعت الماركسية – بل خلافا لكل هذه الأفكار،فكلما «تباعد العمل الأدبي من الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالاته الخاصة»[3].

الفن ليس انعكاسا للواقع أوالنسق الاجتماعي وما ينبغي له أن يكون، بل هو – في نظر أدورنو – مفعلا لهذا النسق ومثيرا له، والفن والأدب «يؤدي دوره داخل هذا النسق وصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة، فالفن هو المعرفة الثانية للعالم الفعلي، الذي نجابهه في الحياة اليومية »[4]. فقد نظر أدورنو للأدب على أنه ما فوق الحياة اليومية والواقعية، فهو بمثابة واقع افتراضي أو عالم ثاني فوق العالم الواقعي ينتج من خلال ترسيمات الواقع اليومي دون أن يشير إليه مباشرة أو يكون مرآة عاكسة له، فالشكل الأدبي هو «وسيلة خاصة لتجاوز الواقع وللحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة إلى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المستهلكة»[5].

فقد كان أدورنو من دعاة الحداثة الأدبية؛ لأنها "تباعد عن الواقع، وهذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها في نقد الواقع"، ولا يكون هذا النقد إلا بالابتعاد عن الوصف الانعكاسي للواقع. فالكتابة الحداثية تقوم على تمزيق " صور الحياة المعاصرة، وتفتيتها بدلا من السيطرة على آلياتها اللاانسانية، وذلك من الأشكال الفنية التي تصدم الوعي» [6]. ولكن كيف يمكن أن نصل إلى كتابة من إنتاج اللحظة الواعية وتكون صادمة للوعي؟ ما هي آليات هذه الكتابة؟ وكيف ترتبط الحداثة الأدبية بالآراء الماركسية عند أدورنو؟ وأين هي آثار المعتقدات الماركسية في فكر أدورنو؟.

---

[1]–رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص. 140.

[2]–المرجع نفسه، ص. 140.

[3]–الرجع نفسه، ص.140.

[4]–المرجع نفسه، ص. 141.

[5]–المرجع نفسه، ص.141.

[6]–المرجع نفسه، ص.141.

أ/ أدورنو والفكر الماركسي:

لم يبتعد أدورنو عن آراء ماركس وتوجهاته وعمل على توسيعها وتطويرها ف « جعل الشكل السلعي(*)يفيض خلسة على ركام نقطة انطلاقه في الاقتصاد، ويغدو سمة مميزة للثقافة أيضا»[1]، فأدورنو لم يكتف بتفسيرات ماركس لعلاقات الإنتاج وارتباطها بالبنية الفوقية للمجتمع، الأدب والايدولوجيا، والشكل السلعي، فالأدب هو نتاج الطبقة الاجتماعية التي أنتج فيها ولكنه في الوقت ذاته لا يمكنه أن يكون تابعا خاضعا لهذه الظروف. فأدورنو «كان يعتقد أيضا، وبخلاف معظم الماركسين، أن العمل الأصلي يبدي علائم الاستقلال من حيث قدرته على تخطّي الشروط التي أنتجته، ومن حيث طريقته الفريدة في كشف حقيقة تلك الشروط. فلا شك أن الفن الأصيل، المستقل نتاج مجتمع معين، لكنه ليس ذلك وحسب.وعلاوة على هذا، فإن كشف تلك الشروط نطوي، ولو بصورة سلبية، على إمكانية تصور واقع بديل »[2]، والأدب الأصيل عنده هو الأدب المتجاوز للواقع والثائر عليه، وكلما تجاوز الأدب هذا القانون الماركسي أو ابتعد عن تمثيل الواقع وتصويره كلما تمتع باستقلاليته وكان ذلك دمغة أصالته، ولكن إذا ما فشل الأدب في تحقيق استقلاله كان رهين التدهور والانحطاط وهو ما أسماه أدورنو بـ " الصناعة الثقافية(*) " أو "صناعة الأدب " التي حولت الفن عموما والأدب خاصة إلى مجرد سلع

(*) . الشكل السلعي: استلهم أدورنو فكرة صناعة الثقافة من أفكار ماركس والذي جعل من الفن والإيديولوجيا سلع تقدم للمجتمع وينتظر منها الفائدة، وبالعودة إلى مؤلفه رأس المال نجده يحدد البضاعة بأنها كل ما تلبي حاجات الإنسان سواء أكانت حاجات مادية أم خيالية.و تتحدد قيمة السلع بالفائدة التي تقدمها وبنوعية الحاجة إليها والنتيجة التي تقدمها، وليس لنوع السلع.

(1)–آلن هاو، النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)، ت ثائر ديب، (المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 01، 2010)، ص. 106.

(2)–آلن هاو، المرجع السابق، ص. 123.

(*) –ظهر هذا المصطلح أول مرة مع أدورنو وخصص له مبحثا في كتابه المشترك مع ماكس هوركهايمر "جدل التنوير " بعنوان " صناعة الثقافة التنوير وخداع الجماهير "، حيث اعتبر أن صناعة الثقافة في المجتمعات تقوم عليها مؤسسات خاصة، ففي ظل التقدم العلمي والتقني أصبح الإنسان يعيش في حالة من الاغتراب الاجتماعي والثقافي – وقد استعار من ماركس مفهوم التشيؤ والاغتراب – بسبب سيطرة الآلة فأصبح « لا فرق بين العقلانية التقنية وعقلانية السيطرة بالذات. إنها سمة المجتمع المغترب: فالسيارات والأفلام والقنابل تؤمن ترابط النظام إلى درجة أن وظيفتها القائمة على التسوية قد انعكست على الظلم الذي حفزته. لم تصل تقنية الصناعة الثقافية حتى أيامنا إلا إلى جعل الإنتاج إنتاجا مقننا، إنه صناعة أشياء متماثلة، مضحية بكل ما يشكل فارقا بين منطق العمل ومنطق النظام الاجتماعي...»/(جدل التنوير، ص. 143.) وبذلك تشيأ الأدب والفن وأصبح مجرد سلعة يسيطر عليها أرباب رؤوس الأموال وأصبحت الصناعة الثقافية « صناعة كلية.. أصبحت هذه الثقافة خاضعة للصيغة أكثر من خضوعها للأثر الفني أيا كان »/ ينظر: أدورنو وهوركهايمر، جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، (دار الكتاب الجديد المتحدة، إفريجي، ألمانيا، ط 01، 2006)، ص. 147.

وبضائع تجارية، تستهلك كباقي المواد المجردة.

ويرجع السبب الثاني لتدهور الأدب الماركسي إلى « محاولة الجمالية الماركسية الأرثوذكسية معاملة الفن كإيديولوجيا من حيث أنه يدخل في إطار البنية الفوقية التي هي انعكاس للبنية الاقتصادية، أو ما يسمى في الأدبيات الماركسية عموما "الأساس " الاقتصادي أو " البنية التحتية "، وأنه من واجب الفنان أن يعبر عن مصالح الطبقة البروليتارية وحاجاتها، واعتبرت أن الفن الأصيل والحقيقي هو الفن المعبر عن هذه الطبقة، ولهذا من واجب الفنان الملتزم القيام بوظيفته الاجتماعية»[1]، وبذلك تكون الأرضية المعرفية التي انطلق منها أدورنو ماركسية الطابع والتوجه، إلا أن أدورنو أراد لنفسه الاستقلال عن هذه التوجهات الكلاسيكية والتأسيس لمبادئ جمالية تقوم على الكتابة الحداثية وتكسير القيود الماركسية الموروثة والاستقلال بالأدب عن كل إلزام اجتماعي تقليدي.

ب/منطلقات أدورنو لتحقيق الكتابة الأصيلة:

تتحقق الكتابة الأصيلة عند أدورنو بابتعادها عن تصوير الواقع، فكلما كانت المسافة بين العمل الأدبي والواقع اليومي كبيرة، كلما تحققت جماليات هذا العمل وأصالته، والكاتب ليس ملزما بالتعبير المباشر والصريح عن الواقع؛ لأن هدفه لا يتوقف عند حدود التصوير ونقل هذا الواقع والتعبير عنه بل الكاتب الحقيقي يعمل على كشف هذا الواقع وتعريته من كل الأقنعة التي يختفي وراءها. فالأدب «ليس صورة مشوهة أو ناقصة للحقيقة بل مجال للكشف عنها ومعرفتها »[2]، وبهذا يقدم لنا أدورنو مفهوما آخر لوظيفة الأدب تختلف عن ما ألفناه عند الماركسية، فالأدب ليس انعكاسا للواقع، ولا يكاد يرتبط به أصلا بل يجب عليه أن يتحرر من قيود هذا الواقع الموضوعي ويستقل عنه. وتتجلى استقلالية الأدب في تحدي «الوضع القائم، بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم أو تعززه»[3]، فلا بد للأدب أن يستقل عن الطبقات الاجتماعية والظروف التي ينشأ فيها ولا يعبر عن هذا الوضع بشكل مباشر. ولا يعني هذا أن أدورنو يدعو لمبدأ الفن للفن وانعزال هذا الأخير عن الحياة

[1]-كمال بومنير، المرجع السابق، ص. 94.
[2]-المرجع نفسه، ص. 91.
[3]-آلن هاو، المرجع السابق، ص. 123.

الاجتماعية وتجاهلها، فأدورنو يطالب الأدباء بالتعبير عن واقعهم بطريقة مغايرة لما هو موجود على الساحة الأدبية.والأدب الأصيل هو الذي يكشف الواقع بطريقة غير مباشرة بل يقوم فقط بعملية تلميح لهذا الواقع، والسماح للمتلقي بقراءة هذه الرموز، وكلما غاص القارئ في أعماق العمل الأدبي من أجل البحث عن معانيه كلما استطاع الوصول إلى حقيقة واقعه وإدراكها. وبذلك نجد أدورنو من مؤيدي الدلالات المتعددة للنص والابتعاد عن المعنى الأحادي المغلق الذي طالبت به الماركسية. وقد أوضح أدورنو فشل أدب الطبقات أو الأدب المباشر الذي يعكس الواقع مؤكدا على أن « الجماهير ترفض الأدب الطليعي لأنه يعكر من صفو إدعائها الآلي لوضع الاستغلال الذي تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعي، فالعمل الفني، إذ يتيح للبشر المقموعين صدمة الوعي بوضعهم البائس، فإنه ينادي بتلك الحرية التي تجعلهم يدركون حجم مسؤوليتهم عما هم فيه »[1].

الفن والأدب عند أدورنو مرتبط باستقلاليته عن كل الإيديولوجيات التي تتحكم في المجتمع، فهو ليس معطى جماعي بل إبداع فردي متميز يعمل على تفكيك نجتمعه والوصول إلى عمق مشاكله من أجل رقيه وتحريره، و لا يتأتى هذا إلا بتوفر الحرية الفنية والتي لا يقصد بها « انكفاء الفنان على ذاته فيقتصر عليها، بل يسمو عاليا ويستجيب للحياة الاجتماعية لأن الجمالية كلحظة نقدية تضمن قيام نقد لوضع لوظيفة الفن من داخل المجتمع نفسه وكمجال للتعبير عن التناقضات الاجتماعية القائمة»[2]. ويمكن تحقق ذلك في الكتابة الحداثية والتي وجدها أدورنو عند: جويس، كافكا، بودلير، وبروست،وبيكيت.وهي أحسن ذليل على تحقيق حرية الأديب واستقلاليته دون التخلي عن الحياة الاجتماعية، فمثلا بيكيت، وكافكا كانا « يثيران الخوف الذي تكتفي الوجودية بالكلام عليه، خوف هو حقيقة الأشياء في هذه اللحظة. إن استقلال مثل هذا العمل إنما يكمن في قدرته على فض حقيقة الواقع من الداخل» [3].فهؤلاء الأدباء لم يكتفيا عند حدود وصف الواقع بقدر ما عملا على فضحه، واستعمال لغة إيحائية تفتح مجال التأويل وطرح الأسئلة، فالعمل الأدبي الأصيل هو العمل الذي يتجنب التصريح ويكتفي بالتلميح؛ لأن صراحة العمل الفني هو أسوأ ما قد ينتجه الفنان الذي يكون مجرد

---

[1]-رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص. 141.

[2]- كمال بومنير، المرجع السابق، ص. 96.

[3]-آلن هاو، المرجع السابق، ص. 125.

كاتب تعليمي وليس مبدع، واعتبر أدورنو كل من بريخت، وسارتر مجرد معلمين وكتاباتهما هي كتابات تعليمية، تربوية وليست أعمال فنية أدبية، أما « صموئيل بيكيت وفرانز كافكا، على الرغم من غياب أية رسالة سياسية صريحة لديهما، فهما فنانان أشدُّ أصالة وأعمق التزاما سياسيا نظرا لـ الشكل الذي يتخذه الواقع في أعمالهما »[1]، فكان لأصالة العمل الأدبي عند أدورنو معايير تختلف كل الاختلاف عن نظرة الماركسية، فقوة عمل كافكا الفنية مثلا « تكمن في موقفه وفي شعوره السلبي الناقد للواقع القائم»[2]، والذي يقدمه في قالب مبهم بعيد عن التصريحية السطحية، والمبتذلة.

ومما تقدم، ندرك أن أدورنو أراد التأسيس لنظرية جمالية في الفن والأدب قائمة على تحليل الوضع الاجتماعي القائم بطريقة تخالف فيها النظريات الماركسية التي سبقته، فلقد أدرك أن « الصور والأشكال الفنية السائدة في العالم الغربي هي أشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق، فحضور الأشياء الطاغي في الحياة اليومية، كسلع لها السيادة، ويقوم الإنسان على خدمتها طول الوقت، فإن هذا الحضور ـ الشيء ـ قد تسرب إلى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم الإنساني، موضوعها، وإنما الأشياء أيضا، وهو بذلك تكرس وتستسلم لطغيان " عالم الأشياء " على عالم الإنسان الداخلي، ولهذا فإن أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم "السلع "، والأشياء لا بد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته الاجتماعية»[3]، وبهذا يبتعد الفن عن مشكلة – الصناعة الثقافية – وإنتاجها الزائف والوهمي، هذه الأخيرة التي أصبحت تشكل « خطرا على محتويات النتاج الفني، وتؤذي بالفن إلى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاغية للاستهلاك، مما أدى إلى غياب الفن الذي يقوم بوظيفته الاجتماعية في النقد والتحليل»[4]. فأدورنو أراد إنتاج فن يبتعد عن تمجيد كل الإيديولوجيات، كما رفض أن يخضع الأدب والفن للتسلع والتشيؤ وأن يخضع لمبدأ قيمة التبادل التي تصنعه الثقافة المنتجة. فالثقافة والفن ليست سلعة تخضع لقانون السوق والعرض والطلب، بل أراد بنظريته الجمالية أن تقوم على إعادة فهم الإنسانية وتحقيق حريتها الثقافية بعيدا عن كل الممارسات المادية؛ لأن « الفن هو الإمكانية الوحيدة لفضاء

---

[1]–آلن هاو، المرجع السابق، ص.125.

[2]–كمال بومنير، المرجع السابق، ص. 101.

[3]– رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص. 63.

[4]–المرجع نفسه، ص.63.

التحرر والانعتاق من الأوضاع الراهنة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر أية بوادر لما يمكن أن يكون مخالفا ونقيضا للواقع حتى الآن»[1].

2 – 2 – ألتوسير وعلمنة الماركسية:

حاول ألتوسير " Louis Althusser "(1918 . 1990)، الاستفادة من مطالب أدورنو في التغيير والتأسيس لنظرية جمالية مغايرة لمطالب الماركسية التقليدية، وعلى خلاف أدورنو طالب ألتوسير بالابتعاد عن الخلفيات الفلسفية التقليدية، ك « الفلسفة الماركسية وغيرها من الفلسفات خصوصا الهيجلية »[2]،لتأسيس نظريات الجمال الفنية والأدبية؛ لأن هذه الفلسفات تسلم بأن « الإنسان موجود يبدع ذاته عن طريق عملية تدور بين عمله والعالم الطبيعي الذي يحوله هذا العمل، كما رفض ما يلزم عن هذا التسليم من تفسير يرى في البنية الفوقية (الفكر الذي يحتمه الاقتصاد) انعكاسا لعملية الإنتاج، ففي ذلك ما يبرر الانتظار السَّلبي للثورة من حيث هي نتيجة حتمية لنطور الرأسمالية»[3].

ألتوسير مفكر ماركسي إلا أن دراساته عن ماركس كانت بمثابة توجيه لعالم من أجل إعادة قراءة ماركس، ففي كتابه " قراءة في رأس المال "لا يكتفي بقراءة « ماركس فحسب، بل يشرح بوضوح الفرق بين قراءة سطحية تركز على الكلمات الفعلية في النص، وقراءة تفحصية، بحثية، تنقب عن الإشكالية التي تكون المعنى الحقيقي للنص.. أو التي تتحكم فيه »[4]، فكان عمل ألتوسير منصبا على اكتشاف" ماركس العلمي " من خلال كتاباته المتأخرة، فقد «عارض ألتوسير الفكرة القائلة بأن الماركسية هي نزعة إنسانية، كما فنّد الفكرة القائلة بأنها حتمية اقتصادية. ولهذا السبب وبصورة خاصة عام 1965، كتب بإلحاح شديد عن القطيعة المعرفية.. بين ماركس المبكر وماركس اللاحق»[5]، والمقصود بماركس المبكر هو ماركس في أعماله الأولى حيث « كان بلا ريب إنساني النزعة وكذلك من أتباع فويرباخ »[6]، ولكن

---

[1]–رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص.64.

[2]– إدبث كريزويل، عصر البنيوية، ت جابر عصفور، (دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ط 01، 1992)، ص. 66.

[3]– المرجع نفسه، ص.66.

[4]–جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، ت فاتن البستاني، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2008)، ص. 86.

[5]–المرجع نفسه، ص. 90.

[6]–المرجع نفسه، ص.90.

اتضحت شخصية ماركس الحقيقية في كتاباته الأخيرة – أو كما أسماه ألتوسير ماركس الحقيقي – فهو «الذي قطع الصلة بينه وبين الإشكالية الهيغلية – الفويرباخية التي تتحكم بكل من الحتمية الاقتصادية والنزعة الإنسانية.إذا، هناك قطيعة إبستمولوجية نفصل بين ماركس الأيديولوجي المبكر، وماركس العلمي اللاحق»[1]، أي الانتقال من الماركسية الإنسية إلى ماركسية علمية. فألتوسير رفض مبدأ قلب الفلسفة الهيجلية على رأسها، بل رفض تفسير ماركس حول الحتمية الاقتصادية، موضحا بأن الفكر الماركسي الفعلي قام بإنتاج واكتشاف «مفهوم طريقة الإنتاج في التاريخ، وخصوصا الطريقة الرأسمالية في الإنتاج (القيمة الفائضة، قيمة التبادل، السلعة» [2]، والفكرة الثانية – في نظر ألتوسير – التي استطاع الفكر الماركسي إنتاجها هي "علم التاريخ" «أو المادية التاريخية بالإضافة إلى المادية الديالكتيكية (الجدلية).أي الإطار الفلسفي غير التجريبي الذي يزوده بمفهوم ذلك الاكتشاف»[3]. فالفكر الماركسي الإنسي يتميز بأيديولوجيته المرضية، ولكن تفسير ماركس للحتمية الاقتصادية وعلاقتها بالأيديولوجيا المسيطرة في المجتمع لم تكن مرضية بالنسبة إليه؛ فلو كانت البنية التحتية هي فعلا المتحكمة في البنية الفوقية وفي الايديولوجيا والفن والأدب لظهر هذا التأثير في الرأسمالية، وبذلك لكانت « الرأسمالية مساوية لاستغلال العمل (والعمال) من خلال استخراج قيمة فائضة، أو ربح، فإن هذه العلاقة العدائية بين الرأسمالي والعامل ستجد لها أيضا تعبيرا أيديولوجيا في الحياة الاجتماعية.وبعبارة أخرى،سيكون كل من العامل والرأسمالي واعيين لهذا العداء وسيظهران ذلك في خصومة فعلية. وبالتالي، فالاقتصاد يحدد بصورة مباشرة الحياة الاجتماعية والثقافية» [4].لهذا فقد اعتبر ألتوسير – ماركس – منتج المادية التاريخية فقط، وأن« طريقة الإنتاج هي الموضوع الوحيد والفريد للمادية التاريخية،...، الآن عند ماركس لا يوجد مجتمع، بل طرق إنتاج فحسب، وهي تتطور في التاريخ وتكون دائما متأصلة في المستويات المختلفة المستقلة نسبيا لبنية الكل الاجتماعي»[5].

---

[1]–جون ليشته ، المرجع السابق، ص. 91.

[2]–المرجع نفسه، ص. 89.

[3]–المرجع نفسه، ص.89.

[4]–المرجع نفسه، ص.89.

[5]–المرجع نفسه، ص.89.

أراد ألتوسير بفكره البنيوي تفسير الماركسية وفق هذا المفهوم وتشكيل «صورة بنيوية من الماركسية»[1]، واعتبر أن «مفهوم ماركس المتعلق بطريقة الإنتاج لا يمكن الوقوف عليه من مستوى الوعي أو الأيديولوجيا. بل على العكس من ذلك، فإنه باعتباره ظاهرة بنيوية، يمكن أن يوجد فقط بطريقة مفرطة في التحديد في كافة جوانب التشكيلة الاجتماعية »[2]، فاهتمام ماركس بتشكيلات المجتمع المتكاملة والمتناقضة في الوقت ذاته، وتركيزه على المبدأ الكلي للمجتمع يؤكد على المبدأ البنيوي في تفكيره، بل إن « الوحدة الشاملة الاجتماعية Social Totality تخضع – بسبب تناقضاتها العديدة الكامنة – "البنية مهيمنة" Structure in dominance»[3]. فالمجتمع مشكل من مجموعة بنيات، اقتصادية، وسياسية، واجتماعية، وإيديولوجية، وهذه التشكيلات تعبر عن تناقضاتها الظاهرية غير أنها مرتبطة في جوهرها ومتكاملة، غير أن البنية المهيمنة في هذه التشكيلات هي الحتمية الاقتصادية. وقصد ألتوسير بمصطلح البنية المهيمنة أن لـ « كل مجتمع له بنية مهيمنة، أي مجموعة من العلاقات الهرمية تهيمن فيها ممارسة ما على الممارسات الأخرى. ويلعب الاقتصاد دوره الحتمي في نهاية المطاف بانتقاء الممارسة المهيمنة.ومن ثم تعمل علاقة السببية الاقتصادية بصورة غير مباشرة من خلال البنية المهيمنة، لا كمؤثر مباشر على البنية الفوقية. وتتطور الممارسات الفردية وفقا لمنطقها المتمايز، داخل نطاق الحدود التي تفرضها البنية المهيمنة. ومن ثم نرى أن البنية الفوقية " مستقلة نسبيا " عن الاقتصاد»[4].ومعنى هذا أن الحتمية الاقتصادية أو البنية التحتية لمجتمع لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالبنية الفوقية، وبذلك فلا يمكن اعتبار الأدب تفسير للبنية التحتية أو له علاقة مباشرة تربطه بها، فليست السلطة المهيمنة على الاقتصاد هي التي تتحكم في الأدب والفن عموما بل إن الفن والأدب يرتبط عند ألتوسير بالأيديولوجيا، حيث جعل" موضوع الفن هو الايديولوجيا"، هذه الأخيرة التي يرى فيها ألتوسير «الوسيط الذي يعيش من

---

[1]– سيليا بريتون، النظريات البنيوية وما بعد البنيوية والتحليلية النفسية والماركسية، ت جمال الجزيري، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى مابعد البنيوية)، ج 08، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام جابر عصفور، (المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2006)، ص. 351.

[2]–جون ليشته، ، المرجع نفسه، ص. 90.

[3]–إدبث كريزويل، المرجع السابق، ص. 79.

[4]– أليكس كالينيكوس ، الماركسية والنقد الأدبي ، ت هاني حلمي حنفي ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، ج 09، مراجعة وإشراف رضوى عاشور ، المشرف العام جابر عصفور،(المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، 2005)، ص. 151.

خلاله كافة البشر علاقاتهم بشروط وجودهم المادية. فوظيفة الفن إدراكية..يكمن الفارق الحقيقي بين الفن والعلم في الشكل الخاص الذي يقدمان لنا من خلاله نفس الموضوع بطرق مختلفة تمام: الفن عبر النظر والإدراك أو الشعور، والعلم في صورة المعرفة (بمعناها الصارم، عبر مفاهيم)»[1]. ولا يعني هذا أيضا أن الفنان بعبر عن أيديولوجيته في أعماله، فقد قدم ألتوسير مثالا عن مقدرة الفنان في وضع مسافة فاصلة بين عمله وأيديولوجيته تجسدت في أعمال بلزاك وسوجلنستين حيث قدما « رؤية للأيديولوجيا التي تلمّح لها أعمالهما وتتغذى عليها دائما، وهي رؤية تفترض مسبقا تراجعا ما، أي خلق مسافة داخلية تفصل رواياتهما عن ذات الأيديولوجيا التي انبثقت منها»[2]، وبذلك تصبح للكاتب رؤية لا ترتبط بمعتقداته الإيديولوجية وهذا « يجعلنا نرى ذلك المضمون من الخارج، ويجعلنا ندركه من خلال خلق مسافة فاصلة داخل تلك الأيديولوجيا، تفترض مسبقا وجود تلك الأيديولوجيا نفسها»[3]، وما جعلنا ندرك هذا التناقض هي النصوص الأدبية.

ويمكن إجمال أفكار ألتوسير المتعلقة بالأدب والنظرية الأدبية في ثلاثة أفكار، أولها: يرتبط بمفهوم الممارسة النظرية حيث « يقتضي مفهوم الممارسة النظرية ضمنا أن النقد الأدبي يجب أن يهدف إلى أن يكون علميا، وليس انطباعيا أو حُكميا ويجب أن يُنتج كماً محددا من المعرفة بالموضوع الأدبي»[4]، وثاني هذه الأفكار تتمثل في «أن فكرة الممارسة تسري على الأدب ذاته، وأضاف المنظرون اللاحقون الممارسة الدالة والممارسة الأدبية لقوائم ألتوسير الخاصة بمكونات الممارسة الاجتماعية. وميزة هذا المنظور أنه يحدد موقع الأدب، لا باعتباره مجموعة من المنتجات النهائية، بل باعتباره ممارسة على وجه الدقة: عمل لإنتاج المعنى (أو الآثار الأيديولوجية)»[5]، وثالث هذه الأفكار تتمثل في « قضية علاقة الفن بالأيديولوجية، التي نعتبر القضية المركزية في الواقع»[6]، هذه القضية التي تعرض لها ألتوسير بالشرح والتفصيل حيث أفاض في هذه العلاقة، أين طرح مجمل زوايا العلاقة التي تربط الفن والأدب

---

[1]- سيليا بريتون، المرجع السابق ، ص. 358.

[2]- أليكس كالينيكوس ، المرجع نفسه ، ص. 151.

[3]-المرجع نفسه، ص. 152.

[4]- سيليا بريتون، المرجع السابق ، ص. 358.

[5]- المرجع نفسه.

[6]-المرجع نفسه.

بالإيديولوجيا، وخلاصة ذلك أنه لا وجود لفن بدون إيديولوجيا بل إن الفن والأدب هو الإيديولوجيا في أعمق تصوراتها، ورغم وجود أعمال أدبية تكون المسافة التي تفصلها عن الأيديولوجية الحقيقية لصاحبها كبيرة إلا أنها تعبير عنها في الوقت ذاته، وهي نوع من النصوص « المقاومة أو النقيضة »،أين اعتبر ألتوسر فشل « في التنظير لـ الأيديولوجيات المعارضة... وهو فشل يجعل من الأكثر سهولة وإلحاحا إيجاد طرق لتصنيف بعض الأدب على الأقل – النصوص المقاومة أو النقيضة – باعتبارها لا أيديولوجية في أحد جوانبها»[1].وكما رأينا، فألتوسير عمل على تأسيس نظرية جمالية ماركسية بأفكار ومبادئ البنيوية تقوم على العلمية، والكلية التي تتشكل عبر البنيات الجزئية لتشكلات المجتمع.

2 – 3 – تيري ايجلتون ومحاولة التأسيس لعلم نص ماركسي:

يعتبر "تيري فرنتسيس ايجلتون Terry Eagleton" من مواليد (1943) بمدينة سالفورد (Salford) البريطانية، من أهم النقاد الماركسين أو بالأحرى من حاملي النزعة الماركسية في هذا العصر حيث «ركز على دراسة الأدب من منظور ماركسي، حاول فيه أن يطور نظرية للإيديولوجية وكيفية اندراج للإيديولوجية في العمل الأدبي»[2]، مركزا على علاقة النص الأدبي بالإيديولوجية، فهو لم يهتم بالمبادئ التقليدية الماركسية ولم يركز على الحتمية الاقتصادية وعلاقتها بالإنتاج الأدبي. فالنص الأدبي بالنسبة إليه ليس «تعبيرا عن إيديولوجيا، وليست الإيديولوجيا تعبيرا عن الطبقة الاجتماعية. النص، بالأحرى، إنتاج محدد لإيديولوجية »[3]، فالنص الأدبي منتج للإيديولوجيا، وبذلك يعطي ايجلتون مفهوما آخر للعلاقة التي تربط النص الأدبي بالإيديولوجيا، يقول: «الأدب هو أكثر صيغ المقاربة التجريبية للإيديولوجية كشفا [عن الإيديولوجية]. في الأدب، أكثر من أي حقل آخر، نلاحظ، بشكل مميز ومعقد ومترابط ومركز وفوري، عمل الإيديولوجية على أنسجة التجربة الحية للمجتمعات الطبقية. إنها صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك التي يمتلكها العلم، وأكثر ترابطا وتماسكا من تلك المتوفرة، بصورة طبيعية، في

---

[1]–سيليا بريتون، المرجع السابق ، ص. 359.

[2]–فخري صالح، ضمن كتاب النقد والمجتمع «حوارات »، ترجمة وتحرير فخري صالح، (دار كنعان للنشر والتوزيع، ط 01، 2004)، ص. 180.

[3]–تيري ايجلتون، النقد والإيديولوجية (دراسة في النظرية الأدبية الماركسية)، ت فخري صالح، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 01، 1992)، ص. 84.

الحياة نفسها»[1].

أراد إيجلتون، بتفسيره للعلاقة التي تربط النص الأدبي بالإيديولوجيا، أن يقلب موازين تفسير النصوص الأدبية فالنص الأدبي لا يعكس البنية التحتية للمجتمع انعكاسا مباشرا كما قالت الماركسية التقليدية، كما أنه لا يعبر عن الإيديولوجيا السائدة في المجتمع أو الوعي الجمعي الاجتماعي كما ذهبت الماركسية الجدلية، بل النص الأدبي هو المجال الحيوي لتحديد الإيديولوجيا وإنتاجها، فايجلتون يقدم نظرية جديدة للنص الأدبي تقوم على عناصر أساسية هي [2]:

- صيغة الإنتاج العامة.
- صيغة الإنتاج الأدبية.
- الأيديولوجية العامة.
- أيديولوجية المؤلف.
- أيديولوجية النص أو علاقة النص بالإيديولوجية.

هذه النظرية التي تقوم على العلاقة الجدلية بين إيديولوجية النص وإيديولوجية المؤلف، والإيديولوجية العامة أو إيديولوجية المجتمع والتي عبر عن العلاقة بين هذه الإيديولوجيات المشكلة للنص بقوله: «لا ينبغي دمج ايديولوجية المؤلف مع الإيديولوجية العامة؛ ولا ينبغي مطابقة ايديولوجية المؤلف مع «ايديولوجية النص». ليست ايديولوجية النص «تعبيرا » عن ايديولوجية المؤلف: إنها نِتاج العمل الجماعي على الإيديولوجية «العامة» كما أن الأخيرة هي الإيديولوجية «المنتجة » والمشتغل عليها بوساطة تحتيم عوامل تأليفية . سيرية.إن إيديولوجية المؤلف، إذن، هي الإيديولوجية العامة كما عيشت واشتغل عليها ومُثلت من قبل وجهة نظر معينة محتمة داخلها»[3]، فايديولوجية المؤلف هي نتاج الايديولوجية العامة وهي الوقت ذاته لا تتطابق مع يديولوجية النص الأدبي ولا تعكسه، كما أن ايديولوجية النص هي نتاج «جمالي على الإيديولوجيا العامة ومنها يكتسب نسغه الإيديولوجي

[1]-تيري ايجلتون، النقد والإيديولوجية، ص ص. 122 - 123.
[2]-ينظر/ المرجع نفسه، من ص، 60 - 81.
[3]-المرجع نفسه، ص. 76.

الخاص»[1]، إذن فالعلاقة الجدلية فيديولوجية النص الأدبي تتشكل بين الذات / الواقع / النص.

ولم يتوقف تيري ايجليتون عند هذه الثلاثية، بل انتقل إلى علاقة ايديولوجية النص الأدبي بالتاريخ، فالايديولوجية هي المجال الكاشف عن التاريخ والمعبر عنه، كما أن النص الأدبي يعبر عن التاريخ ويخالفه في آن.ففي جل الأعمال الأدبية الخالدة نجدها تعبر عن أهم الوقائع التاريخية، وهذا لا يعني أنها تسجل التاريخ أو تعكسه بل تتعامل مع التاريخ «تعاملا تخييليا ويعالج المعطيات التاريخية استنادا إلى قوانين انتاج النص. وإذا لم نستطع قراءة التاريخ الواقعي قراءة تخيلية في هذه الحالة فإننا نكون قد قرأنا خطابا تاريخويا لا خطابا أدبيا. وعندما نشدد على القول بأن على العمل الأدبي " التاريخي" أن يكون تخييلا فإننا لا تقصد طمس علائقية تاريخ يعينه مع العمل الأدبي الذي يعالجه، وليكن هذا التاريخ أي تاريخ. إننا نقصد الادعاء بأن هذا التاريخ بعينه قد جرت معالجته معالجة تخييلية – وأُوِّل بوساطة الانتاج الايديولوجي واندراجه ايديولوجيا في الصيغ التي تشكلها عوامله، وبذلك صُيِّر ايديولوجية مرفوعة للقوة الثانية »[2]، فالنص الأدبي يسكنه التاريخ، ولا يمكن له الابتعاد عن تاريخيته، ومن جهة ثانية لا يمكن أن تكون العلاقة بين النص والتاريخ علاقة مباشرة وساذجة، فالنص الأدبي ليس تاريخا مسجلا للإيديولوجية معينة بل على النص أن يسمو ويتعالى عن التاريخ كتاريخ وإيديولوجيا، وبهذا يكون التاريخ «حاضر في النص في صورة غياب مزدوج »[3]، والتاريخ عليه أن يختفي وراء كلمات النص أولا ثم في الايديولوجيا ثانيا وبذلك لا يتخذ «النص الأدبي التاريخ هدفا له حتى ولو اعتقد هو نفسه أنه يفعل ذلك (كما هو الأمر بالنسبة للرواية التاريخية)؛ لكنه، مع ذلك، يتخذ هدفا وغاية له، في النهاية، بطرق لا تتضح للنص نفسه ولكنها تتجلى للنقد. هذا التبعيد للتاريخ وغياب أي واقع تاريخي محدد هما ما يهب الأدب هواء حريته؛ على النقيض من العمل التسجيلي التاريخي »[4]، فالنص الأدبي يتحرر من الواقعة التاريخية إذا استطاع أن ينفلت من إعادة صياغة التاريخ وتكون علاقته به علاقة غير مباشرة أو

---

[1]–عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، (المطبعة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط01، 2007)، ص. 156.

[2]–تيري ايجلتون، النقد والايديولوجيا، ص. 90.

[3]– المرجع نفسه، ص. 92.

[4]–المرجع نفسه، ص. 93.

ما ذهب إليه لوكاتش بالوعي الزائف، فكلما يُبعد « التاريخ ويصبح أكثر تجريدا...يبدو العمل الأدبي حرا – منتجا ذاتيا ومحددا ذاتيا – لأنه غير مكره على إعادة إنتاج أي واقع محدد »[1]، وهذا ما يمنح النص نوعا من الاستقلالية من الوقائع التاريخية ويتيح له حرية تخيلية وايديولوجية؛ لأن النص في علاقته الغير مباشرة بالتاريخ والواقع «لا يحيل إلى أوضاع بعينها بل إلى تشكلات إيديولوجية، دون أن يشير إلى التاريخ الواقعي، الواقعي، وكأن الايديولوجية شيئ مستقل بذاته – أي أن الايديولوجية تمنحنا [معرفة] بأوضاع وشؤون متخيلة، أحداث زائفة لأن معناها لا يكمن في واقعها المادي ولكن في الطريقة التي تُسهم بها في صياغة معنى محدد وإدامته»[2]، فالنص عند – ايجلتون – لا يكتسب قيمته الفنية والأدبية من مرجعياته التاريخية فقط، بل من الايديولوجية التي ينتجها مما يدفعنا إلى التساؤل: ما هو النص عند تيري ايجلتون؟

النص الأدبي هو «نسيج من المعاني والادراكات والاستجابات الملازمة له في إنتاجه التخييلي للواقع؛ وهذه هي الإيديولوجية في المقام الأول»[3]، وهذا لا يعني أن النص الأدبي هو نتاج الايديولوجية؛ لأن هذه الأخيرة وجدت قبله وإنما من الضروري أن «نتعامل مع النص لا بصفته نتاجا للايديولوجية بل بصفته ضرورة ايديولوجية – لا بالمعنى التجريبي، لأن الايديولوجيات قد وُجدت حقا دون أن يكون هناك أدب، بل نظريا، لأن التخييل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الايديولوجية امتلاءً؛ على ما يُصيِّرُ الايديولوجية ايديولوجية، وهو الشكل الأكثر منطقية الذي تفترضه مثل هذه الصيرورة التامة »[4]، فالفن والأدب خاصة هو أكثر الأشكال تمثلا للايديولوجية ومع ذلك ف ايجلتون يقدم الطرق التي تتجسد بها هذه الايديولوجية في النص فمن مميزات النص الأدبي أنه لا يقبل ايديولوجية غريبة عنه . ايديولوجية خارج حدود (المؤلف / الواقع)، «إن الايديولوجية توجد قبل النص؛ ولكن ايديولوجية النص تعرّف تلك الايديولوجية وتحددها وتعمل عليها وتقوم بتشكيلها بطرق، لنقل، إنها لم تحدد سلفا من قبل الايديولوجية نفسها. ليس لانتاج الايديولوجية الخاص، الذي قد ندعوه

---

[1]–تيري ايجلتون، النقد والايديولوجيا ، ص. 94

[2]–المرجع نفسه، ص.94 .

[3]–المرجع نفسه، ص. 95.

[4]– المرجع نفسه، ص. 97.

"ايديولوجية النص"، أي وجود قبلي: إنه متماثل مع النص»[1]، فيمكن للنص أن يتماثل مع الايديولوجية العامة كما يمكنه أن يختلف معها ويتناقض معها، لذلك حدد ايجلتون العلاقة التي تربط النص بالايديولوجية وهي:

- مقولات ايديولوجية " عامة ".
- خطابات ايديولوجية " عامة ".
- مقولات ايديولوجية جمالية.
- خطابات ايديولوجية جمالية.
- النص.

فالنص الأدبي بمكنه أن يتماثل مع الايديولوجية العامة، كما يستطيع أن ينفرد بايديولوجية جمالية خاصة به وهي التي تبرز جمالية النص وعظمته، ووضح ايجلتون هذه المسألة في كتابه "النقد والايديولوجية" في الجزء المعنون بـ الايديولوجية والشكل الأدبي، حيث أكد وجود تناقضات وصراعات ايديولوجية في النص الأدبي، من خلال دراسته لبعض الأعمال الأدبية من أمثال: ماثيو أرنولد، وجورج اليوت، وتشارلز ديكنز، ويذهب – ايجلتون – إلى «أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي تتوقف على قدرته على كشف تناقضات ايديولوجية، ويتوقف ذلك بدوره على أن يتم انتاج العمل في ظرف يتسم بالتناقضات الايديولوجية»[2]، وكان جميع الأدباء الذين تحدث عنهم – ايجلتون – شهدوا تناقضات «الايديولوجية الانجليزية في القرن التاسع عشر، التي نشأت من الوضع المعقد الناشيء بين الطبقتين البرجوازية والارستقراطية ضمن الكتلة المهيمنة»[3]، وتكمن أهمية هذه النصوص في « إنتاج التشكل المهيمن بها من موقف صراعي انشقاقي معين داخل هذه الإيديولوجية، و... تعمل الإشكالية الناجمة عن ذلك على إجلاء مواضع خطأ ذلك التشكل إجلاء جزئيا »[4]، فروايات جورج إليوت مثلا مثلت «الصراع البنيوي بين شكلين من أشكال الإيديولوجية التي تميزت بها أواسط العصر الفيكتوري: بين

---

[1]–تيري ايجلتون، النقد والايديولوجيا ، ص. 101.

[2]–سيليا بريتون، المرجع السابق ، ص. 373.

[3]–تيري ايجلتون، النقد والايديولوجيا، ص. 126.

[4]–سيليا بريتون، المرجع نفسه ، ص. 373.

الفردية الرومانسية الصامتة المتصاعدة...وبعض الصيغ "العليا" للإيديولوجية الادماجية»[1]، فهذا الصراع الايديولوجي أنتج شكلا أدبيا تميز بقدرته على كشف هذه التناقضات الايديولوجية وتخفيف قوته. يقول ايجلتون: «ومن حيث الممارسة أيضا فإن الصدام التراجيدي الكامن بين الإيديولوجية "الإدماجية" والإيديولوجية "الفردية" يُلطَّف، بصورة ثابتة، ويُخضع بوساطة أشكال رواية إليوت»[2]. والأمر ذاته عند ديكنز الذي تستعرض رواياته التعاضات الايديولوجية، لكن تختلف عن روايات إليوت هو «الوضوح الذي تحفز به التعارضات والتضادات نفسها في شقوق النص وفجواته ببنياتها المختلطة ومعانيها المنفصلة»[3].

لقد أدرك ايجلتون أهمية الإيديولوجية في النص الأدبي، والنص الأدبي الأصيل هو الذي يظهر الصراعات والتناقضات الإيديولوجية بكل معانيها المختلفة وهذا «شرط لكي يحقق النص "التأثير المعرفي" للنص. بمعنى آخر، الأدب الذي يتم إنتاجه من داخل أيديولوجيات تتسم بالاعتدال والاتساق الذاتي قد يعجز عن إحكام قبضته عليها ليتمكن من إضفاء "البعد" عليها و"كشفها ". وما يوحيه إيجلتون ضمنيا يكتسب قوة من خلال استخدامه لمعيار التناقض بوصفه أساسا لنظرية مادية في القيمة الأدبية»[4]، فكما أن «تدمير الإيديولوجيات ذات الطابع المشترك والإيديولوجيات العضوية في المجال الساسي مهمة مركزية بالنسبة للحركات الثورية»[5]، فإن هذه الحركة الثورية يجب أن تشمل الأدب وتدمر مثل هذه الإيديولوجيات من « أجل تحقيق معرفة علمية بالماضي الأدبي، بل من أجل وضع الأسس التي يمكن أن نبني عليها علم الجمال المادي والممارسات الفنية المستقبلية »[6].

---

[1]-تيري ايجلتون، المرجع نفسه، ص. 136.

[2]-المرجع نفسه، ص. 137.

[3]-تيري ايجلتون، النقد والايديولوجيا،ص. 156.

[4]- سيليا بريتون، المرجع السابق، ص. 373.

[5]-تيري ايجلتون، المرجع نفسه، ص. 192.

[6]- المرجع نفسه، ص.192.

المبحث الثاني: الماركسية في الأدب والنقد العربي

توطئة

استقبل النقد العربي الفكر الماركسي برحابة كبيرة، ففي بداية النصف الثاني من القرن الماضي كانت الأرضية السياسية العربية، والفكرية مُهيأة لاستيعاب هذه الحركة التي كانت تشبه «مرحلة البرجوازية الصغيرة في حركة التحرر العربي»[1]، وكان للنقد حصة الأسد، حيث برز جيل كامل من النقاد الذين حملوا لواء الفكر الماركسي، وكانت بدايات انتشاره في مصر ولبنان وسوريا حيث انتشرت النزعة اليسارية عند مجموعة من المفكرين والنقاد الذين أعلنوا عن انتماءاتهم في كتاباتهم بشكل مباشر، من بينهم المفكر اللبناني حسن مروة (1910-1987)، والناقد محمد مفيد الشوباشي (1899- 1984) ومحمود أمين العالم (1922-2009)، وعبد العظيم أنيس (1923 . 2009)، ومحمد منذور (1907-1965)، ولويس عوض (1915-1990)، وغالي شكري (1935- 1998)، وسلامة موسى(1887-1958)، وغيرهم ممن أدركوا الدور الفعال للأدب في توعية المجتمع والشعوب، ولم يتوقف هذا التيار عند هؤلاء النقاد بل تواصل زحفه ليضم عددا من النقاد في كافة الوطن العربي من أمثال إدريس الناقوري (1942)، ونجيب العوفي(1948)، وواسيني الأعرج(1954)، وأمين الزاوي (1956)، وعمار بلحسن (1953- 1993)، وغيرهم.

وقد أردنا الوقوف على الممارسة النقدية الماركسية لهؤلاء النقاد في كتاباتهم والطريقة التي استوعب بها النقد العربي هذا المنهج نظريا وتطبيقيا، وقد وجدنا أن النقاد العرب انقسموا بين مصطلحين، فريق منهم اختاروا تيار الواقعية[*] تجسيدا للفكر الماركسي في الأدب، وفريق آخر فضل مصطلح النقد

---

[1]-نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، (دار الطليعة للطباعة، بيروت، ط 01، 1983)، ص. 09.

[*] . الواقعية مصطلح ينسب إلى الواقع " Le real"، وهي حركة وفلسفة عامة تعني «كل الأشياء، أو مجموعة ما هو موجود، من حيث إنه يفرض وجوده باعتباره معطى ويُقتضي الاعتراف به أولا في غيريته أو مطابقته لذاته، في المقاومة التي يعارض بها التأثيرات والرؤية الإنسانية. ويتعارض الواقع في الآن نفسه مع الظاهر والوهم والإمكانية غير المتحققة أو غير القابلة للتحقيق، كما يتعارض مع الرغبة والطوبى... هذه الواقعية، هي مادية بصفة مباشرة، وفي معان متعددة، وذلك أولا باعتبار القيمة التي يتم الاعتراف بها والظروف المادية وإنتاج الحياة المادية، ونمط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية للإنتاج.إلا أن هذه المادية غير مكتملة بذاتها إنها مثبتة بصفة لا انفصام فيها إلى مادية أو مذهب طبيعي، بيولوجي وما قبل بيولوجي (ظروف تحديد إنتاج النوع، التي تدرك في علاقتها بمختلف الأوساط الطبيعية »/ ينظر المعجم الماركسي النقدي، ص. 1355. والواقعية كمدرسة لم تبرز «إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر؛إلا أن معالمها

الإيديولوجي. ومن هذا المنطلق فضلنا الوقوف عند أهم كتاباتهم النقدية التي توضح موقفهم من هذا المنهج محاولين استنباط أفكارهم وطريقة ممارستهم له على النصوص العربية من أجل معرفة مدى استيعاب هذا المنهج بكل خلفياته الفلسفية والمعرفية؟ وهل استطاع هذا النقد مراعاة النص العربي بكل إيديولوجياته ومرجعياته؟ وهل فعلا تمكن النقد الماركسي من الوصول إلى البنية الاجتماعية من خلال الدراسات الأدبية؟ أم كانت رؤيتهم للمنهج وطريقة قراءتهم مجرد ترجمة حرفية وإعادة قراءة لنصوص غربية؟ وممارستهم النقدية مجرد إسقاطات قهرية وتعسفية على النصوص العربية؟

I. الواقعية في النقد العربي:

1 – مفهوم الواقعية في الدراسات النقدية العربية:

بعد الاحتضان الواسع للمنهج الماركسي ومبادئه، عمل النقاد العرب على تجسيد هذا المنهج على المستوى النظري والتطبيقي، ولم يتم استيعاب هذا المنهج إلا بعد مرور مدة من الزمن. ومر هذا النقد عربيا بمراحل مختلفة ولعل الأسباب التي أدت إلى تأخر الاستيعاب الجيد لهذا المنهج، تكمن في الظروف المرجعية والأسس المعرفية التي أدت إلى ظهوره بالإضافة إلى مرجعياته الفلسفية.مما يجعلنا نتساءل عن توفر هذه الظروف عربيا؟ فهل استقبل النقد العربي هذا المنهج النقدي بعد توفر كل الظروف الفكرية

بدأت بالتكون والظهور منذ عام 1826، أي إبان الفترة الرومانسية، ولم يكن اصطلاح الواقعية قد ظهر بعدُ...وحين ذاع هذا الاصطلاح كان يقصد منه المذهب الذي يستقي عناصره من الطبيعة مباشرة» / ينظر عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص. 135.وتنقسم الواقعية إلى: الواقعية النقدية وهو المذهب الذي يصف الواقع بكل سلبياته ويركز على انتقاده ويتصف بالتشاؤم في رؤية الواقع وينطلق أصحاب هذا المذهب من فلسفة سوداوية، ناقمة على الحياة «وصب الأدباء الذين ينتمون إلى هذا المذهب جام غضبهم وانتقاداتهم خاصة على الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم الرومانتيكيون من قبل؛ وذلك لأن هذه الطبقة كانت مهضومة الحقوق..ومضطهدة من طبقة الإقطاعيين والنبلاء. ولكن هذه الطبقة التي ساعد أدب الرومانتيكين على صعودها... لم تلبث أن أصبحت متنكرة.. لمبادئ العدل والمساواة..»/ ينظر، الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها،ص. ص. 39 – 41)، والواقعية الطبيعية تختلف عن الواقعية النقدية رغم اشتراكها في النظرة التشاؤمية، فالواقعية الطبيعية تنطلق من « محاكاة أسلوب العلوم التجريبية والبحاث العضوية والفسيولوجية،..، وتصدر الطبيعية عن فلسفة في الحياة مؤداها أن الإنسان شقي شرير، وأن سبب شره وشقائه يعود إلى الغرائز الطبيعية الدنيئة وإلى العيوب والعاهات التي ورثها الناس عن أسلافهم، واكتسبوها من بيئتهم »/ (ينظر، المرجع نفسه،ص. 70). وأما الواقعية الاشتراكية فهي المذهب الفني الذي انطلق من الأسس الماركسية «وتم استعماله في آداب الاتحاد السوفياتي في عشرينات القرن الماضي الماضي « حسب ما يذكر " غروموف" وذلك عندما كان يجري البحث عن اسم يعتمد به الوليد الجديد، وهو ذلك الفن الذي نتج عن الثورة الاشتراكية ليعبر عنها ويلائم مبادئها..وغروموف يرى أنها منهج فني جديد يتخذ المبادئ الماركسية اللينينية أساسا فلسفيا له »(ينظر، المرجع نفسه،ص. 87).

والاقتصادية والاجتماعية؟ وكيف تعامل الناقد العربي الذي تبنى الفكر الماركسي مع خصوصية النص العربي؟ وكيف تم فهم مصطلحات ومبادئ النقد الماركسي؟

الواقعية كتيار فكري هي «الأمانة في تصوير الطبيعة »[1]، وكانت بدايات هذا التيار تقف عند حدود التصوير الصادق للطبيعة والواقع من منطلق أن «الواقع، كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصوير الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى: واقع من الماهيات أو واقع من الأحلام والرموز »[2].

والواقعية في حقيقتها واقعيات[*] تطورت إثر تكميل بعضها البعض، فبعد الواقعية الانتقادية ظهرت الواقعية الاشتراكية التي أكد أصحابها على لسان " جوركي " (Maxime Gorki) في «تعريفاتهم الأولى للمنهج الجديد على المبدأ التأكيدي، مقابلين أحيانا بين الواقعية الاشتراكية والواقعية الانتقادية التي كان للمبدأ الانتقادي فيها مكان الصدارة...الواقعية الاشتراكية لا تؤكد فحسب الأشكال الجديدة للعلاقات الاجتماعية، لكنها في نفس الوقت أكثر أنواع الواقعية انتقادية»[3]،فهناك استمرارية فكرية بين الواقعية الانتقادية والواقعية الاشتراكية، تتفق من حيث المبدأ وتختلف في طريقة التعبير عن هذا الواقع المعبر عنه؛ لأن الفن في الواقعية الاشتراكية لا يقتصر « على إيضاح الحقيقة، فهو يؤكد الحقيقة ويسعى إلى كفالة سيطرتها على الحياة. وهو يتابع في ذلك أفضل تقاليد الفن الواقعي الانتقادي»[4]، فنجد أن الفكر النقدي الغربي يتميز بالاستمرارية الفكرية والانطلاق المنهجي من أسس معرفية وفلسفية ملموسة، ارتبط بها الفكر الغربي وعايشها في مجتمعه وواقعه على عكس الفكر النقدي العربي الذي يتميز بالقطيعة المعرفية والمنهجية، والانطلاق من أرضية معرفية وفلسفية غريبة عن بيئته بل استقبلها استقبالا

---

[1]–رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ت محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987)، ص. 152.

[2]–المرجع نفسه، ص. 153.

[*]. ورد في موسوعة المصطلح لعبد الواحد لؤلؤة أن "جورجي. جي. بيكر" جمع ستة وعشرون مصطلحا، من مثل "الواقعية النقدية" و"الواقعية المستمرة" و"الواقعية الدينامية" و"الواقعية الخارجية" و"الواقعية الشكلية"، "والواقعية الساخرة"، و"الواقعية الواطئة"، و"الواقعية العالية" و"الواقعية الساذجة، و"الواقعية اللدنة" و"الواقعية الموضوعية" و"الواقعية الاشتراكية"، "والواقعية الطبيعية"، و"الواقعية الذاتية "، و"الواقعية الفوق ذاتية "..». / ص. 16.

[3]–ف. لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ص. 17.

[4]– المرجع نفسه، ص. 16.

مطلقا وأسقطها على النصوص إسقاطا حرفيا.لهذا عرف مصطلح الواقعية في النقد العربي غموضا في التعريف والممارسة، فنجد التعاريف الأولى لها كان مع سلامة موسى الذي ربطها بمفهوم الالتزام، يقول: «إن الأدب "المرتبط" أو الأدب"الملتزم" يحتم علينا أن نتناول المشكلات الاجتماعية؛ لأن الأديب مسؤول، ومسؤوليته أمام المجتمع والإنسانية»[1]، فارتبط مفهوم الواقعية في بداياته بمفهوم الالتزام نحو المجتمع. وعبر محمد منذور عن هذا الغموض الذي يلف مفهوم الواقعية في بداية ظهوره في النقد العربي بقوله:« لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التي ترجمت بها لفظة ريالزم Realisme الأوروبية. وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو لفظة "واقع"»[2]، فكان هذا الرابط الذي بين تيار الواقعية والواقع هو سبب حيرة محمد منذور؛ لأن بعض الأدباء والمفكرين العرب اختلفوا في التعبير عن الواقع في الأدب أو «الأدب الواقعي فنفهم منهم أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، لا على صور الخيال وتهاويله.وكأنهم يعارضون بذلك بين الأدب الرومانسي. وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادته من وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية أي أدب أرستقراطية الفكر والخيال...»[3]، وإن ذل هذا فإنما يذل على الغموض الذي لف مصطلح الواقعية كمفهوم أدبي ونقدي. فالواقعية «كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية...»[4]، وفي هذا المفهوم السطحي للواقعية عند – محمد منذور – ندرك الإشكالية التي وقع فيها النقد العربي في الوعي الحقيقي بالمنهج الماركسي ومصطلحاته ومفاهيمه، فقد فهم النقاد العرب اهتمام المنهج الماركسي بوصف الواقع على أن « الفن يصور العالم الحقيقي تصويرا أمينا، لذلك فإنه يجب أن يدرس الحياة المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل

---

[1] –الأدب للشعب، (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، 2012)، ص. 17.

[2] –الأدب ومذاهبه، (دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د ط، د ت)، ص. 90.

[3] –محمد منذور، الأدب ومذاهبه، ص. 90.

[4] –ينظر / الأدب ومذاهبه، المرجع السابق، ص. 93.

المتأني»[1].

ورغم أن محمد منذور رفض فكرة ارتباط الواقعية بالتصوير الآلي، الفوتوغرافي للواقع إلا أنه حصرها في «فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما، أو..وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن البشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل»[2]، مما يجعلنا نتساءل حول مفهوم "منذور" للواقعية، وأية واقعية يقصد بهذا التعريف؟

الواقعية كمذهب فني وأدبي هو «ذاك الجهد، ذلك الميل المقصود من الفن لتقريب الواقع»[3]، وكان محمد مندور يريد بهذا التعريف الواقعية الانتقادية وليست الواقعية الاشتراكية؛ لأن الوصف الذي قدمه ينطبق على مبادئ الواقعية النقدية التي «تمتاز بالنزعة التشاؤمية في رؤية الحياة والبشر المعاصرين. فالواقعيون الذين يمثلون هذا المذهب يصدرون في آرائهم عن فلسفة سوداوية إلى حد بعيد...»[4]، كما أن منذور نفسه أقر بغموض هذا المصطلح في ذهنه وأنه لطالما ربطه بالمبدأ التشاؤمي في وصف الحياة، بالإضافة إلى ذلك ف منذور – كما وصفه شكري محمد عياد– لم يكن «ماركسيا» ولكنه كان اشتراكيا مثاليا، وكان في أعماق وجدانه مصريا محافظا، وكذلك كان في نقده كلاسيكيا مؤمنا بالقواعد، متمسكا بالعقل و"مشاكلة الواقع" كما يفهمها الكلاسيكيون، لا كما يفهمها الواقعيون، وقد عايش الواقعية الاشتراكية منذ بداية ظهور الماركسية في مصر على أثر الحرب العالمية الثانية»[5]، وبذلك تختلط مفاهيم الواقعية على محمد مندور، فلم يستطع أن يكون واقعيا انتقاديا، ولا واقعيا اشتراكيا.

ولربما الانتقال المباشر الذي حدث في النقد العربي وعند انقاد العرب من الرومانسية الصرفة إلى الواقعية الاشتراكية هو سبب أزمة هذا النقد، فالحلقة التي تربط بين هذين التيارين مفقودة أو مهشمة، فلا يمكن الانتقال من الحركة الرومانسية إلى حركة نقدية معاكسة مباشرة دون وجود حركة نقدية انتقالية

---

[1]–رينيه ويليك، المرجع السابق، ص. 156.

[2]–الأدب ومذاهبه، ص. 94.

[3]–عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1983)، ص. 42.

[4] –الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، (الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 01، 1996)، ص. 39.

[5] _ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1993)، ص. 30.

تكون عبارة عن حلقة الوصل بين الفكريين النقديين، فمهما كانت طبيعة هذا التيار علمي أو أدبي، فلا بد من توفر ممهدات وعوامل تهيئ الأرضية الفكرية والنقدية لاستقبال تيارات فكرية جديدة، فالمرحلة الانتقالية والتي تتمثل في التي تربط مرحلة النقد العربي الرومانسي بالنقد الماركسي الواقعي الاشتراكي منعدمة، وهذا ما صعب على النقاد استيعاب هذا التيار بالطريقة نفسها في موطنها الأصلي، رغم توفر العوامل السياسية نفسها، فقد كانت جل البلاد العربية تعاني من الثورات الفكرية «وحد التوتر الكفاحي العالي فهبت الحركات التحررية والتقدمية والسياسية والاجتماعية بكل قوة واندمجت فيها حركة الأدب والفكر والفن»[1]، إلا أن الملاحظ على هذا التيار في النقد العربي أنه شهد تطورا على يد رواد تبنوا الفكر الماركسي الشيوعي من موطنه الأصلي ورحلوا به إلى بلدانهم وعملوا على تجسيده فكريا وثقافيا وأدبيا، وسنحاول الوقوف عند أهم هؤلاء النقاد وعلى طريقة فهم للواقعية ولمبادئها والطريقة التي عملوا على تطبيقها في النصوص الأدبية العربية.

1 – 1 / الواقعية " في الثقافة المصرية ":

يعتبر كتاب "في الثقافة المصرية" لـ محمد أمين العالم وعبد العظيم أنيس محاولة جادة للواقعية العربية أو لتبني الواقعية فعليا على الساحة النقدية العربية، ففي هذا المؤلف حاول صاحباه تقديم رؤيتهما للواقعية وكيف تجلت في الأدب العربي، والذي يحوي مجموعة مقالات تعرض فيها المؤلفان إلى مفهوم الواقعية وتحديد مبادئها كما فهماها وكما أراداها أن تكون في النقد العربي.

والواقعية عند محمود أمين العالم «ليست أسلوبا محددا أو شكلا محددا في التعبير، وإنما هي منهج للرؤية الاجتماعية والتاريخية»[2]، وأما عبد العظيم أنيس فربطها بدور الأديب في المجتمع،يقول:«فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط بهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه، فالأديب في مصر مثلا لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا، إذا كان قد نشأ في القرية، أو على

---

[1] _ فاروق العمراني، النقد الإيديولوجي بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي، (كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، 1995)، ص.107.

[2] _ الرشيد بوشعير، الواقعية في أدب يوسف إدريس، ص.07.

الحياة في القاهرة، إذا كان أديبا قاهريا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم مهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه»[1]، وهذا التعريف لا ينطبق على المجتمع المصري وحسب، بل يتعدى إلى كل الثقافة العربية، على اعتبارها رؤية علمية تنطبق على أية ثقافة معينة، فالواقعية عند محمد أمين العالم وعبد العظيم أنيس هي الرؤية الشاملة والمتكاملة للأديب والتي تمكنه من فهم جيد لحركة المجتمع والتاريخ، فالواقعية بالنسبة لهما «ليست أسلوبا، فضلا عن أنها ليست تكنيكا للتعبير الأدبي، إن الواقعية هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موحي»[2]، وهي«تصور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة بدلا من أن تقتصر على عرض مظهر أو آخر من مظاهرها...»[3]. غير أن سبب ظهور الواقعية كما جاء "في الثقافة المصرية " لم يكن بسبب عوامل تاريخية واجتماعية كما يجب أن تكون بل كان بسبب المعارك التي نشبت بين جيلين مختلفين، جيل الشباب وجيل الشيوخ، فقد «دارت معركة بين شباب الأدب وشيوخه، أو بمعنى أدق بين أنصار المدرسة الواقعية وأعدائها، فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا، وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع في قلقه واصله وتطلعه»[4]، ويؤكدان ذلك في موضع آخر بقولها: «على أكتاف الأدباء المصريين مسؤولية جسيمة نحو الشعب الذي يكتبون له وإذا كان كثير من شيوخ الأدب قد قصروا في أداء هذه الأمانة فالأمل معقود على شبابنا في أن يعوض النقص وأن ينتجوا لنا من الأدب ما تفاخر به الآداب العالمية الواقعية»[5]، ومن هذا الكلام ندرك أن الواقعية باعتبارها تيارا ومذهبا فكريا جاء ليمزق «القناع الذي يخفي حقيقة علاقات المجتمع الرأسمالي الاستعماري»[6]، وليس ليصف صراعا دفينا بين جيلين يفترض أنهما مكتاملين.

فقد حمل صاحبا "في الثقافة المصرية" مسؤولية تغيير النقد العربي ومنح جيل الشباب هذه المهمة،

---

[1] _ محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، (دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط 03، 1989)، ص. 32.

[2] _ جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص. 21.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 28.

[4] _ محمود أمين العالم، المرجع نفسه، ص.31.

[5] _ المرجع نفسه، ص.33.

[6] _ لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ص.60.

وهذه الحركة بالنسبة لهما «تعبر عن الحركة الاجتماعية الجديدة وتريد أن تناهض القديم وتتصدى لشيوخ الأدب فنحن أمام معركة بين طرفين متناقضين ميدانها الأدب «معركة سياسية ذات شكل أدبي»[1]، وهذا يخالف مبادئ الواقعية الحقيقة التي لم تكن نتيجة مطالب التغير أو الحداثة أو التجديد بل كانت ثورة على الأوضاع الفكرية والفلسفية السائدة في المجمع، فالواقعية جاءت لمحاربة الاستغلال الإنساني، واستعباد الإنسان، والصراع الطبقي وليس من أجل صراع الأجيال المتناحرة، فقد كان «ظهور الواقعية الاشتراكية على أساس المثل العليا الثورية ونضال البروليتاريا»[2]، فاتباع منهج الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن في بيئتها التي ولدت وترعرعت فيها كان نتيجة انتصار هذا المذهب الفكري والفلسفي على كل أصعدة الحركة الاجتماعية. إلا أن محمود أمين العالم يرى عكس ذلك، فقد اعتبر أن المجتمعات العربية تتبنى المنهج قبل أن تهيئ لها الأرضية الفكرية أو المعايير الاجتماعية، فنجاح هذه الحركة في جل دول العالم يجعلها صالحة في البلدان العربية استلزاما، ومقبولة في المجتمع دون معارضة أو مهاجمة يقول:«إن ثورتنا العربية ثورة يتداخل فيها النضال التحريري بالنضال الاجتماعي من أجل الاشتراكية وبالنضال القومي من أجل الوحدة الديمقراطية في هدف استراتيجي واحد متعدد المراحل ومتداخل في آن واحد، وإن نضج المفاهيم الاشتراكية وإلحاح الحاجة الموضوعية إلى تحقيقها واحتدام الصراع الطبقي والنمو السلبي للطبقة العاملة العربية وانتصار النماذج الاشتراكية في أكثر من ثلث العالم وازدهار فلسفتها وسيادتها في عصرنا الراهن لما يتيح أرضية مادية للواقعية الاشتراكية في أدبنا العربي»[3]، انطلاقا من فكرة أن مفاهيم النظرية الماركسية «يمكن أن تنشأ تيارات فكرية جديدة سابقة على الهياكل الاقتصادية والاجتماعية الجديدة بل وفي قلب الهياكل القديمة إرهاصا بالثورة»[4].

وبهذا يكون ظهور هذا المنهج النقدي عند "محمود أمين العالم "نتيجة حتمية للتطور الاجتماعي الحاصل في الثقافة المصرية خصوصا والعربية بشكل عام، هذا التطور الذي أدى فيما بعد إلى حركات تحررية في كل الوطن العربي؛ لأن تبني الواقعية في الأدب لن يتحقق بمجرد كتابات أدبية تعكس حقيقة

---

(1) _ فاروق العمراني، المرجع السابق، ص. 109 .

(2) _ لينين وآخرون، المرجع نفسه، ص.11.

(3) _ فاروق العمراني، المرجع نفسه، ص.109.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 110.

الواقع، فالواقعية كما هي عند عبد العظيم أنيس هي: «واقعية في الأدب،... وواقعية في الفن، وواقعية في السياسة، وواقعية في التعليم... هذه هي الصيحات التي فرضت نفسها في المرحلة الأخيرة على الفكر المصري الحديث، والناس يتحدثون عن هذه الواقعية فيستجيبون لها...»[1]، فكانت الواقعية نتيجة لصيحات ثقافية طالبت بها، واستجاب لها المجتمع، يقول "محمود أمين العالم": «نحن أنصار المدرسة الواقعية أفكارنا وإن نضعها في إطار علمي حتى نساعد بذلك، من اليوم، على المساهمة في تشكيل هذا الجنين وصياغته الصياغة المرجوة. وإذا كان لهذا المقال من هدف، فهو المساهمة في إلقاء ضوء على جانب مهم من جوانب المعركة: ألا وهو تحديد معنى "الواقعية في الأدب"»[2].

وبناءا على هذا ندرك أن معالم الواقعية لم تتضح بعد في الثقافة المصرية؛لأن المسألة كانت عندهما عبارة عن تحدي في إنجاح تيار فكري ساد في المجتمع العالمي والاشتراكي خصوصا، وكان هو المناسب للمجتمع المصري، -كما اعتقد الباحثان- في ذلك الوقت. ولن نبتعد عن المجتمع المصري، لكي نبحث عن مفهوم الواقعية مع رائد من رواد النقد الاجتماعي وهو الناقد غالي شكري.

1 – 2 / غالي شكري والواقعية:

منذ كتاباته الأولى، أظهر غالي شكري[*] انتماءا مطلقا للفكر السوسيولوجي، محاولا تطبيق هذا التيار على جل كتاباته النقدية، كما تجلى ذلك في كتابه "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث" الذي حاول فيها قراءة النقد العربي من منظور اجتماعي وتوضيح العلاقة التي تربط هذا النقد بالمجتمع وبثقافة المجتمع وحضارته. والمشكلة الحقيقة التي يواجهها النقد العربي الحديث هو «غياب المناهج التي تضبط إيقاع هذه الحركة»[3]، فالنقد الأدبي لا يتوقف عند حدود آليات تطبق على النصوص بل إن «مسألة المنهج ترتبط تلقائيا بجذرين أصيلين هما الفلسفة والحضارة... فالمناهج النقدية هي امتداد تلقائي لعلم

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.35.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 31.

[*]- من أهم كتبه التي تبنى فيها المنهج الاجتماعي الماركسي نذكر: أدب المقاومة(1970)، مذكرات ثقافة تحتضر (1970)، شعرنا الحديث إلى أين (1968)، ثورة المعتزل (1968)، الماركسية والأدب (1979)، التراث والثورة (1973)، الرواية العربية في رحلة العذاب(1971).

[3] _ غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، (دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1981)، ص. 245.

الجمال وهو بدوره جزء لا ينفصل عن الفلسفة. ومن ناحية أخرى، يرتبط ظهور الفلسفات ارتباطا عضويا بالتطور الحضاري..»[1]، فالنقد العربي الحديث يعيش أزمة الانتماء فلا هو يقف على أرضية فلسفية تؤطره ولا إلى مجتمع حضاري يؤسس له فوجد هذا النقد نفسه في مفترق الطرق بين حضارة محطمة وواقع متخلف يلهث وراء الحضارة والثقافة الغربية من أجل مواكبتها ولو حتى شكليا فقط.وقد أوضح غالي شكري أن العجز المنهجي في النقد العربي الحديث مرجعه الأول إلى الضعف الحضاري والاجتماعي فهذا «التقصير..ليس خاصا بالنقاد كأفراد، بل كحركة نقدية عربية معاصرة أنجزت الكثير الكثير منذ فجر النهضة إلى مغيبها»[2]، والنقد العربي المعاصر في حاجة إلى«ثورة ثقافية شاملة»[3]، تشمل كل مكونات المجتمع بمكوناته الاجتماعية والثقافية والحضارية لنتمكن من التأسيس لمنهج «نقدي عربي أصيل ومعاصر معا. وتلك بطاقة انتسابنا إلى الركب الحضاري العام للإنسانية من دون الحاجة إلى انتظار ولادة الفلسفة أو وفاة التخلف... فخصوصية ثورتنا الثقافية أن العطاء الإبداعي في مختلف المجالات، هو الذي سيلد الفلسفة ويحطم أسوار التخلف»[4]، فقد أردك غالي شكري أن الحل في تأسيس هوية منهجية نقدية عربية تنطلق بثورة ثقافية شاملة.ولكن كيف تحدث هذه الثورة الثقافية؟ ومن أين تنطلق وكيف يتم لها النجاح؟.

لا يمكن أن تتحقق الثورة الثقافية إلا بالحرية الفكرية أولا ثم التطور الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، فحرية الفكر هي التي تحقق التغيير والتقدم، وهذه الحرية يمكنها أن تكون حقيقة واقعية مع الفكر الماركسي الاشتراكي، وظهور مصطلح " الواقعية الاشتراكية "« مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالاتحاد السوفياتي»[5]، فالواقعية كمنهج نقدي وتيار فكري جاءت لـ «تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند أساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع»[6]، فهي «منهج في التفكير ورؤيا للواقع تتباين أساليبها الفنية تباينا يتفق والتجربة الإنسانية التي يتناولها الكاتب

---

[1] _ غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ص.245 .

[2] _ المرجع نفسه، ص. 264.

[3] _ المرجع نفسه ، ص . 264.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 265.

[5] _ غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، (دار الطليعة للنشر، بيروت، ط 01، 1970)، ص. 117.

[6] _المرجع نفسه، ص. 118.

بالتعبير»[1].

ومفهوم غالي شكري للواقعية تنطلق من رؤية لوكاتش في مفهومه للواقعية الأصيلة التي «لا تقدم الإنسان والمجتمع انطلاقا من مجرد وجهة نظر تجريدية وذاتية، وإنما تبرزهما في كليتهما المتحركة والموضوعية... إن الواقعية تتضمن بالمقابل مبدأ الليونة الفنية plasticite وإمكانية استعراض الشخصية، والحياة المستقلة للناس وكذلك علاقاتهم ببعضهم. وهي لا تعني مطلقا رفض التلون في علاقته بالحياة العصرية ورفض دينامية الطباع والحالات النفسية وما تعارضه الواقعية هو أن تؤدي عبادة اللون والطباع المؤقتة إلى تجزئ كلية الإنسان والطابع النموذجي الموضوعي المتعلق بالناس أو بالمواقف»[2]، فالكاتب أو الناقد لا ينبغي أن يعتمد على التجربة الفردية بمعزل عن التجربة الإنسانية في كليتها، بل هو مطالب بالموضوعية، فالواقعية إذن بالنسبة لشكري ليست تيارا فكريا نظريا فلسفيا فقط بل إن « الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الآخذين بها في المجال النظري، الأخذ بها في مجال التطبيق. وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع أن يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفني»[3]. وفي هذا المقولة إشارة مهمة نبّه إليها "شكري" تتمثل في العفوية والتلقائية في الكتابات الأدبية الواقعية، فلا يجب على الأديب أن يتكلف في إنتاج نصوص أدبية ليضمها إلى الأدب الواقعي دون أن يكون انتماءه ناتجا عن قناعة فكرية، فليس المهم وصف الواقع وانتقاده وإظهار الفساد الاجتماعي فيه، بل الأديب الواقعي الحقيقي هو الأديب الذي «لا ينسى مسؤوليته أمام الناس، ولا ينبغي له – ولا هو يستطيع– أن يضع الملح على الجرح لمجرد أن يرى إنسانا يرتعش ألما. وينبغي أن يكون لديه – إذا أراد أن يكون صادقا وموضوعيا– إحساس بالتاريخ، وأن يكون قادرا على أن يرى مدى الأحداث التي يصورها ومكان الواقعة التي يصفها في النسق العام للوقائع الأخرى»[4]، فلا يمكن الإغفال أن الواقعية الاشتراكية هي امتداد للواقعية النقدية التي سادت الأدب البرجوازي والتي عملت

---

[1] _ غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، (عالم الكتب، ط 1، القاهرة، 1971)، ص 07 / نقلا عن الرشيد بوشعير، الواقعية في أدب يوسف إدريس، (ديوان المطبوعات الجزائرية، قسنطينة، الجزائر، د ط، دت)، ص.08.

[2] _ جورج لوكاتش، بلزاك والواقعية الفرنسية، ص. 11.

[3] _ غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، ص.118.

[4] _ لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 17.

على نقد الواقع وتصوير سلبياته أكثر من محاولة تصحيح هذه السلبيات وبث روح الأمل في المجتمع من أجل التغيير، الذي كان من أسمى أهداف الواقعية الاشتراكية « وبعبارة أوسع أيضا، والأدب والفن الاشتراكين بمجموعها، فإنهما يتضمنان موافقة الفنان والكاتب الأساسية على أهداف طبقة العاملة والعالم الاشتراكي الذي هو قيد النشوء...»[1]، ومحاولة النهوض بهذه الطبقة، فهي رؤية للفن والأدب والواقع بصفة عامة.

وقد حاول – غالي شكري– مناقشة إشكاليات مصطلح الواقعية الاشتراكية معتبرها أزمة تعبير الواقعية الاشتراكية، يقول: «والمتبع لتطور النقد الأدبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة، وعلى يدي النقاد الماركسين في الغرب من جهة أخرى، يحس تماما بأزمة تعبير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الألسنة دون مراجعة وبغير تمحيص»[2]، فهذه التسمية " الواقعية الاشتراكية" لم تحظ بالشرح والتحديد الكافي لجعلها واضحة المعالم، فلا يكفي القول بأن الواقعية الاشتراكية هي رؤية للواقع، لأن «الاتجاهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانية والواقعية كانت تمثل رؤى فنية للواقع »[3]، ولا يكفي على الأديب المنتمي للفكر الماركسي أن يقف عند التعبير عن الواقع فقط، على إن الماركسية جاءت «بنظرة جديدة للفن والواقع فإنها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع، ولا نقول رؤية اشتراكية.لأن هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها. وهكذا نخطئ، بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفني وحدها. ذلك أن الأساس الفلسفي للتعبير – وهو الماركسية– يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرة الجمالية، فيستحيل إذن أن نفهم تسمية فلسفية أو اجتماعية على أعمال فنية، ...، والماركسية ليست إلا منهجا للتفكير ومن الخطأ الفادح إذن أن نفهم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتحاد الفني الآخذ بنفس المنهج»[4]، فالواقعية الاشتراكية ظاهرة فكرية معقدة، بمفهومها للفن والأدب، وهذا الفكر الماركسي الاشتراكي أكد بديهة من بديهيات النقد تتمثل في أن الفن والأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع والتاريخ، و« من الواضح أنه يكمن عند جذور

---

[1] _ إرنست فيشر، المرجع السابق، ص. 132.

[2] _ غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، ص. 118.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 119.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 120.

كل منهج مفهوم محدد للبشرية، ومفهوم عن الواقع، وعن موقف الفن من الواقع، ومثل هذا المفهوم جديد بشكل أساسي في الواقعية الاشتراكية»[1]. بمعنى أن أهمية الواقعية الاشتراكية تكمن في نظرتها للواقع وموقف الفن والأدب من هذا الواقع «فمن أجل تصوير الواقع خلال تطوره، لا يكفي أن يكون الفنان مقتنعا بانتصار الاشتراكية أو بمعرفة المبادئ، الاجتماعية العامة. يجب أن يقدم أشكال الانتقال (والتحول) في كل مظاهرها المحسوسة والمتناقضة. وبالحقيقة، لابد من قدرة عظيمة على الرؤية من أجل طلوع هذا البصيص اللازم للحكم الصحيح »[2].

الواقعية الاشتراكية كانت نتاج الفكر الماركسي، ودعواته لتصوير الفن للواقع وإرساء النظرة الإيديولوجية للفن والأدب، ولم تنشأ الواقعية الاشتراكية مباشرة، بل «استغرق نضجها سنوات، ووفرت الخبرة الأدبية وانجازات الكتاب الموهوبين مادة بناء العالم الفني السوفيتي، لقد ألهمت الماركسية وعبقرية لينين الثورية المنظرين والنقاد، ودعتهم إلى التعميم الإيديولوجي لظواهر الفن السوفيتي الجديدة، وتحديد ما هو مشترك بينهم وبين التراث الفني، وما يميزهم تماما. وبهذه الطريقة أرسى في مجال الأدب أساس النظرة الإيديولوجية والفنية- منهج الواقعية الاشتراكية - »[3]، فهذا المنهج الذي لا يكتفي بالوصف، بل مهنته تقوم « على وصف ميلاد الغد انطلاقا من اليوم، مع كل ما يتعلق به من مسائل...»[4]. وقد حدد أرنست فيشر، مهمة الأديب الاشتراكي بقوله: «إن الفنان، والأديب الاشتراكي، بتبنيان وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة. ولكن هذا لا يعني أنها ملزمان بقبول كل قرار يتخذ، وكل عمل يقوم به الحزب، أو الشخص الذي يمثل الطبقة العاملة في آثارها.إنها يريان في الطبقة العاملة القوة الحاسمة (ولكنها ليست الوحيدة) اللازمة من أجل دحر الرأسمالية، ولقيام مجمع بدون طبقات، وللتطور غير المحدود لقوى الإنتاج المادية والروحية التي سوف تحرر الشخصية البشرية»[5]، فالواقعية الاشتراكية «تبشر بالمستقبل، ولا يندرج في سياقها سبق لحظة تاريخية خاصة وحسب بل ما سيعقبها أيضا»[6].

---

[1] _ لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 12.

[2] _ إرنست فيشر، المرجع السابق، ص.136.

[3] _ لينين وآخرون، المرجع نفسه، ص.136.

[4] _ إرنست فيشر، المرجع نفسه، ص. 137.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 138.

[6] _ المرجع نفسه، ص. 136.

الواقعية الاشتراكية إذن هي نتاج الفكر الماركسي اللينيني وهي بذلك «مدينة بتفاؤل تصورها للفرد والتاريخ والواقع للنظرة الماركسية اللينينية التي تمثل الأساس الفلسفي لمنهجها الإبداعي»[1]، هذا المذهب الواقعي الذي أحدث ثورة في علم الجمال وظهور "مذهب التفسير المادي للتاريخ"[2] وبذلك يكون هذا المنهج نتيجة طبيعية للتطور الفكري والمعرفي الذي عرفته الفلسفة الماركسية عبر مراحل تطوراتها المختلفة، وليس ثمة تناقض حقيقي تحمله الماركسية بين أقطابها، أي بين انجلز ولينين – كما عبر عن ذلك– غالي شكري بقوله: «والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين، قاد أولهما انجلز حين قال صادقا أن الأعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود، وتترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ... وقاد لينين التيار الآخر، حين قال على الأدباء والفنانين أن ينتجوا للملايين من الأيدي العاملة أدبا حزبيا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية...»[3]، معتبرا أن دعوات لينين لتحزب الأدب كانت تيارا مناقضا لمبادئ انجلز، وقد شرحنا أراء كل من انجلز وماركس ولينين وبليخانوف والتطور الذي شهده هذا المنهج عبر مراحل التطور التاريخي، كما أن هذا تأثير التحزب الأدبي على أدبنا ونقدنا العربي ليس خطأ " لينين "، ونحن نخالف شكري في هذه المسألة إذ أن لينين في مطالبته لتحزب الأدب لم تكن دعواته من أجل تفسير الأدب والأدباء – كما أوضحنا ذلك سابقا–، ولكن الضرورة الاجتماعية في تلك الفترة الزمنية أوجبت ذلك. وإن كان نقادنا العرب فهموا مسألة الأدب الحزبي على هذه الشاكلة فهذا يعود لقصر رؤيتهم النقدية وإجبار النقد العربي على تقبل مبادئ وأفكار لم تهيئ لها الظروف التاريخية ولا الفكرية ولا الاجتماعية لاستقبالها واستيعابها. وإن كان انقياد النقد العربي إلى الأفكار الغربية قد أنتجت ما يعرف " الأدب التقدمي " و" الأدب الرجعي " انطلاقا من ارتباطها بمدى مسايرة التقدم الاجتماعي أو التخلف عنه فهذا لا ينقص من أهمية الآراء النقدية التي قدمها " انجلز " أو " لينين "، ولا حتى من النقاد العرب الذين تبنوا هذه الأفكار في تلك الفترة الحرجة من تاريخ النقد العربي الذي كان يشهد مرحلة انتقالية من نقد ذاتي انطباعي إلى نقد علمي مؤسس على نظريات علمية ومعرفية وافدة إليه، ولا يمتلك الخبرة أو المعرفة الكافية لاستنطاق النظريات النقدية على أحسن صورة.

---

[1] _ لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 13.

[2] _ محمد مفيد الشوياشي، المرجع السابق، ص. 49.

[3] _ ينظر / مذكرات ثقافة تحتضر، ص.120.

1 – 3 / حسين مروة وواقعية عربية:

حسين مروة من أهم الأقلام النقدية في العالم العربي الذي تبنى الواقعية الاشتراكية، حيث تأثر بالمنهج الواقعي منذ اطلاعه على البيان الشيوعي، وكان هو المنهج الذي يطمئن له، وقد صرح بذلك في مقدمة كتابه "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي "، يقول: «فليس عندي أكثر من القول إنه محاولات متواضعة لتطبيق المنهج الواقعي في الدراسة النقدية، وهو المنهج الذي أشعر بطمأنينة عقلية ووجدانية لأني انتهجه..»[1]، كان تأثر مروة بالنقد الواقعي الاشتراكي وبالأدب الاشتراكي وبالآراء الماركسية السوفياتية عموما اشد التأثر، ففي نظره العلاقة التي تربط هذا الأدب بالواقع هي مصدر تطور الأدب يقول: «الأدب هناك متصل اتصالا وثيقا بحياة الشعب، ولأن الشعب هناك على اتصال دائم بحياة الأدب لا انقطاع له، ذلك لأن بين حياة الشعب وحياة الأدب هناك تفاعلا عجيبا لم يعرف تاريخ الإنسانية نظيرا له قط»[2]، ذلك لأن أسلوبهم هو«الأسلوب الأساسي للكتاب السوفياتين لأنهم يكتبون للشعب كله ولسائر الشعوب»[3].

ويمكن ارجاع تأثر حسين مروة بالواقعية الاشتراكية نتيجة المزالق التي وقع فيها النقد العربي، والنقد في لبنان خاصة يقول: «إن المتتبع لحركة النقد عندنا، وهو حركة لا يمكن كذلك إنكار وجودها ولا إنكار نشاطها في الآونة الأخيرة، لابد أن يلحظ فيها طابع الفوضى الغالب: فوضى القيم والمقاييس والأهداف النقدية... وفي غمره هذه الفوضى يلحظ المتبع أيضا غلبة الأحكام الاعتباطية ترسل من هنا وهناك، على هذا العمل الأدبي أو ذاك في الصفحات الأدبية من الجرائد اليومية، أو في المجلات الأسبوعية والشهرية»[4]، هذا النقد العربي الذي سقط في الاعتباطية والذاتية وانسلخ عن مبادئ النقد الحقيقي الفعال، ولن يتمكن هذا النقد من التقدم والنهوض من تخلفه دون البحث والاعتماد على منهج نقدي موضوعي ينطلق منه، ف «النقد الموضوعي المنهجي يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدي هي –

---

[1] _ حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، (مكتبة المعارف، بيروت، د ط، 1988)، ص. 9.

[2] _ عبد النبي لصطيف، الأثر السوفياتي في النقد الأدبي العربي الحديث (حسين مروة ومفهوم الواقعية الجديدة)، ضمن حوار مع فكر حسين مروة، (دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 01، 1990)، ص.219.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 219.

[4] _ حسين مروة، المرجع السابق، ص.07.

بدورها- إلى تطور حركة النقد وحركة الأدب وحركة الثقافة الوطنية جميعا...»[1].فكان المنهج الواقعي هو المنهج الموضوعي الذي ينأى بنفسه عن الاعتباطية والذاتية وقد شرحه في مقدمة كتابه بقوله: «القصد بالنقد المنهجي ما يكون مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب، وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي. واعتماد هذه الأصول يقتضي من الناقد أن يتجَّهز كذلك بقدر من المعرفة تتصل بشؤون النفس الإنسانية وقوانين تطور المجتمع وطبيعة العلاقة بين هذه وتلك، وفهم الشخصية الإنسانية في ضوء هذه المعرفة، بالإضافة إلى الإلمام – ضرورة- بأهم قضايا العصر التي تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي، تجاه هذه القضايا، فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية..»[2]، فالنقد المنهجي الأصولي — عند مروة- هو النقد المؤسس على أصول ثابتة «تمكن الناقد من البصر بالخصائص التعبيرية للغة والأدب وبالعلاقات الرمزية القائمة بين الكلمة ومعناها، أو بين العبارة ومضمونها »[3]، وليس المقصود بالنقد الأصولي النقد الذي يعتمد على ثقافة الناقد فقط؛لأن « الثقافة ليست خاصة بالنقد المنهجي الذي نعنيه بل هي من الضرورات المشتركة لكل نوع من أنواع النقد... وأقصد بهذا أن المنهجية شيء آخر غير الثقافة يوجه عام، وإن كانت الثقافة هي العدة الأساس لكل من يتصدى للنقد مهما تكن طريقته »[4]، وبذلك كان مسعى حسين مروة في « نقل نقدنا الأدبي من مجال المنازعة الذاتية إلى مجال الجدل الفكري »[5].

النقد المنهجي الأصولي عند مروة كلمة « تعني، وكما هو بين في سياقه البحثي، علما قادرا على تطوير سبل المعرفة»[6]، هذا النقد الأصولي المنهجي الذي لا يقصد به الثبات والتحجر، فاتباع منهج نقدي موضوعي، لديه أصول واضحة المعالم لا تفي إخضاع هذا النقد «إلى نوع من الميكانيكية»[7]، والناقد الذي يلتزم بمنهج معين «لابد أن يُخضع كل عمل أدبي ينقده إلى مقاييس ثابتة جامدة يرسمها له

---

[1] _ حسين مروة، المرجع السابق، ص.09.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 05.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 06.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 06.

[5] _ يمنى العيد، الحوار والمنهج، ضمن حوار مع فكر حسين مروة، ص. 251.

[6] _ المرجع نفسه، ص. 252.

[7] _ حسين مروة، المرجع السابق، ص. 06.

المنهج الذي يلتزمه، بحيث يقول في هذا العمل الأدبي ما يقوله في ذاك، ثم يقول في غير هذا وذاك، بصور من التكرار الآلي الرتيب، فيتجمد النقد بذلك، وتتجمدّ شخصية الناقد، وتتعطل عنده حساسية التذوق الجمالي، وعندئذ تنشل حركة النقد الوظيفية وتنتفي منه الفائدة والغاية...»[1]، فليس الهدف هو اتباع المنهج بصلابته وتحجره، بل ما يذهب إليه مروة، أن ما يحقق و«صفة المنهجية حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة ما...»[2]، وهذه الليونة في التعامل مع المنهج دون الخروج عن جوهره وآلياته الأساسية تعطي للناقد مساحة من الحرية تتيح له التعامل مع النص بكل حرية دون إجبار هذا النص والتعسف معه في تطبيق المناهج عليه.

وما يمكننا ملاحظته أيضا أن حسين مروة ينبه إلى أمر في غاية الأهمية في تطبيق المنهج وهو الحفاظ على خصوصية المنهج وجوهره، فالمنهج ثابت في أصوله العامة، ولكن عند التطبيق تتدخل «الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدبي بذاته»[3]، وهذه المسألة المهمة في فكر مروة جعلته يحاول تقديم المنهج الواقعي في خصوصية عربية، وتقديم مصطلح "الواقعية الجديدة" عليه، يقول: «ونحن نختار أن تسمى الواقعية التي تنتج، في الأدب، نهج التفكير المادي الجدلي والمادي التاريخي في البلدان غير الاشتراكية باسم (الواقعية الجديدة)»[4]؛ لأن هذه الواقعية الاشتراكية تنتسب إلى الفكر الماركسي الاشتراكي الذي ساد الاتحاد السوفياتي،كنظام سياسي، واقتصادي، وفكري، وهذه الميزة غير موجودة في العالم العربي لذلك – كما يرى مروة – ليس من الضرورة الحفاظ على تسمية المنهج بكل هذه الحمولة السياسية والفكرية.

لقد أراد حسين مروة تميز مصطلح " الواقعية الاشتراكية " في النقد العربي لإبعاده عن المفهوم السياسي للنظام الاشتراكي، ولكن كيف يمكن أن نفصل هذا المفهوم عن أصوله الفكرية والفلسفية

---

[1] _ حسين مروة، المرجع السابق، ص.06 .

[2] _ المرجع نفسه، ص.06.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 06.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 70.

وحتى السياسية؟ مع العلم أن ولوج هذا الفكر إلى العالم العربي لم يتوقف عند حدود المصطلحات النقدية بل انتشاره على كل الأصعدة الفكرية والاجتماعية وحتى السياسية.

يعرف مروة " الواقعية الجديدة "بقوله: «إن هذه الواقعية ترتكز إلى مفهوم شامل عن العالم الموضوعي، ونقول الآن أن هذا المفهوم يرينا الطبيعة والمجتمع في حركة دائمة ذات محتوى تطوي ثوري تتصارع في داخله، باستمرار، قوى متضادة على نحو خلاق، أي على نحو لا ينفك يتمخض بولادة قوى جديدة من صلب قوى قديمة، وهذه الولادة هي سمة التطور والتحول الدائمين من الأدنى إلى الأعلى»[1]، هذا التعريف الجدلي للواقعية يجعل من الأدب يحمل رؤية ثورية، بالإضافة إلى الميزة التي أراد – مروة– أن يتداركها دائما في هذا المنهج الطابع الوجداني الواعي لأن عملية الخلق الفني ليست تصويرا ميكانيكيا للواقع الموضوعي، بل «اتصال وجداني واع بينه ذات الكاتب والواقع الموضوعي، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات، إلى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة، التي يبدو بها كائنا جديدا يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية اليومية... وبهذه الحقيقة الجديدة التي يكتسبها الواقع الموضوعي بعد عملية الخلق، يصبح واقعا فنيا يمارس تأثيره الجمالي والاجتماعي بين الناس»[2].

الواقعية الجديدة التي أرادها – مروة– هي الواقعية التي لا تقصي الكاتب وتهتم فقط بالمجتمع، فهي «تلقي على الكاتب مهمة إنسانية يتطلب النهوض بها معرفة عميقة بقوانين الحياة والتطور، وفهما صحيحا للصفة التاريخية للحوادث، وموهبة قادرة على استشفاف المشاعر الإنسانية واكتشاف الأفكار التي تعتمل في أعماق المجتمع...»[3]، دون إهمال للجانب الفني، فحسين مروة، لم يهمل الجانب الفني والجمالي للعمل الفني، بل «على العكس، فهو في أكثر من مناسبة وفي معظم ما كتب، أبدى حرصه على هذه الخصائص، ولعل هذا الحرص على الخصائص الفنية للأثر الأدبي، وعلى الالتفات إليها، أو تناولها وإظهارها خلال عملية قراءته، يفسر بحثه الدائم عن الجديد في حقل البحوث النقدية، وسعيه

[1] _ حسين مروة ، المرجع السابق، ص. 104.
[2] _ المرجع نفسه ، ص. 105.
[3] _ المرجع نفسه، ص. 105.

للاطلاع على الانجازات الحديثة المتقدمة في هذا الحقل...»[1].ومن ناحية آخرى أراد – مروة– لواقعيته أن تتبع مبادئ لوكاتش الفنية والجمالية، فقد ثار ضد الآراء التي تتهم الواقعية بالعقلانية والابتعاد عن الرومانسية، والخيال، فالإنسان كل متكامل لا يستطيع أن يفصل الجانب العقلي فيه عن الخيال والرومانسية، والذين « ينسون أو يتناسون حقيقة إنسانية هامة، هي أن ليس في كيان الإنسان شيء منفصل عن شيء.. أي أن الوجدان والعاطفة والخيال وما أشبه ذلك في الإنسان ليس منقطع الصلة عن العقل، عن شؤون الحياة العقلية، عن ينابيع المعرفة التي يستمدها العقل من قوانين الحياة ومن التجربة والخبرة ومن الكشف العلمي المستمر، ومن نتائج الحركة الدائمة في قوانين التطور الاجتماعي»[2].

ومما تقدم، فالواقعية عند حسين مروة ، ليست واقعية ميكانيكية، آلية بل هي «فاعلية حركة مستمرة من التحول والتحويل، أو من التغير والتغيير، وأن العلاقة بين الفردي والاجتماعي، وبين الفكري والمادي، وبين الجوهري والعرضي، وبين الثقافي والمادي... ليست هي بالبساطة التي يراها البعض مما يجعلهم يصنفون الأمور ضمن ثنائية فجة، ميكانيكية، ترفضها طبيعة هذه العلاقة في واقعها المعقد»[3]، وفهم مروة للواقعية لم يكن فهما متحجرا للمنهج بل أراد تطويع المنهج بما يناسب النص الأدبي العربي وخصوصيته وثقافته، فقد استطاع مروة بثقافته العميقة، وحسه النقدي الثاقب أن يدرك جوهر المنهج وخصوصيته المعرفية والنقدية مما مكنه من التعامل مع هذا المنهج ومفاهيمه بـ «ليونة فكرية بالغة الأهمية»[4]، دون أن يطرح عن حدود المنهج أو عن أفكاره الأساسية بل المنهجية الموضوعية الأصولية عنده هي الالتزام بقواعد منهج محدد لكن دون أن نتجاهل خصوصية النص، وثقافة الناقد.

4-1 / الواقعية عند يمنى العيد:

من النقاد الذين تأثروا بالماركسية في بداية ممارساتهم النقدية، الناقدة اللبنانية يمنى العيد، فمثل كتابيها "في القول الشعري"، و"الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي" ثمرة تأثيرها بالنقد

---

[1] _ يمنى العيد، الحوار والمنهج، ص.254.

[2] _ حسين مروة، المرجع السابق، ص. 106.

[3] _ يمنى العيد، الحوار والمنهج، ص. 254.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 253.

الماركسي، ويعتبر الكتاب الأخير الذي كان عبارة عن أطروحة دكتوراه ناقشتها في جامعة الصوربون، بحث عن الدلال الاجتماعية في النصوص الأدبية اللبنانية في مرحلة النصف الأول من القرن العشرين في لبنان التوجه النقدي الذي تبنته، ومنذ صفحاتها الأولى صرحت يمنى العيد بأن هدف دراستها هو «الكشف عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي»[1]، واختارت حركة الأدب الرومنطيقي لما مثلته هذه الحركة في المسار الأدبي والنقدي في لبنان خلال النصف الأول من القرن الماضي، مع التغيرات التي عرفتها لبنان من الناحية التاريخية والسياسية والاجتماعية، فكل مرحلة تاريخية أو فكرية ما يعبرها عنها من أدب وفنون مختلفة، وكانت الرومنطقية «الحركة الأدبية البارزة في مرحلة ما بين الحربين، أي في مرحلة نهوض الطبقة البرجوازية وسيطرة نمط الإنتاج الرأسمالي، في تبعيته للرأسمالية الغربية، وسيادة علاقات اجتماعية جديدة، لازمتها الدعوى إلى الإصلاح، والتطور، وإلى نبذ الطائفية، والتعصب وغيرها من الدعوات التي أطلقتها التحولات الجديدة»[2].

إن التغيير الذي عرفته لبنان سياسيا واجتماعيا أثر بشكل مباشر في شكل الإنتاج الأدبي والمذاهب الأدبية، وكل ذلك حمل في طياته دلالات اجتماعية؛ لأن الأدب ما هو إلا تعبير عن بنية المجتمع وعن أفكاره وملامح التغير فيه، ولقد «كانت المذاهب الأدبية ومازالت، بالغالب، حتى الآن، من كلاسيكية، ورومنطقية وواقعية ورمزية إلخ... هي بمثابة العلاقة التي تميز شكل ارتباط الأدب بالواقع الاجتماعي المتطور، إنما مؤثر على وعي أدبي به، يصوغ الأدباء أعمالهم»[3]، غير أن تعبير الأدب عن الدلالات الاجتماعية لا يجعل منه أدبا واقعيا، ولا يجعل الأديب أديبا واقعيا – بالنسبة ليمنى العيد – تقول: «وأن يكون للأدب، بشكل عام، دلالة اجتماعية، لا يجعل منه، وبشكل عام أيضا، أدبا واقعيا، فالدلالة الاجتماعية، هي للأدب في واقعته، كما هي له في رومنطيقيته، وفي رمزيته، أو في غير ذلك من أشكال التميز، أو مذاهبه الفنية»[4]، وبذلك فالواقعية في الأدب عند "يمنى العيد " لا ترتبط بالدلالة الاجتماعية التي يحملها النص الأدبي، أو حتى بالفترة التاريخية التي يعبر عنها، أو مذهب أدبي معين، لذلك ركزت

---

[1] _ يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، (دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 02، 1988)، ص. 12.

[2] _ المرجع نفسه، ص.12.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 19.

[4] _ المرجع نفسه، ص.19.

يمنى العيد على الرومنطيقية في لبنان لما خلفته من تأثير كبير على الأدب اللبناني لفترة حرجة من تاريخ لبنان الاجتماعي والسياسي، كما أن علاقة المجتمع بالأدب علاقة وطيدة فكل طرف يؤثر على الآخر بطريقة مباشرة، و«تطور المجتمع، وتغيير أنظمة العلاقات فيه، يترك أثره على وعي الأديب وعلى رؤيته للعالم حوله، فيبحث عن أشكال من التعبير، ومن الصياغة، تقول الواقع الجديد دون أن يعني ذلك، أن الأشكال الفنية هي مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها السمع أو البصر»[1]، فكل شكل أو تيار فني وأدبي إنما هو تعبير عن رؤية وعن توجهات الوعي الإنساني في فترة معينة من الزمن، واختلاف هذه التيارات الفكرية والأدبية دليل على تغير طريقة التفكير الإنساني واختلافها من فترة زمنية إلى أخرى، مرتبطة بالواقع وعلى « أساس هذا التمييز الموجز لعلاقة الوعي بالواقع من جهة، ولعلاقة الوعي بأداة تجسده من جهة ثانية، تبرز أهمية الحركات الأدبية المجددة، ومساعيها المبذولة لتطوير أدوات التعبير وأشكاله انطلاقا من وعيها لهذا الواقع، ومن قدرتها على احتواء التحولات الاجتماعية »[2]، وقد حاولت يمنى العيد معرفة مدى استيعاب الأدب الرومنطيقي لحركة الواقع الاجتماعي، كما أن الواقعية عند يمنى العيد لا تتحدد فقط بوجود دلالات اجتماعية في النصوص الأدبية لأن الواقعية هي «مجرد شكل ممكن للتعبير، ولكنّها ليست الشكل الوحيد والفريد»[3]، فيمكن للأديب أن يعبر عن المجتمع دون أن ينتمي إلى المنهج الواقعي. ومن هذا المنطلق توضح يمنى العيد بأن « أهمية الحركات الأدبية المجددة، تبرز في ضوء علاقة الوعي بالواقع من جهة، وبأداة تجسده من جهة ثانية،...، في هذا الضوء نفسه سعت الرومنطيقية، كحركة أدبية، إلى تفكيك اللغة القديمة وإيجاد لغة جديدة يكون بمقدورها التعبير عن التجربة الحياتية »[4]، وهذا ما عابته يمنى العيد على الحركة الرومنطيقية في لبنان التي عاشت مرحلة من التأزم ولم تستطع استيعاب الوعي الاجتماعي والتعبير عنه، تقول:« وحالة التأزم، في الحركة الرومنطيقية، هي تأزم الوعي نفسه في محاولته فهم واقع اجتماعي معين، هو واقع لبنان في مرحلة انتقاله التاريخي المعقد...ولقد كان تأزم الوعي في فهم الواقع – فهما يطرح مشكلة التحرر الوطني – هو، على

---

[1] _ يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي،ص. 20.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 104.

[3] _ إرنست فيشر، المرجع السابق، ص. 130.

[4] _ يمنى العيد، المرجع نفسه، ص. 105.

المستوى الأدبي، تأزمه في ايجاد أدوات التعبير وبلورة أشكالها...»[1].

لهذا عملت يمنى العيد على تغيير هذا الوضع « بتنمية نظرية للأدب تستند على الواقعية»[2]، والواقعية عند يمنى العيد تتجسد في قدرة الكاتب على التعبير عن الصراع الطبقي الموجود في المجتمع وهذا ما عجزت الرومنطيقية عن تحقيقه، فوعي الكاتب الرومنطيقي عجز « عن فهم الظاهرات التي يراقبها ويرفضها، يرى الوعي الرومنطيقي في المطلق الغيبي سببا لكل شيء. ويقوده ذلك إلى عدمية تجد أساسها في فكر يفصل بين الظاهرات وأسبابها الفعلية. في هذا الوضع تتساوى الموجودات في نظر الرومنطيقي تساويا عدميا يسقط الفوارق التي تميزها، إنها مساواة بائس تتماثل الأشياء في نظره»[3]، وبذلك يصبح الواقع عند يمنى العيد «ليس منتجا ولكنه محول...»[4]، فالواقع يحول للأديب الوعي السائد في المجتمع، والأديب الواقعي هو الذي يتمكن من الولوج إلى عمق المجتمع وشرح العلاقات والصراعات الداخلية بين فئات المجتمع المتعددة.

1-5 / الواقعية عند محمد مصايف:

قبل الحديث عن الواقعية عند محمد مصايف أود الإشارة إلى أن استقبال هذا التيار الفكري في المغرب العربي[*] يختلف في الرؤى وكذلك الأرضية التي استقبل فيها، فالنقد الواقعي في الجزائر، كان

---

[1] _ ينظر / يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي، ص. 106.

[2] _ محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي (نصوص متقاطعة دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد ويمنى العيد)، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2002)، ص. 90.

[3] _ يمنى العيد، المرجع نفسه، ص. 73.

[4] _ محمد ولد بوعلية، المرجع نفسه، ص. 92.

[*]. في النقد العربي المغربي، نجد اختلافا في تلقي هذا المنهج، فكما هو معروف فالواقعية كمذهب فكري جاءت نتيجة الصراع الطبقي الاجتماعي، فالأفكار التي تحملها الواقعية كمذهب وتيار كانت الجزائر هي الأرضية المناسبة لها على اعتبار أن الجزائر صارعت ضد الاحتلال الاستعماري وصراع الطبقة العمالية أو الفلاحين – البروليتاريا- ضد المستعمر – الرأسمالي- الإقطاعي. إلا أن هناك دراسات مغربية تبنت المنهج الواقعي مثل الناقد إدريس الناقوري، ونجيب العوفي، وعبد القادر الشاوي، وكانت نظرتهم منصبة على نقد الواقع النقدي، فالناقد إدريس الناقوري يقول: «إن النقد – في مفهوم هذه المقالات- لا يرادف بتاتا الهجوم والقدح، لأن النقد الحقيق لا يكافح ضد أشخاص بل ضد وقائع»/ ينظر، محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، (شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 2007)، ص. 79.

الجو مناسبا له لاستقباله كتيار نقدي وكفكر ماركسي اشتراكي بكل توجهاته، وكان هذا التيار هو الملائم للتحرر النهائي من مخلفات الاحتلال، وقيام دولة حرة اشتراكية.

النقد الواقعي هو المنهج السائد في النقد المغربي خلال فترة زمنية طويلة وارتبط بالواقع ارتباطا وثيقا لضرورة الظروف الاجتماعية السائدة في تلك الفترة، يقول: «أول ما يميز الأدب الواقعي من غيره هو ارتباطه الوثيق بالواقع الذي يشكل الموضوع الأساسي، إن لم يكن الأوحد، لهذا الأدب في المغرب العربي، وهو واقع المجتمع وواقع الإنسانية كلها..»[1]، وشهد هذا التيار الفكري والنقدي انتشارا واسعا، وطالب هذا النقد «بمساهمة الأديب في خدمة المجتمع والإنسان، بحيث يصبح الأول مجتمعا أفضل يوفر فرص الحياة الكريمة لكل أفراده، ويعود الثاني عضوا صالحا في هذا المجتمع، فليس الأدب في نظر النقاد الواقعيين وسيلة لتربية الذوق وتحسين المشاعر، وترقيق العواطف الإنسانية فحسب، بل هو بالإضافة إل ذلك وسيلة لإعداد الإنسان أفضل، وتوعية بنفسه وبالظروف الاجتماعية والسياسية التي تحيط به، بل هو في نظر النقاد الواقعيين المتطرفين سلاح إيديولوجي يوجه ضد البرجوازية والإقطاعية والنظم الجائرة»[2]، فالواقعية تتجاوز المفهوم الجمالي للأدب لتعلن أن «الحياة فعل إبداع، وأن هدفها هو التطور المنطلق بلا عائق لأعظم قدرات الفرد، من أجل انتصاره على قوى الطبيعة ومن أجل صحته وطول

والنقد الحقيق العلمي عند الناقوري هو النقد العلمي والمؤسس بنظرية علمية أو «قاعدة نظرية صلبة بمبادئ منهجية علمية واضحة»/(ينظر، المرجع السابق، ص. 80)، بالإضافة إلى أن الواقعية منبثقة من «الواقع والواقعية، وفهم الواقع شرط لفهم الظاهرة الأدبية، باعتبار الأدب الواقع، لذلك نحوم هنا حول مفهوم الانعكاس الذي رأيناه، عند الماركسيين الكلاسيكيين، فيكون المنهج الواقعي الجدلي هنا جزء من الايديولوجيا، ويتناول العمل الأدبي في وظائفه الاجتماعية والسياسية»/ (ينظر المرجع نفسه). فالنقد الواقعي الجدلي – على اصطلاح محمد أقضاض– في المغرب لا يمكن أن ينتمي إلى الواقعية الاشتراكية رغم أن الواقعية في أصولها هي المنهج الذي تبته الفكر الاشتراكي الماركسي لأن النقد المغربي والمحيط الاجتماعي الذي يوجد فيه ليسا في اتجاه بناء «مجتمع اشتراكي وليس من الممكن تسميته بـ "الواقعية المقاتلة، لأن الأدب والنقد في المغرب لا يصارعان طبقة رأسمالية فاشية تتطلع إلى الاستحواذ العنصري على العالم وتملك قوة مدمرة هائلة، كما كانت النازية التي واجهها بريخت وليس في الإمكان اعتباره «واقعية عظيمة يستمد معناه من الطبيعة الإنسانية للأدب البرجوازي بشكل يكاد ينفصل عن الصراع الطبقي كما هو الشأن عند لوكاتش»/(ينظر، المرجع السابق، ص. 72). فكانت الواقعية في النقد المغربي تعني «ارتباط الأدب بالحياة الواقعية التي تحتوي على خواص وصفات لا نهاية لها، وهي على معايير وتجبر الفنان على التركيز حول مسائل وقضايا حياتية محددة واختيار مجال رؤيته للعالم»/ ينظر المرجع السابق، ص. 72.

[1] _ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، (المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 02، 1984)، ص.289.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 431.

عمره، ومن أجل أعظم سعادة للحياة على الأرض، التي يريد مع النمو الدائم لاحتياجاته أن يجعل منها موطنا رائعا للبشرية، المتحدة في عائلة واحدة»[1]، لذلك كانت الواقعية الاشتراكية هي الملاذ الذي استعان به النقد الجزائري ليصل بالمجتمع وبالأدب إلى مواكب النقد العربي.

ينطلق – مصايف– من أن الاتجاه الواقعي في النقد «يتفق أصحابه على ضرورة التزام الأديب بقضايا الإنسان والمجتمع، وإن كانوا يختلفون بعد ذلك في طبيعة هذا الالتزام، ثم في طبيعة الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها الأديب في عمله إزاء الجماعة»[2]، فالواقعية ليست إلزاما وإجبارا وتعسفا اتجاه الأدباء بل التزام فردي، وذاتي للأدباء اتجاه الجماعة والمجتمع، وهو بذلك يتفق مع "بلينسكي في قوله: «إن حرية الإبداع تتفق تماما مع خدمة العصر. وليس المرء بحاجة من أجل ذلك إلى أن يجبر نفسه على الكتابة في موضوعات معينة، أو على أن يقسر خياله، وإنما يكفيه أن يكون مواطنا، وابنا لمجتمعه وعصره، وأن يتوافق مع مصالحه، ويربط جهوده بجهود المجتمع. ولكي يفعل المرء ذلك فإنه بحاجة إلى التعاطف والحب والإحساس العملي بالحقيقة، الذي لا يفصل الإيمان عن الفعل، ولا الكتابة عن الحياة»[3]. لذلك كان هذا الاتجاه هو الذي يحفظ مكانة الأدب الاجتماعية، باهتمامه بالمضامين على حساب الشكل، وأن يكون له رؤية واعية اتجاه المجتمع والإنسان والوجود بصفة عامة، وهذه النظرة الواعية – بالنسبة لمصايف– هي «التي جعلت الكثير من النقاد يقفون ضد كل أدب لا يحترم قواعد الفن أو ينساق وراء الشكل من أجل الشكل»[4].

غير أن ما يميز هذا الاتجاه في النقد العربي المغربي خاصة أن النقاد الواقعيون « في المغرب الغربي أظهروا دائما نوعا من التشاؤم المبالغ حيال الحركة النقدية في أقطارهم، وأكدوا أن هذه الحركة لم تتجه بعد الاتجاه المطلوب...»[5]، فليس المقصود بالواقعية الاشتراكية أن الأديب عليه من نصوصه بشعارات رنانة، فارغة، أو يقيدون الأديب وينزعون كل حق في الإبداع، بهذا كان هذا الاتجاه ينقسم إلى قسمين،

---

[1] _ لينين وآخرون، المرجع السابق، ص.50.

[2] _ محمد مصايف، المرجع نفسه، ص. 431.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 144.

[4] _ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص. 424.

[5] _ المرجع نفسه، ص.394.

أولهما معتدل، ينظر أصحابه إلى «الظاهرة الأدبية نظرة واقعية معتدلة، ويحاول بذلك أن يجمع بين الحرية الفنية والالتزام في موقف واحد متكامل»[1]، وأما الاتجاه الثاني فهو نقد واقعي متطرف لا يكاد نقاده «يعترفون للأديب بأية حرية وبالأحرى يعتبرون هذه الحرية مجرد انعكاس للحرية الاجتماعية»[2]، وهذا الاختلاف في تلقي النقد الواقعي في المغرب العربي بين معتدل ومتطرف، أوقع هذا النقد في ارتباك كبير، وهذا ما جعل «نقاد المغرب العربي الواقعيين على اختلاف نزعاتهم لا يرون للواقعية الاشتراكية حياة حقيقة إلا بتوفير الجودة الضرورية للعمل الأدبي»[3].

إن النظرة الواعية لهؤلاء النقاد بالنسبة لمصايف «جعلت الكثيرين من النقاد يقفون ضد كل أدب لا يحترم قواعد الفن، أو ينساق وراء الشكل من أجل الشكل. ولذلك فإن ما نقرأه لبعض الأدباء والنقاد من كتابات خطابية مليئة بالشعارات المختلفة لا يعتبر إبداعا ولا نقدا بحال من الأحوال..»[4]، فمصايف ومن خلال دراسته للأدب الواقعي المغربي يؤكد على ضرورة الابتعاد عن الأدب المتكلف والشعارات الخطابية والسياسية التي يتنمق بها بعض المغالين، فالأدب الواقعي لا يعني الخطب السياسية ولا الوظيفة الاجتماعية الصرفة التي تجعل من الناقد الأدبي محللا اجتماعيا وليس ناقدا أدبيا.

وإذا انتقلنا إلى الدراسة التطبيقية التي حاول فيها تصنيف المتون الروائية الجزائرية حسب مضمونها في دراسته "الرواية العربية الجزائريةالحديثة بين الواقعية والإلتزام"، يقرن محمد مصايف بين الإلتزام والواقعية، ليجعل من الواقعية جزءا من التزام الأديب، ويصنف الرواية الجزائرية حسب موقفها الايديولوجي إلى «موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار، وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين»[5]. إن التزام الروائي الجزائري «في إطار الواقعية النقدية أكثر مما يندرج في إطار الواقعية اشتراكية»[6]، ويكمن الاختلاف بين ايديولوجية الرواية الجزائرية في شدة الالتزام أو بساطته، والرواية الواقعية بالنسبة إليه، هي الرواية التي «تهتم بالتحديد والوصف أكثر مما تهتم باتخاذ موقف ايديولوجي ما»[7].

---

[1] _ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص. 235.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 235.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 421.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 424.

[5] _ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائريةالحديثة بين الواقعية والإلتزام،(الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983)، ص. 11.

[6] _ المرجع نفسه، ص.11.

[7] _ المرجع نفسه، ص. 12.

وما يمكن استخلاصه من نظرة مصايف لمفهوم الواقعية الاشتراكية هو ارتباطه بالالتزام الايديولوجي الواضح والعميق اتجاه مبادئ الاشتراكية العلمية والشيوعية.

1– 6 / الواقعية عند واسيني الأعرج:

من أهم الدراسات النقدية التي تعتمد على منهجية واضحة دراسة " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " لـ واسيني الأعرج ، هذه الدراسة التي تناول فيها الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، محاولا الوقوف عند أهم الاتجاهات الأدبية التي أثرت في الرواية الجزائرية، مؤكدا أن الرواية الجزائرية تأثرت بالتيار الواقعي.

اعتبر واسيني أن الواقعية لم تلق الاهتمام الكبير في الوطن العربي، يقول: «إن الواقعية، بشكل منهجي لم تلق اهتماما كبيرا عند النقاد العرب المعاصرين، إلا بعض المحاولات الخجولة التي ظلت ومازالت تكرار التجارب السابقة، بدون إضافات تذكر»[1]، ورغم أننا نخالفه هذا الرأي إلا أننا نتفق معه في مسألة تكرار المفاهيم والتجارب، فالنقد الواقعي في الدراسات العربية كان مجرد إعادة صياغة لمفاهيم غربية، سيطر على الساحة النقدية العربية لفترات زمنية طويلة، وبطرق متباينة.

لقد كان ظهور الواقعية الاشتراكية« مرتبط بشكل أساسي بالمثل الثورية الاشتراكية، وبنضال البروليتارية التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا. إذ أنه، حينما تتغير الأسس الاقتصادية، تتغير معها، وبشكل طبيعي (ولكن بدون آلية) كل البنى الفوقية التي أفرزتها في الجوهر، البنى التحتية. فإنتاج الأفكار والأعراف، والقوانين، والإيديولوجيات الممثلة للطبقات الحاكمة، فهذه العملية مرتبطة بالدرجة الأولى بالنشاط المادي وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص»[2]، فهذه العلاقة التي تربط البنى التحتية بالبنية الفوقية ليست آلية، والواقعية الاشتراكية هي نتاج لهذه الحركة الداخلية والصراعات الداخلية بين البنى المكونة للمجتمع؛ لأن «مجتمع الطبقات، لا يعرف أبدا الفن المحايد، بل على العكس من ذلك

---

[1] _ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986)، ص.341.

[2] _ المرجع نفسه، ص.469.

كله، فهو يؤكده باستماتة، لأنه أداته التعبيرية، والتي توصله بالجماهير»[1]، والواقعية الاشتراكية تتميز بموضوعيتها وعلميتها في تعاملها مع الواقع والتاريخ فهي لا تعتمد على التفسيرات الغيبية، أو الرومنطيقية بل فتفسيرها العلمي والمادي غير « نظرة الإنسان إلى التاريخ وإلى الحاضر، وأوضح بجلاء أن العالم محكوم بقوانين تاريخية محددة. وأنها قوانين يمكن للإنسان أن يتوصل لها وأكثر من هذا، يستطيع أن يؤثر في مجرى التاريخ لصالحه.وهذا طبعا أكسب الطبقات المنسحقة اجتماعيا حاسة تفاؤل تاريخي. ونجاح الواقعية الاشتراكية ناتج عن تنبيها لهذا الفكر العملي الذي يرتكز على قوانين موضوعية خارجة عن وعي الإنسان، وقدرتها على صياغتها جماليا، مستفيدة في ذلك من كل انجازات الثقافة البشرية ومن ارتباطها بالواقع اليومي...»[2]، فالواقعية تضع الواقع في أوضح صوره أمام الوعي الطبقي من أجل الوصول إلى التناقضات الداخلية التي يعيشها الفرد في صورة فنية، جمالية، وهذا الإدراك الواعي للواقع هو الذي يمنح للطبقات الاجتماعية الضعيفة والمهزومة الفرصة في مواجهة واقعها ومن ثمة النضال من أجل حريتها وحقوقها، ومثلها العليا.

وينبغي التذكير أن «الواقعية الاشتراكية مدينة بتفاؤل تصورها للفرد والتاريخ والواقع للنظرة الماركسية اللينينية التي تمثل الأساس الفلسفي لمنهجها الإبداعي»[3]، كما أن الخاصية الساسية التي تميز الواقعية في نظر – واسيني – هي «وحدة المثال والواقع هي الصفة الميزة للواقعية الاشتراكية»[4]، هذه الوحدة التي توحد بين النموذج والواقع وتسمح للأديب من معرفة تاريخ الواقع وليس الواقع في شكله المجرد.وبهذه النظرة يصبح « الفنان الذي يمتلك معرفة علمية عن العالم وعن سبل تطوره، قادر على الحديث عن حياة معاصريه بعمق وصدق، فتصبح الواقعية الاشتراكية، نتيجة كهذه التصورات لدى الفنانين حقيقة، فن المستقبل وفن الإنسان بأدق معنى الكلمة، والمبرر الفني للعلاقات الاجتماعية الجديدة للأخلاقيات وللانجازات الجديدة...»[5]. إن هذا الاتجاه الفني الإنساني الأصيل يمكن أن تتوفر فيه هذه الصفات

---

[1] _ واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص.469.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 475.

[3] _ لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 13.

[4] _ واسيني الأعرج، المرجع نفسه، ص.476.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 476.

فقط إذا وجد فنان أصيل مؤمن بطروحاته، «فليست غاية الفن أبدا أ، أن يقع الكاتب، مثلا، في أسر الواقع، تقهره تعقداته وتناقضاته، ويصف الحياة وصفا وثائقيا. فهو، ببعده الواقعي الاشتراكي، والإنساني بكل عام، يحلل الواقع، ويعيد صياغته لكي ينفذ بعمق أكبر إلى جوهره»[1]، فالواقعية لا تعني وصف الواقع وصفا ماديا مجردا بقدر ما تعمل على تقديم للناس كل ما هو «جديد، ويثري عواطفهم وعقولهم وإرادتهم، ويثير الفنان فيهم»[2]، لقد أدرك واسيني أن الواقعية الاشتراكية الأصيلة هي تقوم على «العمومية بحيث توفر للفن نطاقا غير محدود لتجلى كل خصائصه كشكل محدد من نشاط الإنسان الروحي»[3].

تنقسم الرواية الواقعية في الجزائر إلى قسمين، فلقد استطاعت الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية أن تبرز « التناقض الجوهري للرأسمالية بشكل واضح...فقد استطاع مثلا كل من محمد ديب، وكاتب ياسين، خصوصا، أن يبرزا كل تناقضات البورجوازية الفرنسية، وأن يبصرا ويتبينا في مجتمع ذي العلاقات البورجوازية، مختلف القوى الاجتماعية المتناقضة في ممارساتها وأحلامها، فقوموا نضالها على ضوء الرؤية الثورية، وقد فتحت طبعا هذه الطرق الإبداعية الواعية، التي لم تكن تفصل هدفها الأسمى عن ممارستها النضالية اليومية، سبلا جديدة للتعبير الجمالي عن قضية الجزائر الكبرى»[4]، والنوع الثاني الذي عرفته الرواية الواقعية في الجزائر هي الرواية المكتوبة بالعربية والتي « ظلت خاضعة لرتابة مقلقة كان الاستعمار من أسبابها الرئيسية اللهم إلا بعض الاستثناءات التي لا تعمل إلا على تأكيد القاعدة.صحيح أن الزخم الثوري أثر عليها من قريب، أو من بعيد، لكنها، لم تستطع أن تستفيد منه بشكل كامل مثل الكتابات الجزائرية ذات التعبير الفرنسي..» [5].ورغم ذلك لم يتعمق واسني في الأسباب التي جعلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تعجز عن مواكبة الواقع الاجتماعي للجماهير الشعبية وتكتفي بالانتقاد ووتقديم وجهة نظرها الرومانتيكية اتجاه الثورة الوطنية والصراعات الاجتماعية.

---

[1] _ واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص. 477.

[2] _ لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 19.

[3] _ المرجع نفسه، ص.19.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 483.

[5] _ المرجع نفسه، ص.483.

ولكن التطور الحقيقي للرواية الواقعية في الجزائر – حسب الكاتب – فقد شهدته مرحلة ما بعد الاستقلال خاصة رواية السبعينات التي واكبت التطور الاقتصادي، والاجتماعي، وحتى اللغوي، و«ساهمت بكل تأكيد في تشكيل قسمات جديدة للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية، إضافة إلى طبيعة ثقافة الكاتب، وتوجهه الفكري والتزامه بـ الهم الجماهيري الأساسي للطبقة العاملة في الجزائر..»[1]، فالواقعية ليست التصوير الآلي، لذلك فالواقعية الاشتراكية في الجزائر لم تنجب إلا أديبا واحدا، هو الروائي طاهر وطار الذي استطاع أن يثبت « استماتة الشيوعي من أجل مبادئه الوطنية، هذا في الوقت الذي كانت تزعم فيه الأبواق الرجعية أن موقف الحزب الشيوعي الجزائري من الثورة الوطنية لا يختلف عن موقف المتذبذب الخائن من القضية الوطنية...»[2]، الروائي الواقعي الاشتراكي وهو الوحيد الذي استطاع الصمود والتعبير عن مواقفه، يقول:« يلاحظ أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، لم تفرز إلا كاتبا واحدا، واقعيا اشتراكيا، وللمسألة مبررات كثيرة، تقف على رأسها تجربة وطار الكتابية الواسعة جدا والغنية كذلك. فإضافة إلى كونه من الكتاب الذين رصدوا المرحلة الوطنية الديمقراطية، فهو كذلك من الكتاب المخضرمين، الذين عاشوا الثورة الوطنية، وقدموا لنا أروع انجاز روائي عنها (اللاز)...» [3]، وبذلك يكون من المبلاغة عنونة هذا الكتاب بـ اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛ لأننا نجد فيه دراسات متفرقة وعشوائية، كما أن الدراسة المخصصة للرواية الواقعية الاشتراكية في الجزائر كانت مجرد دراسة لروايات الطاهر وطار أو لأهم روايات الطاهر وطار.

وعودا على ما تقدم، فقد وجدنا أن بعض النقاد العرب الذين اتبعوا الفكر الماركسي الاشتراكي، قد حصروا مفهوم الواقعية في بعض خصائصها منها الانعكاس أو الالتزام لذلك أثرت العودة إلى مفهوم هذه المصطلحات عند نقاد الواقعية الاشتراكية.

[1] _ واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص. 487.
[2] _ المرجع نفسه، ص. 488.
[3] _ المرجع نفسه، ص. 600.

2 – تطبيقات المنهج الواقعي في الدراسات النقدية العربية:

2 – 1 – مفهوم الانعكاس في النقد العربي:

تشرب النقد العربي الواقعي من منابع الماركسية بدون حدود، فكانت مقولة « الأدب والفن مرآة الحياة الاجتماعية»[1]، من أهم الشعارات التي اتخذها النقد العربي مرجعا هاما له ولذلك شاع استعماله وسط النقاد والباحثين حتى «أنه ليعسر أن نعثر على كاتب درس الأدب أو نقده أو أرخ له ولم يأخذ به مسلمة من المسلمات»[2]، بل أصبح ضرورة من ضروريات العمل يطالب الناقد به الأديب، أو شرطا من شروط نجاح العمل الأدبي، بل وصل الأمر إلى أن تبنبه معظمالمدارس والتيارات الأدبية والنقدية.

والملاحظ في أراء النقاد العرب حول مفهوم الانعكاس أن كل ناقد نظر إلى الانعكاس من زاوية معينة، تظهر فهمه الخاص والذاتي لمصطلح الانعكاس وللمنهج الاجتماعي عموما.

تأثر النقاد العرب بمبادئ لينين حول مفهوم الانعكاس، وتصوير الظروف الاجتماعية، الاقتصادية، والقافية للمجتمع، ومنطلقهم الأساسي يتلخص في كون «الأديب مهما يكن أمره كائن اجتماعي لا يستطيع أن ينفرد ولا أن يستقل بحياته الأدبية ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس فكان صدى لحياتهم، وكانوا صدى لإنتاجه وكان مرآة لما يذيع فيهم ن رأى وخاطر...»[3]، فنجد شبه اتفاق على أن الأدب يمثل المرآة العاكسة للمجتمع « إذ يعكس الأدب – كيفية الظواهر الثقافية– شيئا خارجه. قد يكون هذا الشيء المنعكس هو الحياة المادية أو الحياة المعنوية. ولكن هناك – في كل الأحوال – صورة تنعكس عما هو خارج الظواهر الثقافية ذاتها...»[4]. والأهم عندهم هو الطريقة التي يعكس فيها الأدب كل الظروف الخارجية، فطريقة التشبيه أو عملية إسقاط المجتمع في النصوص الأدبية هي الميزة الأهم التي تميز كل اتجاه أدبي عن الآخر، فالمناهج التي تفسر بعودتها إلى المرجعيات الخارجية تختلف في طريقة التشبيه، فكل من الرومانسية، والكلاسيكية، والواقعية ترتبط بالعالم الخارجي في تفسير

---

[1] _جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص. 07.

[2] _ فاروق العمراني، النقد والايديولوجيا، ص. 49.

[3] _ المرجع نفسه ، ص. 79.

[4] _ جابر عصفور، المرجع السابق، ص. 73.

الأعمال الأدبية ولكن « الفارق بين النظريات الثلاث هو الوظيفة التي يؤديها التشبيه في كل منها وليس التشبيه ذاته »[1].

وأصل الانعكاس يقوم على الفلسفة الجدلية لهذا اعتبره محمد منذور عملية جدلية يقول: « وأما المادية الجدلية أو المادية الديالكتيكية فالمقصود بها أيضا ذلك التفاعل الجدلي، أي التفاعل المتبادل بين ماديات الحياة والفكر الإنساني. فهذه المادية الجدلية ترى أن الفكر والأفكار لا تهبط من السماء أو من عالم المثل، التي كان يقول بها الفيلسوف الخيالي الشاعري أفلاطون، بل الأفكار ما هي إلا انعكاس لواقع الحياة المادية وتطور تلك الماديات وتغيرها، ولكنه ليس انعكاسا ميكانيكيا سلبيا، بل هو انعكاس جدلي ديالكتيكي، بمعنى أن الفكر البشري وإن يكن انعكاسا لماديات الحياة . إلا أنه لا يلبث أن يبلور تلك الانعكاسات أو الانطباعات في مبادئ وأصول فكرية عامة يردها ثانية إلى الواقع المادي للحياة»[2]. فالانعكاس هو أساس المنهج الواقعي، والأداة التي تربط الأدب بالقضايا الاجتماعية، والذي يربط الأدب « بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها، وإن يكن من الواجب أن نفطن أيضا إلى أن الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولا تصويره آليا، وذلك لأن العبرة في الواقعية بالمضمون الذي يصبه الأديب أو الفنان في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذي يريد أن يوحى علينا من خلال الصورة الفنية التي اختارها لموضوعه»[3].

وإن كان منذور رفض التصوير الآلي للواقعية ، ف جابر عصفور يعتبر أن الواقعية تفسر جماليات العمل الأدبي من زاوية اقترابه للواقع وصدق وظيفة التشبيه بين العمل الفني والواقع الاجتماعي، وقدرة الأدب على الاقتراب من المشبه به لذلك ف « المحك كله هو التوظيف الدلالي للتشبيه، من حيث تحديده لذلك الشيء المغاير الذي تعكسه مرآة الأدب، والزاوية التي تواجهه به المرآة، والصورة المنعكسة على صفحة هذه المرآة. ولذلك يصعب أن نتحدث عن التشبيه في ذاته كنمط تصوري مطلق، بل علينا أن ننظر إلى توظيفه الدلالي داخل كل نظرية، وعند كل ناقد أو منظر»[4]، فالمهم هو دراسة عملية

---

[1] _جابر عصفور، المرجع السابق، ص. 45.

[2] _ الأدب وفنونه، (نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط03، 2005)، ص. 160.

[3] _ محمد منذور، النقد والنقاد المعاصرون، (نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1997)، ص.189.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 45.

التشبيه والطريقة التي تتم بها، وينطلق من فكرة أن عملية تشبيه الأدب بالمرآة تتميز بصنفين من الرؤى، فهناك من يرجع « تشبيه الأدب بالمرآة بلون من التصور الواحدي، يرد الأدب إلى أصل محدد ثابت، مهما تعدد هذا الأصل؛ كما أن التشبيه يمكن أن يسمح بتصور مخالف، يقوم على انتقائية توفيقية ترد الأدب إلى أصول متعددة في وقت واحد »[1]، وعملية تشبيه الأدب بالمرآة العاكسة للمجتمع هي نظرة متباينة من ناقد لآخر حسب الزاوية التي ينظر إليها الناقد لعملية التشبيه.

فسر جابر عصفور أعمال طه حسين على أنها مرآة عاكسة لزوايا مختلفة من العمل الفني فمنها «الجانب الاجتماعي الذي يتصل بالمجتمع الذي يعيش فيه الأديب. فيجعل من العمل الأدبي مرآة للمجتمع؛ والجانب الفردي الذي يتصل بالأديب المبدع، فيجعل من العمل الأدبي مرآة لصاحبه؛ والجانب الإنساني الذي يتجاوز الفرد والمجتمع، فيجعل من الأدب مرآة للإنسانية »[2]. فالانعكاس المرآوي عند طه حسين ، كما وصفه – جابر عصفور – هو الانعكاس المرآوي للبعد الإنساني، الذي يتجلى في العمل الأدبي « عندما يعكس وضعا فرديا واجتماعيا»[3].

وفي النقد العربي عرف مصطلح "الانعكاس" تداولا كبيرا على المستوى التطبيقي، فالأدب صور الحياة الاجتماعية سواء أكان المبدع يدرك حقيقة انتمائه للفكر الماركسي، أو بصورة غير واعية، وعبر ذلك حسين مروة بقوله: «في هذه المرحلة الأخرى من حياة المجتمع العربي، تنبهت قضايا ومشكلات عديدة منها قضية المطامح الاستقلالية... ولكن المشكلات الاجتماعية التي أحدثتها الحرب هذه من ناحية أخرى، كانت تشغل جانبا من انقسام الجماهير العربية والمفكرين العرب بالخصوص، كمشكلة الجوع والانحلال الخلقي والاجتماعي... كل تلك القضايا والمشكلات، وجدت في الأدب العربي وفي الشعر منه بخاصة، انعكاسات عميقة الأثر في تطوره وانتقاله من مواضيع المناسبات الشخصية البسيطة إلى مواضيع الأحداث السياسية والاجتماعية المعقدة»[4]، فالانعكاس رغم وجوده في كل الأجناس الأدبية منذ القديم إلا أن اهتمام النقد العربي الحديث والمعاصر كان نتيجة نمو الوعي الواقعي،والتطور

---

[1] _ جابر عصفور ، المرجع السابق، ص. 45.

[2] _ المرجع نفسه ، ص.47.

[3] _ المرجع نفسه ، ص.47.

[4] _ حسين مروة، المرجع السابق، ص ص. 288- 289.

الفكري الذي شهده العالم الغربي، فلم يكن مجرد انقلاب على الوضع الفكري والأدبي السائد في المجتمع العربي بل ضرورة أدبية فرضتها التغيرات الفكرية والسياسية على العالم العربي.ومن الملاحظات اللافتة للانتباه، أن الناقد العربي لم يتوقف عند إسقاط مفهوم الانعكاس على الأدب فقط، بل حاول كل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس معالجة الثقافة المصرية كظاهرة انعكاس للمجتمع، وكذلك الثقافة العربية، في كتابيهما " في الثقافة المصرية "، الذي قال عنها حسين مروة بأنها «تصلح أن تكون مقياسا دقيقا أيضا لنقد أية ثقافة وأدب وفن، أيا كان الوطن الذي تنتسب إليه الثقافة أو ينتسب إليه الأدب والفن»[1].

الثقافة بالنسبة إلى محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس هي «تعبير فكري أو أدبي أو فني أو كطريقة خاصة للحياة، غنما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة وجهود مبذولة»[2]، فالثقافة تشمل الفن والأب، والاقتصاد والسياسة، فهي كل جامع يعبر عن حقيقة الفرد ضمن المجتمع الذي يعيش فيه، ومن هذا المنطلق اعتبرا الثقافة انعكاسا للعمل الاجتماعي، متغيرة، تخضع للتطور والتغيير الاجتماعي، يقول: «الثقافة إذن لا تقوم على أساس ثابت محدد، وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله.»[3]، فالثقافة عنصر إيجابي، فعال في المجتمع، فهي تقوم على مبدأ التفاعل مما يجعلها «عاملا موجها فعالا، كذلك في العملية الاجتماعية نفسها»[4].

الثقافة هي كل متكامل، إلا انه لا يمكن الاكتفاء بالقول بالثقافة هي انعكاس للواقع الاقتصادي، «فالعوامل الاقتصادية، ليست..أساسا فريدا للثقافة، وإن تكن جانبا حاسما من جوانب العملية الاجتماعية. فنحن لا نستطيع أن نحكم على عمل فني، أو قصيدة شعرية، أو نظرية فلسفية، بأن نردها إلى عامل اقتصادي معين، لأن هذا العامل لا يمكن أن يكون علة مباشرة لهذا العمل أو ذاك. وإنما هو

---

[1] _ محمود أمين العالم ، في الثقافة المصرية، ص.05.

[2] _المرجع نفسه، ص. 25.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 27.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 27.

فحسب، عامل حاسم موجّه من العوامل المتفاعلة في العملية الاجتماعية التي تُعد وحدها أساس لهذا التعبير الفني، أو الأدبي، أو الفلسفي»[1]، كما أن العوامل الجغرافية أو الجنس ليست السبب المباشر في تحديد الثقافة. فالثقافة « إذن لا تقوم على أساس ثابت محدد، وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله. والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة، وإنما ارتباط تفاعل كذلك، مما يجعل من الثقافة نفسها عاملا فعالا، كذلك، في العملية الاجتماعية نفسها»[2]، فلا يمكن معرفة الثقافة في المجتمع المصري دون الولوج لمعرفة واقع هذا المجتمع والوضع الاجتماعي العام.

لقد ربط العالم وأنيس الثقافة بالوضع الاجتماعي، فكان لابد لها أن تعكس هذا الوضع الاجتماعي بصفة عامة وعدم الاكتفاء بالوضع الاقتصادي؛ لأن الثقافة هي الصورة التي يعكسها الوضع الاجتماعي، وهذا ما لم يحدث في المجتمع المصري، فقد لاحظ صاحبا الكتاب أن هذه الفترة نت تاريخ المجتمع المصري هي فترة الاحتلال، ومن الضروري أو من المسائل الحتمية أن «المفكر أو الأديب عندما يعبر إنما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة، أراد هذا أم لم يرد، قصد هذا أم لم يقصد، وأن هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الأخطبوط الاستعماري...»[3]. فكان على الأدب ثم المثقف المصري التعبير عن الوضع الاجتماعي العام للمجتمع المصري، والثقافة المصرية هي خير تعبير عن هذا الوضع الاستعماري، لهذا تساءل العالم عن اختفاء هذا الانعكاس في بعض الأعمال الأدبية.يقول: «إذا كانت الثقافة انعكاسا لعملية الواقع الاجتماعي، وكان واقعنا الاجتماعي كفاحا من أجل التحرر، كان علينا أن نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل إطار هذا الواقع المصري. ما هي العلاقة مثلا بين النظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخنا القومي؟ وما هي العلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين مستوياتنا الاجتماعية؟ ما هي الدلالة الاجتماعية للأخلاق في شعر متوفي؟...»[4].

---

[1] _ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، المرجع السابق، ص. 26.

[2] _المرجع نفسه، ص.26.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 29.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 29.

الثقافة من صنع المجتمع وصورة عنه، لذلك فهي كل متكامل يشترك فيها كل فئات المجتمع بكل طبقاته، وبكل اختلافاته الدينية والعرقية، على عكس ما ذهب إليه طه حسين في تحديد لمفهوم الثقافة، والتي ربطها بالموقع الجغرافي، فمن «الخطأ البالغ أن نميز ثقافة من الثقافات بأن نردها إلى صفات مناخية، يتميز بها إقليمها الجغرافي...»[1]، كما أن الثقافة ليست انعكاسا آليا للتفاعلات الاجتماعية، ولو كانت كذلك لكان النتاج الثقافي عموما والأدبي على وجه الخصوص «خطة منظمة للكفاح المسلح...»[2]، على اعتبار أن المجتمع يعيشه تحت رضا الاستعمار بهذا «فالأدب ليس انعكاسا مرآويا مباشرا للواقع كما يزعم هؤلاء الناقدون وكما يستمرون في الزعم اتهاما لمدرسة الواقعية في النقد، وإنما الأدب هو تعبير إبداعي عن خبرة حية، وهو تعبير عن موقف اجتماعي مهما اختلفت أساليب تعبيره...»[3]، فالانعكاس «في الثقافة المصرية» ليس انعكاسا آليا، مرآويا، بل هو تعبير عن رؤية فكرية، ولا يمكن –بالنسبة لمحمود أمين العالم وزميله– أن يكون الأدب مجرد انعكاس مباشر، لأن التعبير الأدبي هو «اختيار لزاوية رؤية، وزاوية موقف، بل هناك كشف لما وراء الواقع الظاهر...»[4].

إن الاختلاف الواضح في تحديد مفهوم موحد للانعكاس في النقد العربي ناتج عن تبني نقادنا آراء المفكرين الاشتراكيين جملة وتفصيلا، ففي دراسة لينين لتولستوي، وصفه بأنه «مرآة الثورة الروسية...»[5]، فتولستوي كان الأديب الذي أدرك وعي التغيير الاجتماعي، وحراك الطبقات الاجتماعية، فكان – ورغم استنتاجاته الخاطئة– الأديب الأول الذي أظهر هذا الحراك الاجتماعي في كتاباته الأدبية، وكان هذا في بدايات الفكر الاشتراكي.

غير أن النقد العربي ورغم المسافة الزمنية المتباينة في استقباله لهذه الأفكار، بقي متمسكا بالأفكار الأولى للفكر الماركسي الاشتراكي، وإلزام الأديب بأن «يتمثل العالم تمثلا حقيقيا، تمثلا موضوعيا واقعيا،

---

[1] _ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، المرجع السابق، ص. 26.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 28.

[3] _ المرجع نفسه، ص .21.

[4] _ المرجع نفسه، ص.21.

[5] _ جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص ص. 149- 150.

بنظرة علمية، بعيدة كل عن الأوهام والرؤى الخيالية[1]، فالأديب يمتلك السلاح الحقيقي للتعبير عن آمال الشعوب وآلامهم و«الكلمة الفعل لا تتحول إلى قوة حقا ولا تصير ذات فعالية، إلا إذا بلغت الجماهير العريضة، وهي لا تبلغها إلا إذا عكست وعبرت بصدق عن عميق تطلعاتها وعن زخم آمالها...»[2]، ورغم تعدد المقولات النقدية العربية لتحديد مفهوم الانعكاس إلا أنها جوهرها ومنطلقها واحد، فالعمل الأدبي تتضح قيمته وتحدد بـ «قدرته على كشف الواقع»[3]، بل إن الناقدة "يمنى العيد" تصرح بأن هدف دراستها هو «الكشف عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب، وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي»[4].

لقد أثر مفهوم الانعكاس على نقادنا واعتبروه أساس النقد الماركسي بل وصل الأمر إلى حد اعتباره غاية الأديب الأولى في تصوير المجتمع، وعدّ الأدب انعكاسا للواقع مما أدى إلى ظهور مقولة أخرى من مقولات النقد الماركسي، وجعلها المفهوم الأساس والكلي الذي يعبر عن النقد الماركسي وهي مقولة الالتزام في الأدب، فالأدب – عند نقادنا– هو «انعكاس مباشر للوقائع الاجتماعية ولهذا فنحن لـ – كما يقول محمود أمين العالم– لنسعى إلى أن يكون الأدب دعائيا مباشرا لتوظيفه في معاركنا السياسية والاجتماعية»[5]، فكان الأدب السلاح الذي تمتلكه الطبقة السياسية، في التعبير عن أرائها، ومن ذلك ظهرت فكرة الالتزام في الأدب.

2 – 2 – مبدأ الالتزام في النقد العربي:

الالتزام ركيزة أساسية من ركائز الفكر الماركسي الجمالي، فـ « الفن ليس ايديولوجيا، ولكن له علاقات مع الايديولوجيا. إن له محتوى ايديولوجيا(يتراوح في حظه من الوضوح وفي كونه سياسيا عن وعي»[6]، فالأديب يعبر عن اتجاه، أو فكر ما، أو مبادئ حزب معين، أي التعبير عن موقف فكري، وإيديولوجي. والالتزام كما عرفه الناقد الماركسي "إرنست فيشر" يتمثل في كون مسؤولية الأديب والفنان

(1) _ زينب الأعوج، المرجع السابق، ص 89.

(2) _ المرجع نفسه، ص.89.

(3) _ يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي، ص.102.

(4) _ المرجع نفسه، ص ص. 11- 12.

(5) _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص. 20.

(6). رمضان الصباغ، الماركسية والالتزام بين الفلسفة والنقد، مجلة فصول، المجلد 05 العدد 04، (سبتمبر 1985)، ص. 111.

« لا تعني أن على الفنان أن يقبل بديكتاتورية الذوق السائد، وأن عليه أن يكتب، أو يصور، أو يلحن، وفق مراسيم هذا أو ذاك...، وإنما هي تعني أنه بدلا من أن يعمل في الفراغ، أن يعترف بأنه في نهاية المطاف، يتناول طلبياته من المجتمع. وهناك حالات عديدة، كما أشار مایاكوفسكي منذ زمن طويل، لا تتفق فيها التوصية الاجتماعية العامة مع التوصية الصريحة لمؤسسة اجتماعية خاصة. إن الأثر الفني ليس بحاجة إلى أن يكون مفهوما وموافقا عليه من قبل كل الناس. ومنذ البداية ومهمة الفن لبست في اختراق أبواب مفتوحة، بل هي بالأحرى فتح أبواب مغلقة»[1]، وإن كان الفن عند " فيشر ومایاكوفسكي" هو الفن الذي يفتح أبواب الفكر، ويبحث في حقيقة العالم الذي يعيش فيه الفنان والمجتمع، فهذا الفم ليس ملزما بإتباع ديكتاتوري لمطالب كل فئات هذا المجتمع.

وفي مقابل رأي " فيشر " يقدم " لينين " مبادئ " حزبية الأدب "، فبعد خطابه حول التحزب الأدبي، أثيرت مسألة الالتزام في الأدب بشكل أكثر صرامة فالثورة لن تتمكن من لنجاح بدون دخول كل التيارات الفكرية والاجتماعية تحت لوائها ومن ذلك الفن والأدب، يقول لينين:« وأيا كان الأمر فإن الثورة التي قطعت نصف الطريق تجبرنا جميعا على أن نعمل على الفور على تنظيم المسألة كلها وفق خطوط جديدة. فاليوم يمكن أن يكون الأدب – حتى ذلك الذي ينشر " قانونا " – حزبيا في تسعة أعشاره، ويجب أن يصبح أدبا حزبيا»[2].

الالتزام في الأدب تشكل مع بدايات التأسيس الفعلي للنقد الماركسي الجمالي،والمجتمع الروسي كان يعاني من خلفيات الثورة وسيطرت الرأسمالية والبورجوازية الفردية على وسائل الإعلام ودور النشر، واستغلالها ضد البروليتاريا الاشتراكية جعل المطالبة بتحزب أدبي وفني ضرورة حتمية لنجاح الثورة الاشتراكية، كما ذكرنا سلفا، ورغم ذلك لم يطالب " لينين " بإلزام الأدباء بالانخراط ضمن مبادئ حزبه،فالأديب يمتلك الحرية الكاملة في اختياره للمواضيع والطريقة التي يتحدث بها، فالأديب «ما هو إلا جزء من عملية البناء الشيوعي، وهو لذلك عليه أن يعكس بأمانة وصدق في فئة حياء الشعب وسيؤدي به هذا البحث الدءوب إلى السير قدما نحو الطريق الأصيل للواقعية الاشتراكية التي لا يستطيع

[1] –ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، (دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت)، ص ص. 252 – 253.

[2] –لينين وآخرون، المرجع السابق، ص. 22.

الفنان أن يبعد عنها، أو ينتج في غيرها ظلها لأنها حياة بلاده وشعبه»[1]. إلا أن هذه الآراء كانت بمثابة المسلمات لنجاح الفكر الاشتراكي في أي مجتمع عربي، فهذه المقولات المنشط الأول لفكرة الالتزام في النقد العربي، بل لقد وجد النقد العربي نفسه أمام هالة من الآراء التي تؤكد التزام الأديب، بمقتضيات عصره ومطالب مجتمعة، وهذا ما يطرح إشكالية التفريق بين مبدأ الالتزام والالزام في النقد العربي، والحدود الفاصلة بينهما. فهل استوعب النقد العربي مفهوم الالتزام والتزم به حقيقة؟ أم كانت مجرد عملية إلزام للأديب على الانخراط في العمل السياسي بطريقة غير مباشرة والدعاية للسلطة السياسية والحزبية؟

في مقدمة كتابه يحدد سارتر شرط تحقق مبدأ الالتزام بالانضمام إلى الحزب الشيوعي، يقول: «إذا كنت تريد أن تلتزم، فماذا تنتظر كي تنظم إلى الحزب الشيوعي»[2]، والالتزام في الأدب العربي فهم ضمن هذا المجال، الانضمام إلى مبادئ الحزب الشيوعي، فالالتزام في النقد العربي هو أن «يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها، والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس ويحببونها إلى قلوبهم»[3]، وكان هذا المبدأ السائد في النقد العربي الذي اهتم بالالتزام وجعله من واجب الأدب، فدعا إليه "محمد مفيد الشوباشي" وعدّ الأدب «الملزم وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية في حين أن أدب البرج العاجي وليد الانطواء على النفس والاستغراق في الأنانية ونصوب خوالج النخوة والمروءة»[4]، فابتعاد الأديب عن قضايا مجتمعه بمثابة الهروب إلى الأبراج العاجية التي ينزوي الأديب داخلها. ولم يبتعد "عبد الرحمن الخميسي" الناقد الاشتراكي عن هذه الآراء، فهو يربط الحرية الحقيقية بمدى التزام الأديب بقضايا مجتمعة، ف «الحرية بمعناها الحقيقي هي في انسجام مشاعر الفنان مع مشاعر قومه حيث يمس مشاكلهم ويعبر عنها حيث لا يكون هناك عزلة للفنان هي بمثابة السجن حيث تزدهر الألفة بينه وبين قومه ويورق

---

[1] _ رجاء عيد، فلسفة الالتزام، ص.140.

[2] _ جون بول سارتر، ما الأدب، ت محمد غنيمي هلال، (دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1990)،ص 07.

[3] _ بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي (الوحدة، الالتزام، والوضوح والغموض، الإطار والمضمون)، (دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1984)، ص.15.

[4] _ رجاء عيد، المرجع نفسه، ص.222.

التعاون، وعندئذ يستطيع الفنان من خلال تلك الألفة وذلك التعاون أن يحقق حريته»[1].

والالتزام في مفهوم النقد العربي يقع بين حدود ثنائية (وظيفة الأدب/ حرية الأدب وخدمة الإيديولوجيا)، فالوظيفة الأساسية للأدب – وعند بعض المغالين الوحيدة – هي خدمة المجتمع، وعلى هذا«يجب أن يكون لكل أديب رسالة يؤديها للشعب، بل للعالم...»[2]، والناقد الحقيق هو الذي يبحث عن قيمة هذا الأدب، فـ «النقد السديد للأدب هو النقد الاجتماعي، أي يجب أن نسأل عن قيمة الأدب، ما هي خدمته للشرف أو للإنسانية؟»[3]. فالأدب والنقد هدفه الأول هو التنقيب عن القيمة الاجتماعية والإنسانية والتعبير عنها ثم المشاركة في فعاليتها، وهذا ما يؤكد عليه الناقد لويس عوض المؤيد لفكرة " الأدب الهادف وأدب الرسالة " حيث يقول:« ولا شك أن مدرسة الفن للفن أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر كانت بمثابة احتجاج صارخ لا يخلو من الوجاهة على طغيان مدرسة " الفن للأخلاق " وعلى مدرسة " الأدب ذي الرسالة " أو " مدرسة الأدب الهادف " كما نسميها نحن اليوم. فمشكلة هذه المدارس الأدبية أنها تبسط معنى الفن إلى حد السذاجة، وتقدم مضمون الفن على صورته، بل وتُسَخِرُ الفن بطريقة سافرة لخدمة بعض قطاعات الحياة»[4]، والالتزام يجعل من الأدب مسؤلا عن فضح الواقع بمعنى أن ينطلق هذا الالتزام من الالتزام الفكري الذي يسعى إلى « الكشف عن الواقع الراهن، والسعي إلى تغييره...أو.. السعي إلى تغيير ما ليس سليما فيه، لأن المفكر الملتزم يعاين ما ليس حقا ولا عدلا ولا خيرا، فيندّد به، ويعمل على تحطيمه»[5]، والأديب هو المفكر الذي يوظف كلمته وأدبه من أجل التنديد بالواقع والعمل على تغييره. ومن أجل تحقيق هذا الهدف فقد عمل النقد العربي على توجيه الالتزام ومساءلة طريقة تحققه، ويمكن استخلاص طريقة تحقق هذا الالتزام في الأدب عبر طريقتين: الوظيفة الأدب، وتوجه الأديب.

---

[1] _ رجاء عيد، فلسفة الالتزام، ص. 225.

[2] – سلامة موسى، المرجع السابق، ص. 13.

[3] _ المرجع نفسه، ص .60.

[4] – الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى، (منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 01، 1963)، ص. 12.

[5] _ أحمد أبو حاقة، الإلتزام في الشعر العربي، (دار العلم للملايين، بيروت، ط 01، 1979)، ص. 14.

2 – 2 –1 / الالتزام يماثل وظيفة الأدب ومهمته الاجتماعية:

انطلق النقد العربي الاجتماعي من المفهوم الاشتراكي الماركسي للالتزام الذي طالب فيه الأدباء والنقاد بالانضمام إلى مبادئ الحزب الشيوعي الذي يعتبر« الأديب مسؤولا اجتماعيا واعتبار الأدب ذا وظيفة نفعية به يربى المواطنون على الوعي والتحرر والتطور والثورة والنضال في سبيل المبادئ الإنسانية العليا ومعرفة القوانين والأنظمة وفهم غاياتها السياسية والاجتماعية والحضارية والعمل على تحسين العلاقات بين البشر»[1]، والعمل على الترويج لمطالب الواقعية الاشتراكية.

ومن هذه المبادئ انطلق محمد مندور من طرح الإشكالية الأساسية التي تجيب عن مفهوم الالتزام «هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد أم أدب رأي والتزام»[2]، فالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تعيشها الشعوب العربية، كانت بمثابة المحرك الأساسي لطرح هذه التساؤلات، فجلّ المجتمعات والشعوب العربية تعيش تحت وطأت الظلم والاحتلال، لهذا فالمطالبة بوجود "فن للفن" هو بمثابة مطلب عبثي في مجتمع يعاني من فقدان حريته أولا والتدهور الفكري والاجتماعي.كما أن المجتمع في حاجة ماسة لكل الوسائل المادية والمعنوية والفكرية التي تساعد على النهوض الفكري لهذه المجتمعات، لهذا فالكثرة من «البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويج أو التنفيس عن مكبوتات النفس، بل تطلب منه عملا إيجابيا، وإيثارا وتضحية بالذات في سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين في محن الحياة ومشقاتها»[3]، فالأدب الملتزم كان ضرورة فرضتها الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية لهذه المجتمعات، فالأدب الملتزم هو الأدب «الذي يحارب الذاتية والانعزالية والهرب، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره، ومحن الناس من حوله، لا يسجلها أو يعرضها فحسب، بل ليلتزم إزاءها برأي، ويتحمل مسؤولية هذا الرأي أمام الجميع، مهما عرضته تلك المسؤولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات»[4].

فالالتزام عند محمد منذور اتخذ معنى الأدب الهادف، والذي يؤدي رسالة اجتماعية، فهو «الأدب

---

[1] _ أحمد أبو حاقة، المرجع السابق، ص. 32.

[2] _ محمد منذور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص. 184

[3] _ المرجع نفسه، ص.191.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 192.

الذي يتخذ له – هدفا أساسيا- التزام موقف أخلاقي واجتماعي محدد من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني»[1]، وبهذا تفوق وظيفة الأدب ومهمته الاجتماعية القيمة الأدبية والجمالية.

وانطلاقا من هذه الأهمية لوظيفة الأدب يقع النقد العربي الواقعي إشكالا آخر يتعلق بمفهوم هذه الوظيفة، حيث لا نجد اتفاقا نقديا حول مفهوم " وظيفة الأدب " أو معنى " الأدب الهادف "، فإذا كان منذور ينطلق من الفكر الماركسي الذي يجعل من المجتمع أساس كل وظيفة فنية وأدبية، فالناقد اليساري أيضا لويس عوض يغير مسار وظيفة الأدب من الوجهة الاجتماعية إلى الوجهة الحياتية ليتبنى مفهوم " الأدب للحياة " جاعلا وظيفة الأدب تمس الحياة الإنسانية بصفة عامة، فالحياة البشرية أوسع وأشمل من أن تختصر في المجتمع، يقول:« وكنت دائما أفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأني استهين بالمجتمع أو ألتمس التعمية في شيء مجرد هو الحياة، ولكن الحياة شيء أهم من المجتمع وشامل له. فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا»[2]، فالأدب الواقعي الاشتراكي يهدف إلى إبراز فئة واحدة من المجتمع وهي فئة البروليتاريا « وهذا الفهم مقبول فقط عند المؤمنين بأنه لا مكان في الحياة إلا للبروليتاريا، بل البروليتاريا الثورية وهل يجوز حقا أن يقتصر هدف الأدب الهادف على شريحة واحدة من شرائح المجتمع »[3]، لهذا كان الاهتمام بالحياة الإنسانية تعني الاهتمام بتاريخ الإنسانية، بالإضافة إلى« أن الواقعية القائلة بالأدب في سبيل المجتمع، تضحي بالحاجات الروحية من أجل الحاجات المادية، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادي محسوس، وعلاقات مادية محسوسة أو نابعة من المادة، والمجتمع يجور على حرية الفرد في سبيل مصلحة الجماعة»[4]. فالعالم العربي – في رأي مندور – «في حاجة إلى " الأدب الملتزم"، وذلك حتى يستقيم للناس سلم صحيح للقيمذن وحتى يتميز الحق من الباطل، والطيب من الخبيث، والخير من الشر، والجميل من القبيح»[5]، وتكمن أهمية الدور الذي يلعبه الأدب في تقدم المجتمع في نشر القيم من جهة والحفاظ على مكانة الديب من

---

[1] _ محمد منذور، الأدب ومذاهبه، ص. 158.

[2] – عبد الناصر هلال، نقاد الأدب لويس عوض الرديكالي الذي باح بسره للنار، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2000)، ص. 133.

[3] – لويس عوض، الاشتراكية والأدب، ص. 53.

[4] – عبد الناصر هلال، المرجع نفسه،ص.133.

[5] – فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، (الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1988)، ص. 206.

جهة ثانية، فالأديب هو مفكر الأمم لهذا يستحق المكانة القيادية. يقول محمد مندور:« والذي لاشك فيه أنه لو غلب مذهب الالتزام على آدابنا لاستطاع الأدباء أن يحتلوا مكاناتهم في قيادة الأمة وكسب احترامها، ولاستطعنا أن نتخلص من أكبر أزمة روحية معانيها وهي أزمة البلبلة والتردد والفوضى واختلاط القيم والأقدار»[1].

ولا يختلف موقف الناقد لويس عوض كثيرا في فهمه لوظيفة الأدب، والتأكيد على الأدب الاشتراكي[*] والواقعية الاشتراكية في الأدب، يقول في كتابه " مقالات في النقد والأدب": « وليطمئن صديقي الأستاذ مفيد الشوباشي أيضا إلى أني لا زلت كما عهدني منذ أعوام وأعوام أستعذب الأدب الواقعي أيمنا وجدته في أنضج حال» [2]، فالأدب الواقعي الاشتراكي هو الأدب الهادف الذي يلتزم بقضايا الإنسانية، والأدب الذي بلغ مرحلة النضج هو الذي تجاوز الأوضاع الاقتصادية في المجتمع ليتحول إلى أدب الحياة الفكرية والإنسانية فـ« الأدب ينبغي أن يكتب في سبيل الحياة،...، ومذهب " الفن للفن " و"الأدب للأدب " مذهب سلبي ضيق الحدود، كانت له ضرورات تاريخية فيما مضى، ثم

---

[1] –فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ص. 207.

[*] –في حديثه عن الأدب الاشتراكي يتعرض لويس عوض للحديث عن مختلف المذاهب الأدبية ويحاول الخروج بضرورة وجود أدب اشتراكي واقعي يخدم الحياة والإنسان والثقافة الاشتراكية لبناء مجتمع اشتراكي ناجح،وهذا المجتمع الاشتراكي بالنسبة إلى لويس عوض يتحقق وجوده بوجود اشتراكية الثقافة، التي تحقق هي الأخرى بالاعتراف بي الأدب الشعبي.يقول:« وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هي اعتراف الأدب الرسمي بالأدب الشعبي، فالاعتراف بأدب الشعب هو اعتراف بالشعب، ولا يفهم كيف تتفق إقامة مجتمع اشتراكي، الشعب فيه ركن ركين ولا يعترف فيه بثقافة الشعب وأدبه وسائر فنونه»/ مقالات في النقد والأدب، ص 159. وخرج لويس عوض بهذه النتيجة بعد حملة انتقادات شنها في كتابه " الاشتراكية والأدب " ضد الواقعية ليجعل منها أنواعا مختلفة تختلف خطورتها على الاشتراكية التي أنتجتها وهي: – الاشتراكية الثورية، و– الواقعية الاشتراكية، و– مدرسة الأدب الهادف، و– مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي (ص 40).محاولا التعريف بوجود أدب اشتراكي جديد هو " أدب الحياة ". وهذا الأدب يحمل في طياته « دعوة قومية ودعوة إنسانية معا، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية. وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة مادية ودعوة روحية معا، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية، وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد» (الأدب الاشتراكي،ص 9 / نقلا عن حسن مروة، ص 65). فالاشتراكية السليمة . كما وسمها لويس عوض . هي التي ترفض التقسيم بين ثنائيات الشكل/ المضمون، المثال /المادة، فهي «تقبل كل فكر أو فن أو أدب أو سلوك تحقق فيه الكمال بعلة هذه الوحدة التي لا تنفصم.عندئذ لا يكون هناك مجال للحديث عن المدارس أو المذاهب لأن المدارس والمذاهب من جزئيات الحياة ونقائضها وإنما يكون الحديث عن الفكر الإنساني والفن الإنساني والأدب الإنساني بل وعن المجتمع الإنساني والحضارة الإنسانية »(الاشتراكية والأدب،ص 59).وهذه الآراء التي رفضها الناقد " حسين مروة " وعلق عليها في كتابه دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.(ينظر/ ص. 59).

[2] – مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، د ت، ص. 135.

انقضت هذه الضرورات أو انقضى أكثرها على أقل تقدير»[1]، لذلك نجده يبحث عن مخرج يبتعد فيه عن الإلزامية المادية والاقتصادية التي تحيط بهذا المذهب، يقول: « ولكن النقاد الماركسيين لا يرون في الفكر إلا تطورا من تطور المادة ومجرد امتداد لها يخرج منها إذا ما بلغت المادة مرحلة معينة من مراحل التطور. ويبنون على ذلك أن العلوم والفنون والآداب ومختلف الفلسفات هي مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ. وهم بموجب الحتمية الجدلية يقيمون هذه العلاقة في الماضي والحاضر والمستقبل بقانون صارم لا سبيل إلى الفكاك منه. وهم في كل ذلك يناقضون أنفسهم حين يدعون إلى الفكر الكفاحي والأدب الكفاحي والثقافة الكفاحية التي يأملون من ورائها تغيير المجتمع والحياة تغييرا فكريا على حد سواء. ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها، ففيم إذن إصرارهم على أن المادة وحدها هي التي تشكل الفكر وتغيره؟»[2]. فرغم التفسير العبقري لتدخل الظروف المادية والحتمية الاقتصادية في إنتاج العمل الفني إلا أن هذا العمل الفني لا يفسر واقع المجتمع فقط بل يجب التزامه بالتعبير عن واقع الحياة والإنسانية. وبهذا « تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا؛ لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد»[3].

غير أن- محمد مندور- يتوقف عند مسألة الالتزام والالزام، فالالتزام هو انصياع طوعي لخدمة قضايا المجتمع من منطلق أن الأديب يتأثر بكل ما يدور حوله، والأديب أولا وقبل كل شيء هو فرد من أفراد المجتمع « يخالط الناس ويشترك في معاركهم ويريق دمه مع دمائهم عند الضرورة، فتراه يعالج مشاكلهم السياسية والاجتماعية ويخلق من تلك المشاكل التي قد تكون عبارة، قيما إنسانية وأدبية خالدة»[4]، دافعها الأساسي والجوهري خدمة المجتمع في «غير تعسف ولا إملاء ولكن في حدود التبصر بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين»[5]، هذه الميزة لا تتوفر

---

(1) -لويس عوض، مقالات في النقد والأدب، ص. 136.

(2) -لويس عوض، الاشتراكية والأدب، ص. 47.

(3) -رجاء عيد، المرجع السابق، ص.229.

(4) _محمد منذور، معارك أدبية، (دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت)، ص.265.

(5) _محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص.191.

عند كل الأدباء، فقد أشار محمد منذور إلى أن هذه الوظيفة الجوهرية للأدب لا يستطيع القيام بها إلا العباقرة، يقول: « العبقرية الصادقة قادرة على أن توجه نفسها وأن تقود نفسها، وأن تفعل بعصرها وبمقتضيات هذا العصر وحاجات البشر- ولا يمكن لعبقرية حقة أن تتسكع أو تهرب فالعبقرية قدرة ايجابية فعالة، وبغير الإيجابية لا تستطيع أن تعيش وأن تثمر، وأما الهروب أو التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية لا العبقرية ذاتها»[1]. غير أن ما يميز الأدب العربي الواقعي هو التزامه التام بتطبيق مبادئ الواقعية الاشتراكية بكل مبادئها الفكرية، فهل هذا يعني أن كل الكتاب والأدباء ا المتمسكون بمبادئ أحزابهم والعمل على توظيف الأدب لنشر مبادئهم عباقرة؟

الأدب كأي فعل إنساني ينطلق من الفرد (الإنسان) ليعود إليه غير أنه أثناء قيامه بهذه الرحلة الإنسانية بتفاعل مع العوامل المشكلة لواقع الإنسان- بكل مرجعياته وخلفياته الفكرية، والسياسية، والاجتماعية والاقتصادية- وعندما تتوفر ظروف اجتماعية وسياسية تطالب الفرد بالتغير، فإن ذلك يؤثر بشكل مباشر في عطائه الفكري والفني والأدبي. فالأدب يشارك سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة «في حركة النضال الإنساني عامة»[2].

وبهذا يكون الأدب عند النقاد الواقعين الاشتراكين له« وظيفية اجتماعية يجب أن يؤديها وليس ترفا يقدم للأرستقراطية المنعمة»[3]، والأدب الملتزم أو «الأدب الهادف والأدب القائد»[4]،هو الأدب الذي «يسعى إلى قيادة الإنسان والمجتمع نحو غايات أبعد من الحاضر سواء كان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو تحطيمه عند إيمان الكاتب بفساده»[5].

لقد طالبت الواقعية الاشتراكية بالتعبير عن واقع الإنسان، والفن والأدب ليس إلا «انعكاسا للواقع المادي للحياة، وتغيير الواقع المادي للحياة هو الذي يغير عقلية الإنسان وأخلاقياته»[6]، وهذا هو

---

(1) _ محمد منذور، النقد والنقاد المعاصرون، ص. 197.

(2) _ غالي شكري، أدب المقاومة، (دار المعارف، مصر، د ط، 1970)، ص10.

(3) _ محمد منذور، الأدب ومذاهبه، ص. 115.

(4) _ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص. 151.

(5) _ فاروق العمراني، النقد والايديولوجيا، ص.61.

(6) _ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص. 158.

هدف الأدب الحقيقي، الذي يدعو الأديب إلى الانطلاق من واقعه المادي، ومحاولة فهم وإدراك هذا الواقع ثم التعبير عنه، ليس من أجل الوصف السلبي فقط، بل من أجل تغيير هذا الواقع إلى واقع مغاير أفضل، وهذه الدعوة ليست خطرا على حرية الأدب وهدفه، بل إن الخطر الحقيقي الذي قد يواجهه الأدب هو تحويله إلى أدب الملابسات والدعايات، عندما يتحول «الأدب مثلا إلى صحافة أو مجرد دعاية سياسية أو اجتماعية مباشرة مكررة على نحو ما يحدث لما يسمى أدب الملابسات غير المستند إلى قيم إنسانية وجمالية خالدة»[1].

2-2-2 / الأدب التزام إيديولوجي:

لربما كانت دعوة "لينين" في تحزب الأدب سببا مباشرا في ربط النقاد العرب الاشتراكين الالتزام بمبدأ التحزب الإيديولوجي والسياسي، وهذه الظاهرة ليست حديثة في النقد العربي، ولكن الجديد الذي يميزها هو ارتباط «الوعي الوطني بالقومي الاجتماعي السياسي وبالوعي الأدبي والفني والإيديولوجي»[2]،حتى لا نكاد نجد كاتبا أو ناقدا أو مبدعا عربيا يتحرر من الانتماءات الحزبية السياسية والإيديولوجية، فقد أصبح « الالتزام بمعناه الإيديولوجي هو الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية، وهذا يعني أن الكاتب ينبثق بتفكيره وقته عن نظرية معينة في المجتمع»[3]. بل إن الأديب في العصر الحديث أصبح من الضروري التزامه بإيديولوجي معينة، وهذا ما عبر عنه الناقد "غالي شكري" عندما طرح هذه الإشكالية بقوله:« هل للشاعر الحديث إيديولوجية أم لا؟...»[4].

الأدب في العصر الحديث بكل أجناسه ملتزم بقضايا المجتمع وانتمائه الإيديولوجي والسياسي، بل إن الأديب الحقيقي عند الناقدة – زينب الأعوج– هو الذي « يتكلم بلسان الأكثرية معبرا عن مشاكلها وآلامها سابرا أغوار مطامحها، وهو الذي ينتمي بحكم إبداعه مواقفه إلى الجماهير الكادحة

---

[1] _ محمد مندور ، الأدب وفنونه، ص. 151.

[2] _ فاروق العمراني، النقد والايديولوجيا، ص. 63.

[3] _ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، (دار الشروق، القاهرة، ط 01، 1991)، ص. 162.

[4] _ المرجع نفسه، ص.174.

وليس إلى الأقلية التي تمتص عرق هذه الجماهير وتستغلها»[1]، بل إن الأديب وخاصة الشعر أصبح «سلاحا واعيا في يد الشاعر والجماهير في آن واحد. أن تكون مندمجة فيه حتى العمق لأنها بقدر ما تبتعد عن تحقيق هذا الشرط تخسر قيمتها التاريخية وقيمتها الفنية»[2]، وإذا كانت –الأعوج – ربطت الايديولوجيا التي يجب على الأديب الارتباط بها هي إيديولوجية الجماهير السائدة، وليست الشعارات الجاهزة التي تناسب الأقلية المسيطرة على الجماهير الشعبية.

إن اهتمام الأدب بـ «بنضال الشعوب يضفي على مبدأ الالتزام صبغة إيديولوجية»[3]، فيصبح هذا الأدب يحمل الصبغة الإيديولوجية، والالتزام عند مصايف لا يرتبط بـ «اتخاذ أي موقف من أية قضية تعرض للأديب في حياته الفنية، ولكنه اتخاذ موقف واع من قضية اجتماعية أو مصيرية تعرض لشعب يعيش في نظام معين..»[4]، وتبني الأديب لموقف ايديولوجي يخدم مصير الجماهير الشعبية ويعبر عن الرؤية المشتركة للجماعة لا يقلل من حرية الأديب أو الأدب، فالحرية لا تتفق ومبدأ الإلزام الإجباري، ولكن الحرية هي التي «تنبع من ذات الأديب نفسه، كما أنها ليست حرية إذا كانت تحويما وشطحات خيالية لا تعتمد على أية قاعدة صحيحة من الواقع. فالأديب إذا كان يمتاز عن غيره بكثير من الخصائص، فإنه بوصفه عضوا في جماعة لا بد له من يتأثر بما تتأثر به هذه الجماعة، ويشارك في الحياة العامة التي تحياها، أو في الصراع الذي يخوضه أفرادها»[5]، ومن هذا المنطلق ربط محمد مصايف الالتزام بطريقة تقديم ايديولوجية المجتمع وقوته في التعبير عنها، حيث قسم الرواية الجزائرية وفق التزامها الاجتماعي إلى: الرواية الأيديولوجية وهي الرواية الثورية التي تبحث في الالتزام الايديولوجي بقوة ووضوح، والنوع الثاني الإلتزام عبر عنه بالرواية الهادفة والتي تسير في المنحى الايديولوجي الاجتماعي ولكن من دون أن يشكل «موقفا إيديولوجيا واضحا قويا»[6]، مثلما تعبر عنه الرواية الايديولوجية. والنوع الأخير الذي يعبر عن الموقف الايديولوجي هي الرواية الواقعية والتي «تهتم بالتحديد والوصف

---

(1) _ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص.69.

(2) _ زينب الأعوج، المرجع السابق، ص. 73.

(3) _ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص. 250.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 249.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 263.

(6) _ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، ص. 12.

أكثر مما تهتم باتخاذ موقف ايديولوجي ما »[1]، فقط ارتبط مصايف الإلتزام بطريقة التعبير عن الموقف الايديولوجي في العمل الروائي والأدبي.

لم يعد التزام الأديب اتجاه المجتمع أو اتجاه مبادئه السياسية والحزبية قضية يجب البحث عنها أو إثباتها، لأنها أصبحت من مسلمات الواقعية الاشتراكية في النقد العربي، بل لقد اتسع هذا الالتزام ليصبح نوعا من النضال، فالعمل الأدبي يجب أن« يعبر عن موقف ما وأن يحرك المتلقي عاطفيا وذهنيا وإدخاله إلى الوضع النفسي والنضالي الذي يصبوا إليه»[2]، وهذا لا يلغي الشاعرية أو الأدبية عند – زينب الأعوج–؛ لأن« الارتباط بالجماهير تجربة وفعل، قبل أن يكون كلمة»[3]. وإذا كان "لينين" أراد أن ينشر مبادئ الواقعية الاشتراكية والثورة الماركسية في المجال الفني والأدبي، فإن – زينب الأعوج– تنحو نحوه، لتجعل من الأدب "الحامل الثوري" للتغيير، وتجعل من الشعر الحقيقي" شعرا ثوريا، تقول: « الشعر الثوري حقيقة لا يكون ثوريا بمقدار ما يحدث فقط، من ثورة داخل الشعر، بل أيضا وخصوصا، بمقدار ما يؤدي من تأثير فوري، من إضاءة للوعي، داخل حركة الجماهير، أي داخل حركة التاريخ»[4].

لقد قدمت الواقعية الاشتراكية للفن وللأدب فرصة التعبير الواعي عن التجربة الإنسانية، وأن يكون الأديب حاملا لهموم المجتمع والإنسانية، وصاحب قضية ونضال ثوري، فالأديب والشاعر «الثوري هو الذي يصوغ تجربته الشعرية من مواقع الالتزام في إطار العصر كله، ولابد له أن يعي بعمق طبيعة المرحلة ومهماتها وأهدافها، وأن يجد ذلك كله انعكاسه الفني في شعره إسهاما منه في معركة التغيير والتنوير»[5].

إن دعوات الماركسية والواقعية الاشتراكية بالمساواة والحرية وجدت الأرضية الخصبة عند الأدباء والنقاد في مجتمع خرج من الاحتلال ويحاول النهوض والبناء، فالأدباء والنقاد سارعوا في المشاركة في هذا البناء إذا أن «المساهمة في تغيير واقع البنية التحتية هو في حد ذاته مساهمة جدية وواعية في تطوير الأدب

---

[1] _ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، ص.12.

[2] _ زينب الأعوج، المرجع السابق، ص.96.

[3] _ المرجع نفسه، ص.73.

[4] _ المرجع نفسه،ص.73.

[5] _ المرجع نفسه، ص.81.

وترسيخ دوره النضالي والإنساني، بخلق أدبا جديدا يتماشى ومتطلبات وإرهاصات المرحلة»[1]. هذه الدعوات المؤكدة لضرورة المسابقة في النضال والالتزام اتجاه الشعب والمجتمع، خلفت أدبا نضاليا سياسيا أكثر منه أدبا فنيا جماليا، فقد كانت المطالب في إيجاد الأدب الملتزم الذي « يساعد في حركة التغيير التي تؤدي إليها الصراعات السياسية الاجتماعية في لحظة تكون فيها لكل ظاهرة حبلى بنقيضها»[2]. لكن الغلو في هذه الظاهرة والمبالغة فيها في نقدنا العربي-بصفة عامة- أدت إلى فهم الالتزام بطريقة غير صحيحة فتحول الأدب إلى خطب سياسية أكثر منه تغيرات فنية واعية، وهذه المسألة أشار إليها- مصايف- في حديثه عن نقاد الاشتراكية القومية، حيث حذر من « المغالاة في الاندماج في الجماعة فيما يتعلق بالإبداع الفني»[3]. فالأديب المقتدر، المتمرس والعبقري هو الذي« يقف موقفا وسطا بين ذاته وذات الجماعة.. والإلتزام الحقيقي يتمثل في عدم ذوبان الأديب في الجماعة ذوبانا كليا»[4].

ورغم إدراك النقاد العرب بهذه القضية إدراكا واعيا، إلا أن التأثر الشديد بالفكر الاشتراكي والمطالبة بمحاكاة هذا الفكر- كما طبق في موطنه الأصل- أوقعت النقد والأدب العربي في فخ التبشير السياسي والإيديولوجي، فأصبح الأدب سلاحا يسلط على الأديب والناقد والمجتمع، والمستفيد الوحيد منه، هي الطبقة السياسية الحاكمة والمسيطرة على وسائل الإنتاج، فبدل توظيف مبادئ الماركسية لخدمة المجتمع وحريته، وظفت هذه المبادئ في المجتمعات العربية بطريقة عكسية أدت إلى استعمار هذه المجمعات وتقيدها من زاوية أخرى، أي تقيد الفكر والقلم.

2-3 / الشكل والمضمون:

تحتل ثنائية (الشكل والمضمون) حصة الأسد في الدراسات النقدية العربية وكأن اهتمام الفكر الواقعي الاشتراكي بهذه الثنائية أثلجت صدر نقادنا باهتمامه بهذه الثنائية التي كان لها تأثير كبير في تراثنا النقدي والبلاغي القديم، وأثيرت دراسات وصراعات خرافية في دراسة العلاقة بين الشكل

---

[1] _ زينب الأعوج، المرجع السابق، ص.89 .

[2] _ المرجع نفسه، ص. 140.

[3] _ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص. 257.

[4] _ المرجع نفسه، ص.257.

والمضمون أو (اللفظ والمعنى). ولسنا هنا بصدد عرض هذه الإشكالية، لأن منطلقات النقد العربي القديم في تصور العلاقة بين الشكل والمضمون لا تتفق مع الفكر الماركسي الاشتراكي من حيث التصور وحتى المنطلق الفكري والفلسفي.

العلاقة بين الشكل والمضمون في الفكر الغربي ترجع إلى الميراث الفلسفي الهيجلي الذي ربط التطور الفني والتاريخي بهذه الثنائية، مفضلا المضمون على الشكل، هذا الأخير- المضمون- الذي يعبر عن حقيقة الفكر والوعي « فكل مضمون يحدد شكلا مناسبا له»[1]، وإذا وجد عيبا في الشكل فهو راجع لضعف المضمون، فمن شروط الفن – عند هيجل - «أن يكون المضمون قابلا للتعبير عنه بواسطة الفن، وبدون ذلك فإننا نحصل على تعبير رديء: فحينا نريد أن نعطي شكلا معينا لمضمون غير صالح للتعبير العيني والخارجي، وحينا نجد أم موضوعا تافها في ذاته لا يمكن أن يجد التعبير الملائم عنه إلا في شكل مضاد لذلك الذي نريد أن نعطيه له »[2]، ولن يتحقق الفن باختيار المضمون فقط بل إن الشكل الذي يمثل هذا المضمون يرتبط به ففي« الفن العالي يكون ثم تناظر بين المضمون والتمثيل (أو التصوير) لهذا المضمون، بحيث يكون التخيل مطابقا للحقيقة، بمعنى أن الشكل الذي فيه تتجسد الفكرة هو الشكل الحق في ذاته، وأن الفكرة التي يعبر عنها هي تعبير عن الحقيقة...»[3]، ومن هذا المنطلق ربط هيجل تقسيم تاريخ الفن بالعلاقة التي تربط مضمون الفن والشكل (أو التصوير) التي يعبر عنه. وكانت هذه النظرة الهيجلية من الفرضيات التي انطلق منها الفكر الماركسي فـ« النقد الماركسي ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلي، ومع ذلك يؤكد هذا النقد، في نهاية-أولوية المضمون وغلبته في تحديد الشكل»[4].

فلقد أدرك ماركس أهمية المضمون الفني وتحكمه في الجانب الشكلي رغم العلاقة الجدلية التي حددها "هيجل"-لهما، فـ «المضمون في الفن هو الذي يحدد الشكل ويسبقه؛ فالشكل نفسه ليس

---

[1] _ تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة جابر عصفور، (دار قرطبة للطباعة والنشر، ط 2، 1986)، ص. 28.

[2] _عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، (دار الشروق، القاهرة، ط 01، 1996)، ص. 43.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 46.

[4] _ تيري ايجليتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص.29.

سوى ما ينتجه المضمون في مجال البنية الفوقية» [1]، بل نجد الفكر الماركسي يغالي في تفضيل المضمون على الشكل إلى درجة أن ماركس صرح في صحيفة الراين أن« ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون»[2].إلا أن الآراء التي اهتمت بهذه الثنائية لم تقف عند مفهوم ماركس لها بل شهدت تطورا واكب تطور الفكر الماركسي، فقد كان المضمون هو الذي يحدد الشكل و«الشكل هو تجسيد حالة التوازن الحاصل في لحظة معينة. والعلامات المميزة المرتبطة بالمحتوى إنما هي الحركة والتبدل. وعليه نستطيع تحديد الشكل بأنه محافظ، وتحديد المحتوى على أنه ثوري »[3]. ثم تطورت النظرة إلى المضمون وأصبحت نموذج للفكر الجدلي الماركسي مع "لوكاتش" الذي اعتبر « الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب»[4].

العلاقة بين الشكل والمضمون لا يمكن الفصل بينهما، فـ« الشكل الفني هو الصورة النهائية للمضمون»[5]، ولا وجود في هذا الفكر للجدال والصراعات والمعارك التي لا تضيف للفكر أو النقد شيئا. على عكس نقادنا العربي الذي شهد معارك نقدية جوفاء تناولت قضية (الشكل والمضمون) في قالب نقدي يغلب عليه الطابع التعصبي، فكل ناقد يسعى إلى إثبات صواب رأيه على حساب الآخر، أثيرت هذه في "مصر" على وجه الخصوص بين "النقاد الشباب" مثلهم كل من محمود أمين العالم وعبد العظيم ، و"النقاد الشيوخ" تمثلوا في كل من طه حسين وعباس محمود العقاد.

بدأت هذه المعركة النقدية عندما نشر "طه حسين" دراسته "صورة الأدب" التي أراد فيها إثارة النقاد الشباب واستفزاز الحاسة النقدية لديهم في مساءلتهم عن مواطن جمال الأدب، يقول: «أين يكون جماله! أن يكون الأدب جميلا، ولكن أين يكون جماله !أيكون في معانيه أم يكون في ألفاظه، أم يكون في نظامه وأسلوبه أم يكون في هذا كله أجمع»[6]. طه حسين طرح إشكالية الجمال الفني في

---

[1] _ تيري ايجليتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص.29.

[2] _ المرجع نفسه، ص.28.

[3] _ إرنست فيشر، المرجع السابق، ص.152.

[4] _ تيري ايجليتون، المرجع نفسه، ص.27.

[5] _ رمضان بسطاويسي، علم الجمال عند لوكاتش، ص.120.

[6] _ طه حسين، صورة الأدب ضمن كتاب خصام ونقد، ، (دار العلم للملايين، بيروت، ط 06، 1975)، ص.81.

الأدب، ف « الأدب لا يكون إلا جميلا لأن طبيعته تقتضي ذلك، وهو لم يوجد إلا للسموّ بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال»[1]، و« حيثما وجد الجمال في الكلام كان الأدب، وحيثما خلا الكلام من هذا الجمال كان ماشئت أن يكون»[2]. غير أن هذا الفكرة البديهية التي طرحها طه حسين استنكرها على الأدباء الشباب يقول:«وما أدري أيفهم أدباء الشباب هنا الأدب على هذا النحو، أم لهم فيه مذهب أخرى»[3].

إن هذا التشكيك في أدبية الشباب في مصر فتح مجال الصراع بين الشباب والشيوخ، فقد رد العالم وأنيس في مقال بعنوان "الأدب بين الصياغة والمضمون" واعتبرا طه حسين تقليديا، متمسكا بالنقد التقليدي «في قلب القرن العشرين وبعد أجيال من التطور الثقافي والتجارب النقدية التي لا حصر لها»[4]، وأن المعاناة الحقيقية للأدب في مصر هي نتيجة «الاحتفال البالغ بالأسلوب، وهذا الوقوف الجامد عند حدود المعاني المنفردة المتناثرة،...» [5]. وهذه المعركة النقدية لم تتوقف عند هذا الحد، فقد أردفها "طه حسين" بـ مقال آخر عنونه« يونابي فلا يقرا» يقول طه حسين: «حين قرأت ما وجه إلي الأديبان الكريمان عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم منذ حين في صحيفة " المصري" الغراء حول ما كتبت عن صورة الأدب ومادته.وذلك أني قرأت المقال فلم أفهمه فسألت نفسي: ما بال هذين الأديبين لا يكتبان ما يُفهم؟..»[6]. وتدخل العقاد أيضا في هذه المعركة العقيمة، كان نتاجها مجموعة من المقالات التي أرادت أن تناقش مسألة الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى أو الصياغة والمضمون، بطريقة لا تختلف عن القضية التي أثارها النقد العربي القديم.

إن رد العالم وأنيس على طه حسين واهتمامه بالأسلوب الجمالي على صورة الأدب، والعلاقة« بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة،

---

[1] _ طه حسين، المرجع السابق، ص.85.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 89.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 89.

[4] _ محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، ص. 40.

[5] _ المرجع نفسه، ص.40.

[6] _ طه حسين، المرجع نفسه، ص.90.

أما العمل الأدبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونة تخلخل وتنافر وعدم اتساق»[1]،يفتح مجال التساؤل عن قصدهما من الصياغة والمضمون، فالمتأمل لهذا المقطع يلحظ تساوي مفهوم "الصورة" والصياغة في ذهن العالم وأنيس وفي موضع آخر يقولا:«إن الأدب صورة ومادة، ما في ذلك شك- ولكن صورة الأدب كما نراها- ليست هي الأسلوب الجامد، وليست هي اللغة بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكل مادته وإبراز مقوماته، ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي...»[2].فهذا التعريف يغير المفهوم الأول الذي قدماه لمفهوم الصورة، فماذا يقصد العالم وأنيس بـ مفهوم الصورة؟ وما علاقتها بـ الشكل الأدبي؟

يقول العالم وأنيس« هكذا يتضح موقفنا من العمل الأدبي، صورته ومادته، إنه ليس لغة ومعاني، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا»[3]. إن المتبع للمقولات التي شرح فيها العالم وأنيس مفهوم الصورة، يشعر بنوع من الخلط في المفاهيم، و«لعل مرد ذلك إلى أن هذه المفاهيم لم تكن واضحة كل الوضوح في ذهني ناقدينا»[4]. ف العالم وأنيس يخلصان من المقال الذي ردا به على طه حسين أن « مضمون الأدب في جوهرة أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية»[5]، و« الصورة الأدبية أو الصياغة، عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته»[6].فالمضمون إذن عند العالم وأنيس هو الذي يكشف عن الوقائع الاجتماعية، والصورة الأدبية أو الشكل الأدبي أو الصياغة الأدبية هي التي تشكل هذا المضمون وتصنعه. وقدم الباحثان أمثله متنوعة لشرح هذه الفكرة، من بينها ما أوضحاه على صورة ومضمون شعر اليوت يقولا:« اليوت.... يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بأنها أرض خراب لا خصوبة فيها،

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.44.

[2] _ المرجع نفسه، ص.41.

[3] _ المرجع نفسه، ص.44.

[4] _ فاروق العمراني، النقد والايديولوجيا،، ص.84.

[5] _ محمود أمين العالم، المرجع نفسه، ص.44.

[6] _ المرجع نفسه، ص. 44.

وبان إنسانها كائن أجوف ملئ بالفراغ والقش والتفاهة. وشعر إليوت دعوة ملحة لرفض هذه الحضارة وللعودة إلى سلطان الكنيسة كخلاص للإنسان من أزمته الراهنة. وشعر إليوت في معظمه لا يخرج عن هذا المضمون العام، ولقد تمكن من إبرازه والكشف عنه وصياغته في صورة أدبية فريدة كذلك-مستعينا- من مونولوج داخلي، وتداع حر للمعاني، وفواصل شعورية مفاجئة، وانطباعات سريعة، وبهذه الصورة الأدبية الخاصة وقف اليوت، عند الكشف عما يحتاح الضمير الإنساني الحديث من أزمات وتناقضات واستسلام»[1].

فالناقدان يذهبان إلى أن الصورة الأدبية تشكل من مجموع الأحداث الوسائل المشكلة للصياغة، فالصورة هي جميع« العمليات المفضية، هي هذه الحركة النامية المتجهة- في داخل العمل الأدبي-بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي يتكامل بها البناء الأدبي»[2].

لقد اختار الباحثان« مفهوم الصورة، بدلا من استعمال مصطلحات الشكل الأدبي، لإدراكها أهمية هذا المفهوم، فالشكل الأدبي« ليس مجرد الإطار الخارجي للأثر الأدبي، إنه ليس مجرد الوزن أو البحر أو القافية في الشعر أو الحركات الأربع في السنفونية أو الأشكال والأساليب الخارجية في بناء الرواية، فهذا الإطار الخارجي هو مجرد تضاريس خارجية للأثر الأدبي»[3]. فالأدب عند العالم وأنيس لا يمكن حصر صورته في «حدود اللغة، ونضيف المضمون في نطاق المعاني،... العمل الأدبي بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه... هي كماله وحقيقته»[4].

ومن الواضح أن مفهوم الناقدان (الشكل والمضمون) انطلق من منابع الفكر الماركسي الاشتراكي على عكس ما فُهم عند طه حسين والعقاد اللذين انطلقا في تفسير هذه القضية من منطلقات الإرث النقدي والبلاغي القديم وهو« البحث الجاد عن اللفظة الرائقة للمعنى الفريد»[5].

وإذا انتقلنا إلى الناقد غالي شكري لا نجد مثل هذه الطروحات، فمنطلقاته واضحة المعالم، فهو

---

[1] _ محمود أمين العالم ، المرجع السابق، ص. 42.

[2] _ المرجع نفسه، ص.41.

[3] _ المرجع نفسه، ص.87.

[4] _ المرجع نفسه، ص.45.

[5] _المرجع نفسه، ص.40.

ينطلق من فرضية أنه لا يوجد هناك فاصل بين الشكل والمضمون، ولا يجب القول بأن« الأديب عنى بالمضمون أكثر من عنايته بالشكل، بل سنؤكد أن هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملا، فالكاتب لم يعن أبدا بمضمونه على حساب الشكل، وإنما هو لم يتكامل بعد كفنان»[1]، والفنان الحقيقي هو الذي يستطيع إبراز مهارته في «استخدام أية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الإنسانية للعمل الفني»[2]. كما أنه من الخطأ الاعتقاد أن الواقعية طريقة في الكتابة، ف الناقد السوفياتي" فلاديمير دينبروف" حسم هذه الإشكالية عندما أكد« أنه ليس هناك شيء يدعى الأسلوب الواقعي»[3].

كما أن شكري يعتبر أن كل ناقد يتبنى آراء بليخانوف ويسلم بصحتها في« هذه المسلمة القائلة بأن مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل»[4]، هو ناقد يغامر بتقبله وتبنيه لهذا الرأي؛ لأنها « نظرة قاصرة عن إدراك طبيعة العمل الفني المليء بالحركة الحية المتفاعلة»[5].

ف شكري، في هذا النص يؤكد أن بليخانوف فصل المضمون على الشكل الأدبي وجعله هو المحدد لـ قيمة هذا العمل، وهذا الرأي يورده بليخانوف في مؤلفه "الفن والتصور المادي للتاريخ" حيث يقدم تحليلا مفصلا عن العلاقة التي تربط الشكل بالمضمون من وجهة نظره يقول:« الشكل بوجه عام وثيق الارتباط بالمضمون، ولا ريب في أنه ينفصل عنه بقدر أو بآخر في بعض الحقب، بيد أنها حقب استثنائية. وفي مثل هذه الحقب يتأخر الشكل عن المضمون، أو يتأخر المضمون عن الشكل. لكن ينبغي أن تتذكر أن المضمون يتأخر عن الشكل، لا عندما يشرع الأدب بالتطور، وإنما عندما يأفل، وفي غالب الأحيان غب أفول الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي يعبر عن مشاربها وصبواتها، أمثلة: الفن ألانحطاطي، المستقبلية.... بيد أنه تبرز إلى حيز الوجود، في حقب البعث والتحديد التي يشرع فيها الأدب أو الفن بالتطور ليس إلا، ظاهرة معاكسة تماما لتلك التي نلخظها في حقب الأفول. ففي هذه

---

[1] _ غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، ص.135.

[2] _ المرجع نفسه، ص.132.

[3] _ المرجع نفسه،ص. 132.

[4] _ المرجع نفسه، ص.133.

[5] _ المرجع نفسه، ص.133.

الحال، ليس المضمون هو الذي يتأخر عن الشكل، وإنما الشكل هو الذي يتأخر عن المضمون..»[1]، كما أن بليخانوف لم يتوقف عند وصف العلاقة بين الشكل والمضمون بل قدم تفسيرا لهذه الظاهر يقول:« لاينبغي أن ننسى أنه إذا كانت الأفكار السائدة لدى طبقة بعينها في عصر بعينه تتحدد، من حيث مضمونها، بالوضع الاجتماعي لتلك الطبقة، فإنها ترتهن ارتهانا آسرا، من حيث شكلها، بالأفكار التي كانت تسود في العصر السابق لدى هذه الطبقة عينها أو لدى الطبقة العليا»[2].

فالعلاقة التي تربط الشكل بالمضمون حسب-تحليلات بليخانوف-« تتحدد بالعصر والأوضاع الطبقية، وعلاقة الطبقة الصاعدة بالطبقة الآفلة، وقوة الأفكار التي كانت تسود في العصر السابق»[3]. وهذا التحليل الذي قدمه بليخانوف عن علاقة الشكل بالمضمون والأسباب التي تجعل المضمون متقدما على الشكل أو يكون كل من المضمون والشكل في حالة اتحاد، إنما يقوم على «التحليل الاجتماعي، ويبتعد عن التحليل الجمالي»[4]. وهو بذلك يصنع صنيع هيجل الذي فسر الفن وعلاقة الشكل والمضمون بالتاريخ البشري، وهذا أمر طبيعي عند مفكر ماركسي روسي عمل على تفسير دور الأدب والفن وعلاقته بالطبقات الاجتماعية، ووضع أسس علم الجمال المادي.

ولا نكاد نجد أراء مختلفة عند النقاد العرب في تفسيرهم لـ العلاقة بين الشكل والمضمون، فجل الآراء النقدية تنطلق من منبع واحد وهو الفكر الماركسي، والواقعية الاشتراكية بمراحلها المختلفة، وإذا ما انتقلنا إلى مرحلة متقدمة من النقد العربي وجدنا وضوحا أكثر في تفسير العلاقة بين الشكل والمضمون، تجلت بشكل واضح في أداء كل من الناقدة يمنى العيد وزينب الأعوج، فالعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة جدلية، متواصلة تعبر عن واقعية التجربة الأدبية، وهذه الواقعية تزيد في عمق التجربة الأدبية وتجعل الشكل في انسجام مع المضمون و« تصبح الصياغة، بما هي تعبير عن علاقة الشكل بالمضمون، أو بما هي هذه العلاقة، حركة جدلية، إنها حركة إنتاج العمل الأدبي ونموه، كما هي، وفي الوقت نفسه، حركة

---

[1] _ بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص.43.

[2] _ المرجع نفسه، ص.44.

[3] _ رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية في المثالية، ص. 204.

[4] _ المرجع نفسه ، ص.204 .

صياغة الواقع الاجتماعي أدبا أو شعرا»[1]، فالعمل الفني عند زينب الأعوج، مثلته في قول «ليونيد ليونوف» الذي « يعتبر العمل الفني الحقيقي، والأدبي منه بوجه خاص، دائما اختراعا من حيث الشكل واكتشافا من حيث المضمون»[2]، والأديب الحقيقي هو الذي يستطيع تحقيق الانسجام والتكامل في أعماله الأدبية، هذا التكامل الذي يتجسد في العلاقة بين الشكل والمضمون، فـ« الشكل والمضمون في العمل الفني الواقعي هما في علاقة جدلية مثمرة»[3]. فالعلاقة بين الشكل والمضمون تكاملية والبحث في فصلهما عن بعضهما " لا معنى " له – حسب بريتون –، فالإنتاج الأدبي أو منهج القول، بتعبير يمنى العيد هو« التعبير اللغوي عن نظرة إلى العالم، أو قول وعي معين للعالم، وهذا الوعي لا يعكس العالم الموضوعي فقط، بل يخلقه »[4]، وبذلك فالقول الأدبي مرتبط بالشكل وبالمضمون ليتمكن الأثر الأدبي من كشف الواقع، فيكون منهج المبدع هو « الصياغة من منظور معين تتحقق به (الصياغة) ويتحقق بها. فيكون لزوم الشكل هو لزوم المعنى. ويكون انتظام اللغة كمفردات، أي تشكلها في تراكيب، هو انتظام منطق التجربة الشعرية نفسها...»[5]. وما يحقق أثر القول الأدبي – بالنسبة ليمنى العيد – ليس الاهتمام بالشكل أو المضمون بل الاهتمام بالصورة الشعرية والأدبية. تقول: « إن الصياغة، في العمل الشعري، هي صياغة الصورة...»[6].

ومما تقدم ندرك الاختلاف الذي وقع فيه النقاد العرب الواقعيون في فهمهم لمنظور الشكل والمضمون، فمنهم من اتبع الفكر الماركسي اللينيني وقيّم الأدب من هذا المنظور، كما يجود في الطرف الآخر من النقد الاجتماعي العربي من أدرك أهمية العلاقة التي اربط الشكل بالمضمون وحاول تقييم العمل الأدبي من منظور يحافظ فيه على بنائه الفكري والاجتماعي.

---

(1) _ يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي، ص.156.

(2) _ زينب الأعوج، المرجع السابق، ص.110.

(3) _ المرجع نفسه، ص.110.

(4) _ يمنى العيد، المرجع نفسه، ص. 154.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 154.

(6) _ المرجع نفسه، ص. 157.

II. الأدب والايدولوجيا في النقد العربي:

1 – النقد الأيدلوجي:

المتأمل للنقد العربي في بداية استقباله للمنهج الاجتماعي، يلحظ تباينا في طريقة تلقي هذا المنهج، فمن بين أهم التوظيفات المتداولة لهذا المنهج نجد استعمال مصطلح "النقد الإيديولوجي" بمعنى المنهج الاجتماعي أو الواقعية، مثلما فعل محمد مندور في كتابه " النقد والنقاد المعاصرون " الذي خصص فيه مبحثا يعالج فيه " المنهج الإيديولوجي في النقد "،والذي تأسس من خلال مرتكزات «الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية»[1]،وحدد هدف هذا المنهج بأنه منهج يسعى «إلى تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك وهو في المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين إنما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر»[2]، فالمنهج الإيديولوجي هو المنهج الذي يطالب المبدع بتغيير نظرته إلى الأدب فـ« الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها، وأن الأديب أو الفنان يجب ألا يعيش في المجتمع ككائن طفيلي، أو شاذ أو جبان هارب أو سلبي باكٍ، أو مهرج ممسوخ، وهو عندما يعرض للمصادر التي يستقي منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وإنسانيته الراهنة»[3].

لقد أكد مندور أن " المنهج الأيديولوجي " هو النقد الذي يهتم بـ أدب القضية «وقضية الالتزام في الدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب أو الفن الصدى»[4]، فالنقد الايديولوجي لا يبحث عن تصوير الواقع أو جعل الأدب صدى للواقع المباشر، فـ مندور يقف عند مفهومه للواقعية التي لا يقصد بها « محاكاة الواقع ولا تصويره أليا»[5]؛ لأن أهمية الواقعية تمكن في «المضمون الذي يصبه

---

[1] _ محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص. 187.

[2]- المرجع نفسه، ص. 188.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 188.

[4]–المرجع نفسه، ص. 189.

[5]–المرجع نفسه، ص.189 .

الأديب أو الفنان في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذي يريد أن يوحي إلينا به من خلال الصور الفنية التي اختارها لموضوعه»[1]، مع الحفاظ على حرية الأديب، فالنقد الايديولوجي – عند مندور – لا يقصد به الزام الأديب وإجباره على اتخاذ مواقف ايديولوجية معينة، فهذا المنهج «لا يريد أن يسلب الأديب أو الفنان حريته. وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية»[2]، ويتحقق هذا عندما يستطيع الأديب من إدراك موقعه كمفكر ومسؤول قيادي يستطيع الوصول إلى المجتمع فيؤثر فيه ويتأثر به وبذلك يكون الأديب قد «أدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة »[3].

وعودا على ماتقدم نلحظ تعدد مفاهيم الواقعية الاشتراكية في النقد العربي، ومصطلح "النقد الإيديولوجي " هو مقابل آخر للواقعية حتى وإن أراد أصحابها توهم وجود اختلافات جوهرية تميزه عن مفهوم الواقعية، فالنقد الإيديولوجي مثله مثل الواقعية، هو النقد الذي« يلتزم بالنظرية الماركسية...»[4]، وهذا التعدد في المفاهيم رغم ما يتميز به المنهج الاجتماعي الماركسي من وضوح في الرؤية، وثبات في المصطلحات، والمقولات النقدية، يفتح مجال التساؤلات عن سبب الاختلاف في فهم واستيعاب هذا المنهج على مستوى المفهوم أو على مستوى المصطلحات، مما أدخل هذا النقد في دائرة واسعة لم يستطع الخروج منها بمصطلحات أو مفاهيم ثابتة المعالم ومصطلحات واضحة الحدود تجمع بين جميع النقاد العرب الذين تبنوا هذا المنهج النقدي.

2–الأدب والايدولوجيا:

وفي مقابل "النقد الايديولوجي" ظهر على الساحة النقدية العربية دراسات نقدية موازية للدراسات السابقة لا تقل أهمية ولا انتشارا وهي الدراسات التي تحمل مفهوم "الأدب والايديولوجيا"، ونذكر على سبيل المثال: الناقد عمار بلحسن في كتابه"الأدب والايدولوجيا"، بالإضافة إلى كتاب "الأدب

[1] – محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص. 189.

[2]– المرجع نفسه،ص. 190.

[3] –المرجع نفسه، ص.190.

[4]– شكري محمد عياد، المرجع السابق، ص. 25.

والايدولوجيا في سوريا" وهو كتاب مشترك بين بوعلي ياسين ونبيل سليمان والذي عالجا فيه تناول الأدب في سوريا لمظاهر الإيديولوجيا، وكتابي "المصطلح المشترك دراسات في الأدب العربي لـ إدرس الناقوري، و"درجة الوعي في الكتابة لـ نجيب العوفي. بالإضافة إلى مجموعة من الدراسات التي عرف بها بعض النقاد العرب من أمثال كمال أبو ديب ومحمد حافظ دياب.

ففي كتاب "الأدب والايدولوجيا" لـ عمار بلحسن يستعرض فيه الباحث العلاقة التي تجمع أهم عنصرين يمزيان الفكر الإنساني، فالأدب هذا المنتج البشري الذي يعبر بطريقة أو بأخرى عن الذات الإنسانية،والإيديولوجية هي أيضا الطريقة الأداة التي تصف وتعبر عن توجهات هذه الذات البشرية، والمتأمل لهاتين الأطروحتين، يجد أنهما في حقيقة الأمر من صنع الذات البشرية وتعبير عنها في الآن نفسه، والفرق الجوهري بينهما أن الأدب يعبر عن الجانب العاطفي والداخلي للذات البشرية، والإيديولوجيا تعبر عن توجهاته الفكرية وعلاقاته الخارجية مع المحيط الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه.

وقبل الغوض في تقديم هذه العلاقة، يتعرض الباحث إلى المفهوم "الغرامشي" للإيديولوجيا، فقد ربط حقيقة الايديولوجيا بـ المفكر الماركسي "غرامشي" والذي اعتبره «الأكثر أصالة وإبداعا بعد لينين»[1].فالمعروف أن « ماركس كان مفكر التاريخ (المادية التاريخية والاقتصاد، رأس المال، نقد الاقتصاد السياسي)، ونعرف أيضا أن لينين هو مفكر الثورة وتقنياتها(الحزب الطليعي وعلاقته مع الأحزاب الأخرى والجماهير) وغرامشي(*)هو مفكر السياسة والبنية الفوقية والايدولوجيا»[2].فالباحث يعتبر غرامشي، الممثل الحقيقي لمفهوم الايديولوجيا، والمؤسس الحقيقي لما عرف بـ "البنية الفوقية"، فقد

---

[1] _ عمار بلحسن، الأدب والأيدلوجيا، (المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 01، 1984)، ص.16.

[*]- الايدولوجيا عند غرامشي هي « تصور العالم الذي يشمل نظريا الوصفة يقوم بعملية معرفة ويقدم نشاطا فكريا، وجانبا تطبيقيا لكونه إطار للنشاط يتجسد كـ«إيمان واعتقاد، وتترجمه عيانيا مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة» /ص19، الأدب والايديولوجيا. والايديولوجيا هي« تصور للعامل يتجلى ضمنيا في الفن، والقانون والنشاط الاقتصادي...وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»/ الأدب والايدولوجيا، ص19.) فغرامشي لم ينظر إلى مفهوم الايديولوجيا بمنظار ماركسي ومفهوم الوعي الزائف الماركسي بل تكمن أهمية الايديولوجيا في الوظيفة التي تقوم بها، فهي « تنظم الجماهير البشرية، وتشكل الميدان الذي يتحرك فيه الناس، والذي يكتسبون فيه وعيهم بموقعهم، والذي يصارعون فيه..»/ ينظر، الايديولوجيا والبنيوية الفوقية، ضمن كتاب الايديولوجيا، محمد سبيلا، ص. 36).

[2] _ عمار بلحسن، الأدب والايدولوجيا، ص.16.

اهتم غرامشي خلافا لماركس ولينين بوظيفة الإيديولوجيا معترها طريقة تصور للعالم والعقيدة السائدة في مجتمع من المجتمعات.

يرى بلحسن أن دراسة العلاقة بين "الأدب والايديولوجيا" نُظر إليها عبر تاريخ النقد من زاويتين اثنتين، أولهما: الموقف الماركسي الذي رأى الأدب مرآة عاكسة للعلاقات الاجتماعية، والاقتصادية، والصراعات الطبقية، وهذا الموقف سقط« في النزعة الاقتصادية التي ترجع الايديولوجيا إلى شروطها وتحديداتها الاقتصادية- المادية مطابقة بذلك بين العنصر الإيديولوجي والعنصر الاقتصادي، ولاغية المسافة المعقدة والروابط المارة بجملة وسائط أساسية كالبنيات الحقوقية- السياسية المثقفين والإيديولوجيات التي توصل البنية التحتية وعلاقات الإنتاج الاجتماعية والقوى المنتجة وصراع الطبقات بالايديولوجيا وإحدى أشكال خطابتها: الأدب في هذه الحالة تصبح الايدولوجيا والأدب انعكاسا تابعا بسيطا وغير فاعل لـ / وفي حركة التشكيلة الاجتماعية وسيرورتها»[1]. فالعلاقة التي تربط الأدب بالإيديولوجيا هي علاقة إشكالية في الفكر الماركسي، فهذه العلاقة هي تسمح بتحديد العلاقات بين البنية التحتية وتشكل الايديولوجيا وباقي مستويات البنية الفوقية من أدب وفن..، كما تحدد العلاقة التي تربط بين البنية الفوقية والبنية التحتية،وأخطر صعوبة تواجه الناقد في محاولة كشف هذه العلاقة هي وقوعه في فخ «نظرية الانعكاس الميكانيكية، التي ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الاجتماعية والصراع الطبقي، وتحاول جاهدة إيجاد روابط بين الأعمال الأدبية والحياة الاقتصادية – الاجتماعية على مستوى المضمون»[2].

وأما الموقف الثاني الذي يتمثل في علاقة الأدب بالايديولوجيا بـ« النزعة الارادوية بمبالغته في دور الذات المبدعة، واستقلاليتها اللامشروطة عن الايدولوجيا والعلاقات الاجتماعية»[3]. وهذا الاتجاه يهتم بالنزعة الذاتية للأدب فـ« الكاتب هو سيد النص هو الذات التي تسيطر على موضوعها، ولا تخضع في

[1] _ عمار بلحسن، الأدب والايدولوجيا ، ص.74.

[2] _ عمار بلحسن، ما قبل بعد الكتابة – حول الايديولوجيا / الأدب / الرواية، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 5، عدد 04، (1985)، ص.164.

[3] _ عمار بلحسن، الأدب والايديولوجيا، ص.74.

عملية ممارستها للكتابة لأنه شروط خارجية اجتماعية أو إيديولوجية»[1].

ويقدم "بلحسن" فرضية ثالثة في دراسة الأدب وعلاقته بالمرجعيات الخارجية، تقوم على العلاقة بين الإيديولوجيا /الأدب في « الصيغة التي ترى هذا الأخير (الأدب) ممارسة إيديولوجية مشروطة بزمانها، وتتم تطبيقها في حقل اجتماعي-إيديولوجي محدد، فالأدب لا يظهر هكذا من العدم، أو ينزل عن طريق شياطين وعفاريت الإلهام كما يتشدق النقد المثالي الغيبي، إن الأدب مشروط بسياق سيسو تاريخي، محدد على مستوى الكتابة بالأدوات والتقنيات والتراث الأدبي-التصوري الذي يجده الكاتب كمنتج ذهني أمامه، وعلى مستوى الممارسة بالايديولوجيا و/أو بالإيديولوجيات المتصارعة في ظرفية تاريخية معينة من تطور المجتمع وعلاقته الاجتماعية والطبقية»[2]. فالأدب هو الممثل الحقيقي للوعي الإنساني عبر التطور التاريخي، لذلك فهو محكوم بالحتمية التاريخية، ولا يستطيع الأدب بأي حال من الأحوال الانفلات من هذه الحتمية، كما أن الأدب هو وليد الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وهذا لا يعني أنه يعكسها انعكاسا مرآويا مباشرا، بل يتأثر بهذه الظروف ويؤثر فيها، فالأدب هو الأداة الإيديولوجية التي تعبر عن وعي اجتماعي لشعب من الشعوب، لذلك وصف بلحسن العلاقة بين "الأدب والايدولوجيا" بالعلاقة الحميمة كون« الأدب شكلا من أشكال الايدولوجيا، وخطابا خصوصيا من خطاباتها، فهو من أنتاجها»[3].

كما لا يمكن اعتبار النص الأدبي نصا مفرغا إيديولوجيا، فهو الابن الشرعي للايدولوجيا، ومهمة الناقد هو الوصول إلى هذه الإيديولوجيات التي تشكل البنية الوراثية للنصوص الأدبية. وقد حدد بلحسن ثلاثة أطروحات يمكن الاستعانة لها من أجل فهم واكتشاف هذه العلاقة. فالأطروحة الأولى تتمثل في كون«النص الأدبي هو كتابة تنظيم الايدولوجيا و«تبنيها» أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في كل نص، وتبدو جديدة أصيلة، بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة، ودلالاته المتميزة إي شكله ومضمونه»[4]، وقد تكون الإيديولوجية لمجموعة من النصوص

---

[1] _ عمار بلحسن، الأدب والايديولوجيا، ص.93.

[2] _ المرجع نفسه، ص.75.

[3] _ المرجع نفسه، ص.76.

[4] _ المرجع نفسه، ص.97.

واحدة، ولكن طريقة التعبير عنها تختلف من كاتب لأخر، ومن زمن لأخر، فالأدب هو الأداة التي تعبر عن هذه الايديولوجيا أو القالب الذي تفرغ فيه الايديولوجيا، ويختلف هذا القالب باختلاف التجربة الإبداعية.

والأطروحة الثانية التي قدمها تتجلى في مهمة النص؛ فالنص الأدبي يقوم بتحويل الايديولوجيا وتصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كايديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين، إن النص يفضح كاتبة وبعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى، عندما تصبح الايدولوجيا التي يحملها صريحة في قولها، رغم أن وجودها في النص مضمر، ومخفي في أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح... لا حصر لها»[1]. فالنص الأدبي يعلن انتماءه الإيديولوجي بطريقة صريحة أو ضمنية، فهو الحامل الحقيقي للايديولوجيا، ومهمة الأديب تكن في الطريقة التي يعبر بها عن هذه الايدولوجيا بطريقة خفية وهنا يمكن التحدث عن عبقرية هذا الأديب.

وأما الأطروحة الثالثة التي اقترحها للتعرف عن العلاقة التي تربط الأدب بالايديولوجيا تتجسد في طريقة التعبر عن الواقع ف العمل الأدبي يتضمن« عناصر معرفة للواقع فهو انعكاس عارف وتمثل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفيته، إن هذه المعرفة تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع وطريقة تمثلهما له»[2]. ومن هذه المنطلقات يمكن الوقوف على علاقة الأدب بالايديولوجيا كما أن الناقد يستطيع الوصول إلى استنباط الايديولوجيا الكامنة في أعماق النصوص الأدبية.

لقد حاول بلحسن الوقوف على حقيقة العلاقة التي تربط الأدب بالإيديولوجيا وتقديم الوسائل البديلة لإكتشاف هذه العلاقة، ودراسة الروابط التي تجمع الأدب بالإيديولوجيا من بين الأولويات التي ركز عليها النقد العربي محاولا الخروج بتفسيرات دقيقة لشرح هذه الظاهرة، ومن بين أهم هذه الدراسات التي اهتمت بهذه العلاقة دراسة "الأدب والأيديولجيا" لكمال أبو ديب، الذي أراد الوصول إلى ايديولوجية النص الأدبي.

---

[1] _ عمار بلحسن، الأدب والايديولوجيا ، ص. 98.

[2] _ المرجع نفسه، ص.98.

لقد عالج "ماركس" الايديولوجيا في الفن والأدب باعتبارها حصيلة تأثير البنية التحتية على البنية الفوقية وسيطرت الطبقة الحاكمة والمسيطرة على وسائل الانتاج وهي بمثابة الوعي الزائف الذي تنتجه هذه الطبقة، واعتبر "لينين" أن «الاشتراكية.. أيديولوجيا الصراع لدى الطبقة العاملة»[1]، فكانت الايديولوجيا تمثل الصراع الطبقي في المجتمع، غير أن هذه الايديولوجيا لا تظهر إلا بواسطة معبر عنها، وهذه الأداة هي اللغة، فاللغة هي الممثل الحقيقي للايديولوجيا، ومن هذا المنطلق حاول كما أبو ديب اكتشاف الايديولوجيا في الأدب النقد عموما، معتبرا اللغة «شرط كينونة الأيديولوجيا الأول وشرط تحققها؛ فلا أيديولوجيا دون اللغة»[2]، فالإيديولوجيا فعل لغوي، والأدب أيضا فعل لغوي ومن ذلك يكون الأدب فعل إيديولوجي، ولكي نستطيع فهم هذا الفعل الايديولوجي علينا بداية فهم العلاقة التي تربط اللغة بالإيديولوجيا.

انطلق الباحث في فهم العلاقة التي تربط اللغة بالإيديولوجيا من أعمال الروسي "فولوشينوف"[(*)]، حيث يرى أن العلاقة بين العالم والعلامة اللغوية ليست انعكاسا مباشرا فقط بل إن العالم «ينكسر وينحرف فيها، وإن ما يحكم هذا الانكسار هو المصالح والاهتمامات الاجتماعية المتقاطعة والمختلفة التوجهات داخل مجتمع العلامات نفسه: أي الصراع الطبقي. وهكذا تصبح العلامة اللغوية حلبة للصراع الطبقي...والعامل الذي يجعل العلامة حيوية هو على وجه التحديد العامل ذاته الذي يجعلها وسيطا تكسيريا وتشويهيا. ذلك بأن الطبقة الحاكمة تجتهد لكي تضفي على العلامة الأيديولوجية شخصية أبدية فوق طبقية (تعلو على الطبقات) من أجل أن تطفئ الصراع بين الحكام القيمية الاجتماعية التي تحدث في العلامة وتخيئها في الداخل، وتجعل العلامة بذلك عرية من اللكنة »[3]، فالعلامة اللغوية لا تعكس الايديولوجيا السائدة وأنها لاتخض بالضرورة لحتمية البنية التحتية والبنية الفوقية وأيديولوجية الطبقة الحاكمة، بل الكلمة تستطيع تشويه هذه الايديولوجية وإبراز الصراع الداخلي

---

[1]-كمال أبو ديب، الأدب والايديولوجيا، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 04، ص. 53.

[2]- المرجع نفسه، ص. 53.

[(*)]. فالنتين نيكولوفيتش فولوشينوف Valentin Volochinov (1895 . 1936)، فيلسوف لغوي، سوفييتي، ينسب إليه كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة"، وظهر الكتاب باللغة الروسية عام 1929، غير أن الأبحاث تؤكد أن المؤلف الحقيقي لهذا الكتاب هو زميله "ميخائيل باختين" وقد أعيد انتسابه إليه مع مجموعة كبيرة من المؤلفات التي تحمل اسم " ميدفيديف".

[3]- كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص. 56.

بين الطبقات الاجتماعية، لهذا فالعلامة اللغوية تحمل في طياتها ازدواجية ايديولوجية أو لنقل أن «لكل علامة لغوية أيديولوجية وجهان؛ وذلك سر طبيعتها الجدلية الداخلية. ولا تبرز هذه الحقيقة في الكلمة إلا في مراحل الأزمات الاجتماعية والتغيرات الثورية، أما في الأوضاع العادية في الحياة الاجتماعية فإن التناقض الدفين في العلامة لا ينبثق بشكل كلي؛ لأن العلامة الأيديولوجية في أيديولوجيا مرسخة مسيطرة هي دائما رجعية، نحاول أن تثبت أو توازن العامل السابق في السديم الجدلي للعمليات المولدة الاجتماعية، مؤدية بذلك إلى تأكيد حقيقة الأمس بحيث تجعلها حقيقة اليوم. وذلك هو المسؤول عن الطبيعة الانكسارية والتشويهية للعلامة اللغوية اليديولوجية ضمن الأيديولوجيا المسيطرة»[1]، والعلاقة الحقيقية بين الكلمة العلامة اللغوية والايديولوجيا هي علاقة جدلية، تفاعلية، وظيفتها الحقيقة هو إبراز هذا التفاعل الداخلي بين اللغة والايديولوجيا على اعتبار أن « اللغة هي المتجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة»[2].وبذلك من الخطأ الاعتقاد بأن الأدب هو تجسيد لإيديولوجيا الطبقة الحاكمة فقط فالأدب هو المعبر عن البنيات الذهنية السائدة في المجتمع بكل فئاته الطبقية المختلفة، وهذه الميزة هي التي تكسبه شريعته الاجتماعية والثقافية.وقد بحق " أبو ديب " في طريقة تجليات الايديولوجيا في النصوص الأدبية، وتوصل إلى أن «الأيديولوجيا – الكبسولة التي تختزن الأدب – لا تتجلى نصيا فحسب، بل تتجلى على مستويات متعددة تعدد مستويات تجلي الأدب ذاته...»[3]، واعتبر أبو ديب أن هذه المستويات الايدولوجية تحوم بتخوم النص الأدبي فتنقسم بذلك إلى أربعة مستويات هي:

I. مستوى ما قبل النص: وفيه «يشكل الأدب قطاعا تتبلور فيه خصائص الأدبية التي تسبق تكوين النص، ويأتي النص ليحقق عددا من الخصائص فيكون أدبيا أو لا يحققها، بل يحقق غيرها فلا يكون أدبيا »[4]،وقدم الباحث أمثلة عن الفرق الايديولوجي في كتابة نص أدبي ونص علمي، فالنص العلمي غير حامل للايديولوجية.

---

[1] – كمال أبو ديب ، المرجع السابق، ص. 54.

[2]–المرجع نفسه، ص. 63.

[3]– المرجع نفسه، ص. 63.

[4]–المرجع نفسه، ص.63.

II. مستوى النص: وربطه بالشكل الأدبي، فـ«الشكل هو الحامل الايديولوجي الأول. والشكل يحمل الايديولوجيا بطريقتين: إن شكل النص المفرد..هو حامل إيديولوجي. أما على مستوى تزامني، فإت مضاعفة شكل النص في نصوص أخرى، أي تكرار ظهوره، ونشوء نمط أدبي سائد، من حيث البنية هو أيضا حامل إديولوجي..» [1]، جاعلا منه السبب في تكوين المدراس والاتجاهات الأدبية عبر التطور التاريخي.

- مستوى ما بعد النص: ويرتبط الحامل الايديولوجي بنوع الكتابة السائدة فـ« الحامل الأيديولوجي يتمثل في علاقة النص المتشكل الآن ببنية الكتابة السائدة، وتأثيره الفعلي في تغيير هذه البنية، وخلق شروط جديدة للأدبية ولعملية الإنتاج الأدبي التي يمكن أن تتلوه أولابد أن تتلوه..» [2]، وكأن الحامل الايديولوجي يرتبط بنوع الكتابة وعلاقتها مع البنية الزمنية " الحاضر والماضي " في تشكيل إديولوجية الكتابة، ورغم أن الباحث اعتمد في شرحه لهذا المستوى على مقولة "إليوت"، التي تطرح فكرة أن «العمل الجديد حقا يغير من بنية النظام الآتي المتشكل(التراث)، وأن الحاضر يعدل الماضي»[3]، إلا أنه لم يوضح طريقة تدخل هذا الحامل في فعل الكتابة، والمقصود ببنية الكتابة السائدة، ففعل الكتابة يتم وفق تصور الكاتب والبنية الذهنية السائدة في المجتمع، وإذا كان اختيار الكاتب لبنية كتابية معينة فهذا الفعل يكون قبل فعل الكتابة وليس بعده أي أن هذا الحامل الايديولوجي يتدخل في اختيار نوع الكتابة قبل تشكيل النص وليس بعده.
- مستوى الفجوات القائمة بين النصوص.

غير أن كمال أبو ديب لم يوضح طريقة تجلي الحامل الايدولوجي بين فجوات النص، وأكد أن هذا الحامل الايديولوجي هو أكثير تجليا من التغيرات التاريخية ولهذا السبب يهتم أهم النقد السوسيولوجين بالنصوص الأدبية التي أنتجت في فترات الغيير الاجتماعي، ولكن فهل كان اختيار النقاد لهذا النوع من النصوص الأدبية مقصودا أم هو اختيار عشوائي، والمنهج الاجتماعي هو الذي ساعد على إظهار هذا التغيير الاجتماعي.

---

[1] – كمال أبو ديب ، المرجع السابق، ص.63.

[2] –المرجع نفسه، ص.63.

[3] –المرجع نفسه، ص.63.

خلاصة:

رغم انتشار الفكر الماركسي في الأدب والنقد العربي إلا أن هذا النقد لم يعرف اسقرار على كل المستويات النظرية والتطبيقية، فقد حاول النقاد العرب القيام بتغيير جذري في مقومات النقد العربي والانطلاق في تأسيس نقد عربي علمي ومنهجي يقوم على أسس الفكر العلمي والموضوعي، والنهوض بالأدب وإعادته إلى القيام بدوره الفعال والحقيقي في البناء الاجتماعي، فكان النقد الأدبي الاجتماعي هو المخرج الوحيد لتحقيق هذا الهدف. إلا أن طريقة تلقي هذا النقد أثبتت الاضطراب المعرفي والمنهجي الذي يتخبط فيه النقد العربي، ويمكن استخلاص النتائج التالية:

- حاول مجموعة من النقاد الذين انبهروا بالفكر الماركسي الاشتراكي من العمل على نشر هذا الفكر في المجتمعات العربية، انطلاقا من أهم عامل اجتماعي يستطيع الولوج إلى عقل الذات الفردية وهو الأدب، فعمل هؤلاء النقاد على توجيه الأدباء إلى ضرورة الالتحاق بالدور الاجتماعي للأدب، مما خلف صراعا ايديولوجيا ونقديا، فكان هذا النقد في بداياته " نقد الزمرة" ولم ينبع من الضرورة الفكرية التي يتطلبها التغيير النقدي والأدبي.
- إن محاولة تطبيق الاراء الماركسية للأدب بكل حمولتها الفكرية والسياسية أدخلت الأدب والنقد العربي في صراع مع الواقع الاجتماعي والأدبي، فالأرضية الفكرية والسياسية للوطن العربي لم تهيأ لها الظروف الفكرية ولا الفلسفية ولا الاجتماعية لتبني هذه الفكار كما أنتجت في موطنها الأصل، وكانت في حاجة إلى التعديل والتقويم وفق متطلبات الفكر العربي، وهذا ما لم نجده.
- رغم وضوح مبادئ الفكر الماركسي في الأدب والنقد إلا أننا وجدنا نقيضها في النقد العربي، فالمصطلحات المستعملة تابتة إلا أن المفهوم متغير من ناقد إلى آخر ومن بلد عربي إلى آخر، وعند الممارسة نجد أن كل ناقد يستعمل تلك المصطلحات بمفهومه الخاص، دون مراعاة لخصوصية المنهج، وحتى خصوصية النص الأدبي، مما ينتج لنا نقدا تعسفيا مع النصوص،وتغييرا واضحا على مستوى المفاهيم.

الفصل الثالث:

البنيوية التكوينية في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول: المفاهيم وحدود النظرية

I. لوسيان غولدمان ومرجعياته المعرفية

II. تعريف المنهج وإجراءاته

المبحث الثاني: تطبيقات المنهج في النقد العربي

I. البنيوية التكوينية في الدراسات الروائية العربية

II. البنيوية التكوينة في الدراسات الشعرية العربية

III. البنيوية التكوينية والتنظيرات النقدية العربية

خلاصة

المبحث الأول: المفاهيم والحدود النظرية

توطئة

بعد التطور المشهود في الفكر الماركسي والهيجلية الحديثة شهد الفكر النقدي ظهور تيار فكري جديد من خلال آراء" لوسيان غولدمان " Lucien Goldman"، صاغ فيه أفكارا جديدة نتيجة تأثره بأستاذه "جورج لوكاتش" و"جان بياجي"، عُرف هذا التيار بالبنيوية التكوينية أو التوليدية " structuralisme Genetique "، وفرض بذلك « على النقد الجامعي الفرنسي تداول تيار منهج النقد السوسيولوجي المستوحى من الفلسفة الماركسية »[1]، وجاءت البنيوية التكوينية لإرجاع التوازن للنقد الأدبي وإرجاع النص إلى مرجعياته الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية.

وتعتبر هذه العملية كرد اعتبار للمرجعيات الخارجية التي تشكل وعي النص التي ألغتها البنيوية الشكلية وقللت من أهميتها، فكان اهتمام غولدمان منصبا على تأسيس منهج نقدي يقوم على المثالية والتوازن ويقوم على أسس «فلسفية متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز " سلبية " النقد، إلى استشراف ايجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع »[2]، هذه العلاقة التي تتجاوز الذاتية وتبتعد عن المغالاة في اهتمامها بالموضوع أو الشكل. فهي أقامت علاقة جدلية متكاملة بين الشكل والموضوع وبذلك ابتعدت عن الفلسفة الوضعية التي تهتم بالمضمون وتهمل الشكل، ومبادئ البنيوية التي أقصت المضمون بشكل نهائي.لذلك انطلقت البنيوية التكوينية من دراستها للنص الأدبي من الواقع في كليته، وبتناقضاته وفسح المجال لـ« الذات (الجماعية) في الفكر والتفكير. باعتبارها تتوفر على حد أعلى من الوعي الممكن يشرطها ويحدد قدراتها على التأثير والتغير»[3]. وقبل تسليط الضوء على هذا المنهج وعلى مفاهيمه، آثرنا تقديم صاحب المنهج.

---

[1]–عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه)، (مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، سنة 2005 / 2006)، ص. 193.

[2]–لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ت محمد سبيلا، (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 01، 1984)، ص. 08.

[3]– المرجع نفسه، ص.08.

I. لوسيان غولدمان ومرجعياته المعرفية:

1 / لوسيان غولدمان بين السوسيولوجيا والنقد الأدبي:

تتجلى أهمية أعمال المجري " لوسيان غولدمان" (1913 . 1970) في ربطه بين الأعمال الأدبية والحياة الاجتماعية بدلالة «البنيات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية »[1]، ولم يكن التعمق الحقيقي لغولدمان في الفلسفة والأدب إلا بعد سنة (1933) وانتقاله إلى « فينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاتش " الروح والأشكال "و" نظرية الرواية "و"التاريخ والوعي الطبقي"»[2]، وفي سنة (1934) انتقل إلى باريس حيث قام بالتحضير لرسالة الدكتوراه واختص بالاقتصاد السياسي ومن هنا تعرف على الفكر الماركسي وتشكلت أولى ركائز منهجه « خاصة مقولة الكلية التي هي مقولة مركزية في أعماله»[3]، والتي ورثها عن هيجل وماركس. إلا أن الاحتلال النازي لفرنسا منعه من استكمال هذا المشوار حيث اعتقل وزج به في السجن واستطاع الهرب منه سنة (1940)، متجها إلى سويسرا أين تم القبض عليه للمرة الثانية، وتمكن أخيرا من التحرر من قيد السلطات الألمانية بفضل صديقه " جان بياجيه " سنة (1943)، ليبدأ هذا الفيلسوف السجين للتحضير لـ « رسالة دكتوراه في الفلسفة في جامعة زوريخ بعنوان المجموعة الإنسانية والكون لدى عمانويل كنط، ليقوم بعد ذلك بالإعداد لرسالة دكتوراه أخرى في مجال الأدب بعنوان " الإله المختفي – دراسة في الرؤية المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين »[4]، لتكون هذه الدراسة فاتحة دراسات متتالية في مجال الأدب وكان ظهور هذا الكتاب سنة (1956)، وكتاب أبحاث جدلية (1959)، من أجل سوسيولوجيا الرواية (1964)، البنيات الذهنية والإبداع الثقافي (1970)، الماركسية والعلوم الإنسانية (1970)، العلوم الإنسانية والفلسفة (1952)، لوكاتش وهيدجر (1973).

---

[1]–لوسيان غولدمان وآخرون ، المرجع السابق، ص. 12.

[2]–المرجع نفسه، ص. 11.

[3]– المرجع نفسه،ص.11.

[4]–المرجع نفسه، ص. 12.

2 / بين لوسيان غولدمان وجورج لوكاتش:

لم يُخف غولدمان تأثره الشديد لأفكار لوكاتش خاصة مفهوم « الرؤية التراجيدية » التي كانت محور اهتمامه في دراسته لأعمال راسين وباسكال التي جاءت في كتابه الإله الخفي، وعبر غولدمان عن ذلك بقوله: « إننا وجدنا إعدادا أوليا متقدما بدرجة كافية عن هذا المفهوم في الفصل الأخير من كتاب جورج فون لوكاتش " الروح والأشكال " فصل بعنوان " ميتافيزيقا التراجيديا"»[1]، هذه الدراسة – أي الروح والأشكال – التي بنى غولدمان عليها رؤيته في تفسير العلاقة التي تربط الرؤية التراجيدية بالبنيات الذهنية الاجتماعية وعالم الخيال الأدبي، يقول:« سنحاول بالمقابل، مخلصين في ذلك للمواقف الفلسفية التي اعتمدها لوكاتش نفسه بعد ذلك، أن نحدد تحليله بربط الرؤية التراجيدية ببعض الوضعيات التاريخية، لاسيما باستخدام هذا التعميم التصوري في دراسة أعمال كتاب مختلفي الأهمية أي باسكال، وراسين وكنط»[2].

فكان كتاب الإله الخفي بمثابة التوأم الفكري لـ الروح والأشكال لما يحتويه من أراء ومقتبسات لوكاتشية بالإضافة إلى ذلك التأثر الشديد بأفكار لوكاتش حول الرؤية المأساوية التي كان لـ لوكاتش فضل السبق في دراستها، يقول غولدمان:« في عام 1910 ودون التفكير مطلقا بباسكال، بدأ لوكاتش هكذا دراسته: " التراجيديا لعبة،لعبة الإنسان مع قدره، لعبة الله هو المشاهد فيها لكنه ليس إلا مشاهدا. لا تختلط أبدا أقواله أو أفعاله الممثلين. وحدها عيناه تقع عليهم»[3]، فقد انتبه غولدمان أن لوكاتش وضع يضعه على مفهوم هذه الرؤية رغم الاستقرار السياسي والاقتصادي الذي كان المجتمع يعيش فيه في تلك الفترة الزمنية التي كتب فيه الروح والأشكال، وهذا يؤكد الرؤية الكلية للمجتمع الذي توصل إليها لوكاتش الذي استشرف واقع المجتمع البرجوازي الذي كان يعيش فيه واستطاع الوصول إلى الكارثة الخفية التي تنتظر هذا المجتمع رغم الاستقرار الظاهري، يقول غولدمان:«ظهر كتاب الروح والأشكال في سنة 1910 في زخم الاستقرار البرجوازي، وكان يعكس عندئذ التفسخات والانهيارات

---

[1]– لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ت زبيدة القاضي، (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط 01، 2010)، ص. 48.

[2]–المرجع نفسه، ص. 48.

[3]–المرجع نفسه، ص. 67.

الكامنة وراء هذه الواجهة السليمة ظاهريا. كان ينبئ بالكارثة التي بدأت تتهيأ وتسير بخطى جبارة وسنة 1914 انهار هذا الاستقرار»[1]، فقد كان هذا الاستقرار الظاهري مجرد خدعة « فوضى من النير – المظلم لا شيئ يتحقق فيها كاملا، يصل إلى الحياة الحقيقية»[2]، فكان النير والاستقرار بمثابة « المعنى الأول ظاهر وخاطئ، والثاني خفي وحقيقي »[3]. وهنا تكمن أهمية البنية الكلية للمجتمع الذي يعيش فيه لوكاتش، هذا المجتمع البرجوازي الذي كان يمقت أفكاره وخضوعه يقول لوكاتش:« البشر يحبون في الوجود ما فيه من هوائي وغامض... فهم يحبون الغموض الكبير كهدهادة روتينية تساعد على النوم... كما يكرهون كل ما هو محدد ويخافون منه وسيلامس ضعفهم وجبنهم كل عقبة تأتي من الخارج...»[4]، هذا الخضوع الذي سيؤدي إلى الكارثة وبهذا استطاع لوكاتش إلى الوصول إلى تحقيق الرؤية الشاملة للعالم في دراساته.

ومما تقدم، ندرك تأثر الإله الخفي الشديد بـ الروح والأشكال، وكثرة النصوص المقتبسة منه ومقارنتها بما جاء في خواطر باسكال ومسرح راسين، ومحاولة إسقاطها على البنيات الذهنية للمجتمع الفرنسي.

كما أن تأثر غولدمان بـ لوكاتش لم يتوقف عند الروح والأشكال بل تواصلت مع مجموعة من مؤلفاته التي كانت بمثابة الفرع من الأصل، فقد استعان غولدمان في كتابه " من أجل سوسيولوجيا الرواية بـ كتاب " في نظرية الرواية "، يقول غولدمان:« لقد قادتنا دراسة " نظرية الرواية " وكتاب جيرار إلى صياغة عدة فرضيات سوسيولوجية تبدو لنا هامة بوجه خاص، وانطلاقا منها تصورت أبحاثنا اللاحقة حول روايات مالرو»[5]، والمتأمل لهذا الكتاب يلحظ التأثر الكبير بآراء لوكاتش حول تطور الرواية خاصة مفهوم لوكاتش عن " البطل الإشكالي". وكان الكتاب الآخر الذي خطى فيه غولدمان خطى لوكاتش كتاب: "الماركسية والعلوم الإنسانية " وحتى "العلوم الإنسانية والفلسفة الذي اعتمد فيه

---

[1]–لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، ص. 253 / نقلا عن جمال شحيذ، في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان –(دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 01، 1982)، ص. 25.

[2]–لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص. 69.

[3]–المرجع نفسه، ص. 76.

[4]–المرجع نفسه، ص. 69.

[5]–لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ت بدر الدين عرودكي، (دار الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، 1993)، ص. 13.

على كتاب " التاريخ والوعي الطبقي " واستفاد أيضا من أطروحات ماركس حول فيورباخ، وسيكولوجية جان بياجيه، بالإضافة إلى رؤية لوكاتش حول علاقة الفرد بموضوع المعرفة (الأشياء)، يقول:« نلاحظ أن الطبقات هي المجموعات الوحيدة التي تختص بها سلا لم القيمة، لأن كل واحد منها تتصور مثالا مختلفا للتنظيم الاجتماعي للمجموع، بحيث حتى التحالفات بين الطبقات لا يمكن أن تكون إلا وسيلة عابرة ومؤقتة لبلوغ أهداف مختلفة جوهريا.فمثلا، يمكن للطبقات أن تتفق مؤقتا على مستوى الحياة السياسية، حتى تتمكن من مواجهة خصم مشترك، ومع ذلك فكل واحدة منها تتصور مثالا آخر للإنسان وللتنظيم الاجتماعي»[1]، وفي كتاب " الماركسية والعلوم الإنسانية " بقول غولدمان:« إن العلاقة الأساسية القائمة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا ترتبط بمضمون هذين المجالين في الواقع الإنساني، وإنما ترتبط فقط بالبنى الذهنية، أي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم الوعي التجريبي الذي تتمتع به فئة اجتماعية معينة والعا لم الخيالي الذي يخلقه الكاتب. إن تجربة الفرد وحده هي قصيرة ومحدودة جدا بحيث لا تستطيع أن تخلق مثل هذه البنية الذهنية إذ لا تستطيع هذه البنية إلا أن تكون نتيجة للنشاط المشترك الذي يقوم به عدد مهم من الأفراد وجدوا أنفسهم في حالة مماثلة أي أنهم أي أنهم يشكلون فئة اجتماعية مهمة »[2]. ومن هذه المنطلقات في دراسة البنى الثقافية والاجتماعية وعلاقتها بالبنى الذهنية والوعي الفعلي والممكن، استلهم غولدمان مصطلحات منهجه ومبادئه الأساسية، فكان هذا المنهج الغولدماني امتداد وتطورا ممنهجا لآراء لوكاتش الجمالية والفلسفية والنقدية.

II. تعريف المنهج وإجراءاته:

1 / تعريف المنهج:

البنيوية التكوينية هي نتاج التحام أفكار ومبادئ مجموعة من الفلاسفة والباحثين الذين أثروا في الفكر البنيوي والسوسيولوجي، فهي نتاج جدلية هيجل وكلية ماركس وتكوينية بياجيه، وجمالية لوكاتش، فهي كما وصفها صاحبها «تصور علمي للحياة الإنسانية، يرتبط أهم ممثليه على المستوى السيكولوجي

---

[1]–لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ت يوسف الأنطكي، مراجعة محمد برادة، (المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 01، 1996)، ص. 116.

[2]–لوسيان غولدمان، الماركسية والعلوم الإنسانية، ص. 57 / نقلا عن جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص. 29.

(وعلى هذا المستوى فقط) بفرويد، وعلى المستوى الايبستيمولوجي بهيغل وماركس وبياجي، وعلى المستوى التاريخي – السوسيولوجي بهيغل وماركس وغرامشي ولوكاتش، وبالماركسية ذات الإلهام اللوكاتشي»[1]، هذه الأسس المعرفية والفلسفية التي قامت عليها البنيوية التكوينية جعلتها «بداهة، إيديولوجيا، تصورا للعالم هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية، ولكنها قبل كل شيئ دليل منهجي لمقاربة النتاج»[2]، ومن الضروري معرفة أن غولدمان استطاع تجاوز الانتقادات التي وجهت للسوسيولوجيا التقليدية التي تضع النتاج الأدبي والثقافي تحت رحمة البنى التحتية الاقتصادية، كما استطاع استدراك خطأ البنيوية الشكلية في دراستها للبنية دراسة سكونية، لا زمانية، وقدم بالمقابل عملا منهجيا، علميا، استطاع فيه «إيجاد الكثير من الوسائط...مستخلصا في آن واحد " رؤية العالم " لدى فئة اجتماعية و" البنية الأدبية " في عمل فني»[3]، موليا الأهمية البالغة للبنية في حركتها الدائمة وموضعها التاريخي والاجتماعي.

لقد آمن غولدمان منذ بدايته بتأثير السياقات الخارجية والنفسية على النتاج الفني والأدبي لذلك كان تأثره الأول بنتائج السيكولوجية الفرويدية، رغم اختلافه معه في مسألة الذات الفردية وعلاقتها بتفسير الفن والأدب، ومن أجل ذلك عمل غولدمان على اكتشاف « الذات الفوق – فردية (أو الجماعية) وللخاصية المبنية لكل سلوك ثقافي، وجداني أو عملي لهذه الذات »[4]، هذه الذات الجماعية التي تسمو عن الذات الفردية وترتبط بصورة غير شعورية بالجماعة، فالذات الفردية لا يمكن لها أن تتواصل مع ذاتها فقط أو تكون في عزلة عن الجماعة لذلك فلا يمكن تفسير دلالة الأعمال الفنية انطلاقا من هذه الذات الفردية بمعزل عن الجماعة ومن هنا يمكن القول أن « كل واقعة إنسانية لها خاصة تاريخية ويجب أن تدرس كعنصر أو قطاع من سيرورة ناتج عن سلوك ذات أو عدة ذوات فوق – فردية، سيرورة تقدم وجهين متكاملين: تفكك تبنين البنيات الموجودة سابقا، وبنية موجهة نحو خلق

---

(1)–لوسيان غولدمان، العلوم الانسانية والفلسفة، ص. 147.

(2)–بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ت محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص. 43.

(3)–ناتالي إينيك، المرجع السابق، ص. 45.

(4)–لوسيان غولدمان، المرجع نفسه، ص. 147.

توازن جديد، لبنية دالة جديدة، ستتغير وتتجاوز بدورها لاحقا »[1]، وتبقى هذه البنية في حركة وديناميةمتواصلة، البنيوية التكوينية لم تُقص الوجود النفسي الذاتي في العمل الفني بل رفضت الاختزال «الثقافي، حتى جزئيا، في الفرد واختزال التاريخ في البيوغرافيا وخصوصا في الليبيدو»[2]، فكان لزاما عليها أن تجد تفسيرا لهذه السيكولوجية الموجودة طبيعيا في العمل الفني وتدافع «عن وجود البنيات الناتجة عن الخاصية الفوق – فردية للبراكسيس[*] التاريخي، بنيات يتعذر خارجها أن تفهم بشكل إيجابي وعلمي الدلالة الموضوعية لأية واقعة ثقافية أو اجتماعية»[3].

إن مهمة البنيوية التكوينية تتأسس على تأكيد اجتماعية النص الأدبي و« أن العلاقة القائمة بين النتاج المهم حقا والمجموعة الاجتماعية، هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر النتاج وصورته الكلية»[4]، ومن أجل البرهنة على هذه الفرضية قدم تفرقة بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والأشكال، أو السوسيولوجيا التقليدية التي تفصل الشكل عن المضمون، وتهتم

---

[1]–المرجع نفسه، ص. 151.

[2]–لوسيان غولدمان، العلوم الانسانية والفلسفة، ص 150.

[*].(Praxis) ظهر هذا المصطلح الماركسي في ألمانيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، يقابله في اللغة الفرنسية استعمال المزدوج Pratique/ Praxis، وفي العربية الممارسة / التطبيق. ويرتبط هذا المصطلح بلوكاتش في كتابه التاريخ والوعي الطبقي الذي أراد فيه تأسيس علم للبراكسيس، ومع غرامشي عرف المصطلح شكلا شديدا حيث أراد به أن يكون رؤية استراتيجية للماركسية كثقافة يقول: « إن فلسفة البراكسيس فلسفة مستقلة وأصيلة تنطوي في داخلها على عناصر تطور لاحق سيحولها من تأويل للتاريخ إلى فلسفة عامة»، ويقول أيضا «ولدت فلسفة البراكسيس في صورة أقوال مأثورة ومحكمات عملية بمجرد مصادفة، لأن مؤسسها كرس قواه الفكرية لمشكلات أخرى، وبوجه خاص للمشكلات الاقتصادية(بصورة منهجية)، غير أنه يوجد في سياق هذه المحكمات العملية وفي سياق هذه الأقوال المأثورة بصورة ضمنية نظرة كاملة إلى العالم، فلسفة»/(ينظر معجم الماركسة النقدي، ص. 251، 252. بتصرف). وارتبطت فلسفة البراكسيس بكتابات غرامشي خاصة ما عرفت بدفاتر السجن التي كتبها وهو في السجون الفاشية الايطالية، ونجده يعرف فلسفته هذه بقوله:«إن فلسفة البراكسيس تتجاوز مثنوية الفكر الديكارتي لأنها تتصور الوجود على أنه صيرورة، أي تحقيق لوحدة الإنسان والعالم، ولأنها تجعل الذات المفكرة والمادة أو الامتداد تجريدين لهذا الواقع الأصلي. إن فلسفة البراكسيس تتخطى نواقص الفكر القديم، وتسبغ على الإبداع الإنساني طابعا أصيلا. وينشأ عن هذا أن حضور الإنسان للعالم ليس مقصورا على توضيح ما هو موجود من قبل ولا على فهمه، وإنما هو مشتمل أيضا على إبداع الجديد: فإن الجديد من حيث الكيف لا يظهر إلا بفضل الإنسان. إن فلسفة البراكسيس تتخطى التشويه الجانبي للفكر النازع إلى العلمية، والتقنية، لأنها تتفهم العمل أو وحدة الإنسان والعالم من جهة ما هي حقيقة خاضعة للصيرورة».

[3]–لوسيان غولدمان، المرجع نفسه، ص. 150.

[4]–بون باسكادي، المرجع السابق، ص. 44.

بالمضمون لتجعل« في علاقة الوعي الجمعي محتوى الأعمال الأدبية»[1]، وتقصي الذات الفردية وتحرمها صفة التميز أو العبقرية الفردية، هذه النظرة التي أدت إلى « تجزيء العمل، وإلى بحث يهتم بفاعلية دون المتوسط لا تكون فيه إلا مخيلة ضعيفة ويكتفي بإعادة إنتاج تجربته اليومية دون أن يطورها تقريبا»[2].

وبهذا يكون غولدمان قد قدم دراسته هذه، والتي حاول فيها تجاوز « الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها»[3]، هذا الهدف الذي سطرته البنيوية التكونية وحاولت الوصول إليه عبر فرضياتها في دراسة الإبداع الثقافي والتي ترى «أن النقل الخيالي عن طريق خلق كون من الشخصيات الفردية ووضعيات خاصة للبنيات الذهنية لهذه المجموعات المتميزة (بنيات سميناها روية للعالم) هي التي تشكل جوهر الإبداعات الفنية والأدبية الكبرى، كما أن الترجمة التصورية لهذه البنيات الذهنية تشكل الأنساق الكبرى»[4]، ومن أجل ذلك جعلت مهمة الناقد البحث عن البنية الداخلية، المتجانسة والمتكاملة داخل النص الأدبي ضمن إطار إيديولوجي معين والبحث « أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي – معتبرة أن ذلك هو جوهر المنهج الايجابي وجوهر دراسة التاريخ »[5]، ولقد استعان غولدمان بمجموعة من المفاهيم والآليات الإجرائية التي تمكنه من الممارسة الفعلية لمنهجه وهي: البنية الدلالية، رؤية العالم، الفهم والتفسير.

2 – مفاهيم ومصطلحات المنهج:

2 – 1 – البنية الدلالية " Structure Significative ":

لقد أدرك " لوسيان غولدمان " فشل البنيوية الشكلية في اعتمادها على "البنية" في شكلها السكوني؛ أي عندما تكون البنية ضمن مغلقة، فأوجد لنا بديلا عن هذه الحالة السكونية للبنية ليحولها

---

[1]–لوسيان غولدمان، المرجع نفسه، ص. 153.

[2]–لوسيان غولدمان، العلوم الانسانية والفلسفة، ص.153.

[3]–جابر عصفور، نظريات معاصرة، (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 01، 1998)، ص. 108.

[4]–لوسيان غولدمان، المرجع نفسه، ص. 152.

[5]–بون باسكادي، المرجع السابق، ص. 46.

إلى حالة حركية دائمة، ومن الدائرة المغلقة على نفسها إلى بنية مفتوحة مرتبطة بالتاريخ وبالمجتمع تكاد تكون حركتها لا نهائية. فالبنية الدلالية التي اقترحها "لوسيان غولدمان" هي التي تسمح بالوصول إلى كلية الظاهرة الاجتماعية التي عبرت عنها الأعمال الأدبية والفنية في شكل منفرد يعبر في مضمونه عن الجماعة وينطلق من الجماعة؛ لأن« تجربة الفرد الواحد هي تجربة أكثر إيجازا وأكثر تقلصا من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تنتج إلا عن النشاط المشترك لعدد منهم من الأفراد الموجودين في وضعية مماثلة، أي من الأفراد الذين يشكلون فئة اجتماعية ذات امتياز...، بمعنى أن البنى الذهنية أو – لكي نستعمل مصطلحا أكثر تجريدا – البنى المقولاتية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية»[1]، ف غولدمان أراد تطوير مقولة الكلية عند لوكاتش بربط هذه الأخيرة بوعي الجماعة أو كما اصطلح عليه بـ الوعي الجمعي. ف " البنية الدلالية " ترتبط ارتباطا وثيقا بمقولة " رؤية العالم " التي تعمل على وضع العمل الأدبي في إطاره الاجتماعي. وأما البنية الدلالية فهي الأداة المسؤولة عن فهم العمل الأدبي وشرحه، ثم ربطه بالوعي الجمعي في علاقة جدلية، ويتطلب البحث عن البنية الدلالية للنص معرفة جادة للوقائع، والقيم الفكرية، حددها غولدمان ضمن عناصر ثلاث، يقول:« الطريقة الجدلية ليست طريقة سابقة التركيب، ولكن هي طريقة للبحث الايجابي، إن مشروع البحث عن المخطط الأساسي للبنية الدالة يتطلب قبل كل شيء تسخيرا جديا، وكليا وأيضا مفصلا بقدر المستطاع للأفعال التجريبية الفردية، التي تبدو في البداية مكونة لها. هذا لا يتحقق إلا من خلال المعرفة الجادة والمعمقة لهذه الأفعال المجردة التي يمكن أن توصلنا إلى تجسيدها التصوري (المفاهيمي). هذا، ومن البديهي في كل المستويات المذكورة: نصوص، حياة نفسية – فكرية وعاطفية – للمجموعة، حياة اجتماعية واقتصادية، تصبح الأفعال أكثر فأكثر صعوبة للفهم، مما يجعل اكتشافها من الصعب وحتى من المستحيل من طرف رجل واحد في زمن محدود»[2]، فهذه البنية تمثل الجماعة وتقوم على« الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص ممثلة من خلال قيمه الثقافية والفلسفية، وبين الطبقة

[1]–لوسيان غولدمان، المنهجية في علم اجتماع الأدبي، ت مصطفى المسناوي، (دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت)، ص. 11.

[2]–Lucien Goldman , Le dieu cache ,(Editions Gallimard ,paris , 1959) , page 111.

الاجتماعية التي تماثلها في الواقع »[1].

يحتل مفهوم " البنية الدلالية " موقعا مركزيا في مفهوم البنيوية التكوينية، فهذا المفهوم يُمكّن الباحث من اكتشاف الأسس التي توحد العمل الأدبي والذي يتصف بالكلية وهو«الذي يُقيم ويتخذ موقعا، ويصف ويؤكد وجود بعض الأشياء يلازمه عند ترجمته نسق فلسفي»[2]، فالنص الأدبي هو منتج فردي، والأديب يمتلك حق الإبداعية والتميز لكتابة وإنتاج عمله الأدبي غير أن هذا العمل الفردي هو تعبير عن الجماعة و«يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لجماعة أو طبقة، والأعمال العظيمة وحدها هي التي نعبر باتساقها عن رؤية للعالم ووعي جماعة ما»[3]. فلا يمكن الوصول إلى البنية الدلالية التي تحكم الأعمال الأدبية دون العودة إلى المرجعيات الاجتماعية والفلسفية، والفكرية، وحتى الاقتصادية، والسياسية التي أنتجت هذه الأعمال، فمثلا: من أجل دراسة مسرحيات راسين وخواطر باسكال قام غولدمان بدراسة كل خواطر باسكال ومسرحيات راسين بالإضافة إلى ذلك فقد قدم دراسة وافية للطبقات الاجتماعية ومكانتها الاقتصادية والفكرية، يقول غولدمان: «أي دراسة وضعية مشروعة للخواطر ومسرح راسين لا تفترض فقط تحليلا لبنيتها الداخلية، بل بداية إدخالها في التيارات الفكرية والعاطفية الأقرب إليها، وهذا يعني، في المقام الأول، في المجموع الذي نطلق عليه الفكر والروحانية الينسينية[*]، وبعد ذلك، في مجموع الحياة الاقتصادية والاجتماعية للمجموعة، أو، إذا توخينا المزيد من الدقة، للطبقة الاجتماعية الذي يرتبط بها هذا الوعي وهذه الروحانية،مما يوفق في الحالة المحددة لدراستنا الوضع الاقتصادي، والاجتماعي، والسياسي لطبقة نبلاء الدين[**]»[1]، فهذه الدراسة المعمقة

---

[1]–عمر عيلان، المرجع السابق، ص. 210.

[2]–بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، (دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط 01، 1991)، ص. 52.

[3]–المرجع نفسه، ص. 53.

[*] حركة الينسينية أو الجنسانية Jansénisme)): وهي حركة ظهرت في فرنسا (1637 . 1638)، سميت نسبة إلى الراهب اللاهوتي الهولندي " جانسينوس (1585 . 1638)، والذي عاش في فرنسا ثم في بلجيكا، ويقوم مذهبه خصوصا على مذهب القديس أوغسطين وأفكاره عن النعمة والقدر..وقد لعب هذا المذهب دورا سياسيا في فرنسا في بداية القرن السابع عشر بمعارضته لـ "ريشيلر" الذي كان حليف البروتستانت الهولنديين ولسياسة فرنسا بوجه عام في تلك الحقبة / لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص. 239 / بتصرف، ومعظم أعضاء الحركة الجنسانية ينتمون إلى طبقة نبلاء الرداء.

[**] نبلاء الدين أو نبلاء الرداء (La noblesse de Robe) هي حركة من الطبقة البرجوازية الصاعدة استعان بها الملك الفرنسي " لويس الرابع عشر " من أجل كسر شوكة الاقطاعيين والطبقة الارستقراطية، و" النبلاء الاقطاعيين ". وبعد نجاح هذه العملية أطلقوا

للمرجعيات الخارجية «لا تشكل في ذاتها سوى تخطيط ذهني أساسي لواقع أكثر تعقيدا بكثير يخضع لتأثير العديد من التسلسلات السببية الأخرى التي تؤثر في البنيات الدلالية وهي تغيرها، البنيات التي على المؤوخ ألا ينساها أبدا، والتي عليه قدر المستطاع أن يعدها على الأقل الأكثر أهمية. لاسيما أن الحياة الاقتصادية، والاجتماعية والسياسية للطبقة المقصود دراستها لا يمكن أن تُفهم إلا في مرجعيتها للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع كله»[2].

ولا يتوقف مفهوم " البنية الدلالية " عند عملية الكشف والفهم بل إن مفهوم هذه البنية تُهَيّؤُ الأرضية، والخلفية التي يقوم عليها مفهوم آخر في البنيوية التكوينية ويشكل حجر الزاوية في منهجها وهو مفهوم " رؤية العالم "، فالعلاقة بين مفهوم " البنية الدلالية ورؤية العالم " علاقة متشابكة ومتكاملة في آن، فكل واحد منهما يؤسس للآخر، وغياب أحدهما هو غياب للآخر أيضا، فمفهوم رؤية العالم يقدم الإمكانيات« في استخلاص البنية المنسجمة والدلالية لذلك العمل الفلسفي أو الأدبي»[3]، غير أن " غولدمان " أوضح طبيعة هذه البنية مؤكدا على أن « كل مجموع من الأعمال لفرد ما ليس كما هو مسبقا بنية دلالية. يتحقق الأمر فقط بالنسبة إلى عدد ضئيل جدا من الأعمال المتميزة التي، إذا كانت أصيلة، تشكل – بسبب هذا الانسجام بالتحديد – أعمالا فلسفية، وأدبية، وفنية مشروعة»[4]،لأن المبدأ الذي تقوم عليه " البنية الدلالية " يفرض عليها متابعة دائمة للظروف الفكرية، والاجتماعية، كل الظروف والخلفيات المرجعية وهذا لا ينشأ فجأة أو بصورة كلية مباشرة بل لابد من وجود « تحولات بطيئة متدرجة في قلب العقلية القديمة كي تسمح للعقلية الجديدة في التشكل والتغلب عليها – لا يمكن لمثل هذه التحولات أن تكون صنيعة رجل واحد، إذ أن الصعاب الفعلية المنطقية والمادية التي يتوجب عليه التغلب عليها، تتجاوز إلى حد بعيد قوى فرد منعزل. لذا لابد من عدد كبير من الجهود الموجهة في

عليهم تسمية " نبلاء الرداء " لحسن أخلاقهم ومبادئهم وهي نموذج لترابط الشعب مع السلطة، غير أن ظهرت طبقة طبقة جديدة تدعى " أشراف البلاط" لترسيخ المركزية والملكية المطلقة، وهمشت حركة نبلاء الرداء، ويرى غولدمان أن خيبت هذه الطبقة هي التي شكلت الايديولوجيا الجنسانية الرافضة لقيم الخداع في العالم/ جمال شحيد، في البنيوية التركيبة، ص ص.65 –66 / بتصرف.

[1]–لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص. 150.

[2]–لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص.150.

[3]–المرجع نفسه، ص. 149.

[4]–المرجع نفسه، ص.149.

الاتجاه نفسه، والتي تمتد غالبا لتشمل عدة أجيال. وبكلمة واحدة لابد من تيار اجتماعي»[1]، فالمسألة مرتبطة أولا بالوعي الإنساني وطريقة تشكله أو إعادة بنائه لهذا وجد على الناقد أو المتتبع لحركة أدبية أو فلسفية معينة أن يقف عند كل الظروف المساهمة في تكوين هذا الوعي. ورغم الشروح التي قدمها . غولدمان . حول هذا المفهوم(*) إلا أنه بقي مفهوما غامضا، مثاليا أكثر منه عملي بعيد عن الممارسة الحقيقية مما فتح مجال التساؤل والشك حول هذا المفهوم. فكيف الوصول إلى تحديد مثل هذه البنية الدلالية التي تحكم النصوص الأدبية والفلسفية؟.

2 . 2 . مفهوم رؤية العالم " La vision du monde ":

انطلاقا من " التاريخ والوعي الطبقي " و" الروح والأشكال(ميتافيزيقا المأساة) " استلهم غولدمان مفهوم " رؤية العالم "،هذا المفهوم الذي طرحه لوكاتش عندما ربط التاريخ بالوعي الطبقي، فالذات يجب أن تتطور ولكن« يجب أن يكون هذا التطور اجتماعيا وتاريخيا، ويبلغ ذروته بواقع أن البروليتاريا تحقق هذه الدرجة بوعيها الطبقي، إذ تصبح ذاتا . موضوعا موحدا للتاريخ»[2]. فالذات تسمو عن ذاتيتها لتصبح موضوعا ويحدث هذا عندما تمتلك هذه الذات نظرة كلية للتاريخ والعالم، وتستطيع تفسير التاريخ انطلاقا من واقعها؛ لأن « النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى

---

[1]–لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ت نادر ذكرى، (دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 1981)، ص. 42.

[*]–طرح هذه الإشكالية الناقد بيير زيما في كتابه . النقد الاجتماعي . مؤكدا على أن « هذا المفهوم المركزي " للبنية الدلالية " يفسح المجال لبعض الأسئلة التي لا تحمل صفة تقنية خالصة مثل: ما هو بالتحديد معنى " البنية الدلالية "؟ هل هناك نظرية للدلالة Sémantique تسمح بتعريف هذه البنية الدلالية في نص أدبي أو فلسفي؟ وكيف نختزل النص المتعدد المعنى . Polysémique إلى بنية مفهومية واحدة)Structure Conceptuelle أي بنية من المدلولات Signifiés) أليس من الأفضل التوصل إلى بنى دلالية متعددة مع القراءات المختلفة للنص والتي لا تكف عن التناقض والتنافس؟ وتخص جميع هذه الأسئلة البنية الدلالية Sémantique للنص: خاصيته المتعددة (متعددة المعنى) وتناقضاته: لأنه ليس مؤكدا أبدا، كما يظن جولدمان أن جميع " الأعمال العظيمة " يمكن اختزالها إلى أنظمة مفهومية (بنى دلالية أو عقلية) أحادية » / ص.89.ولكن السؤال الذي يمكن طرحه: هل قصد غولدمان بمفهوم البنية الدلالية ما عرف عن معنى الدلالة في النص الأدبي كما جاءت في " علم المعنى " أو " علم الدلالة " (Sémantique)، وهل يمكن القول أن مبدأ البنية الدلالية التي تحكم الأنظمة الفكرية، الأدبية، والفلسفية التي قصدها غولدمان لم تكن تحمل معاني دراسة المعنى كما يفترض بل تحمل مفهوم البنية الأساس في الوعي الإنساني لفترة زمنية محددة أو البنية النواة التي يشترك فيها الفكر الإنساني في فترة زمنية واحدة والتي تحكم هذه الأعمال بطريقة لاشعورية وتبرز في الأعمال العظيمة، فهي تمثل الهم المشترك لدى طبقة أو فئة اجتماعية معينة وفي فترة زمنية محددة.

[2]–جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ص. 287.

تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا»[1]. العمل الأدبي – عند لوكاتش – يعبر عن نظرة كلية للواقع وللعالم،فكل عمل، أو كل «وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما. فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي»[2].

ومن هذه الآراء، كوّن غولدمان مفهومه لـ رؤية العالم وعمل على شرحه وممارسته في كتابه "الإله الخفي"، حيث قام بدراسة كل من "خواطر باسكال" و"مسرحيات راسين"، وتوصل إلى وجود بنية موحدة لهذه الأعمال الأدبية تمثلت في " الرؤية التراجيدية "، وأثبت أنها« تشكل الجوهر المشترك للحركة اليسينية المتطرفة وأيديولوجيتها»[3]، وكانت هذه الرؤية التراجيدية هي البنية التي توحد بين أعمال "راسين" و"باسكال" رغم الاختلاف الموجود بينهما، فالرؤية للعالم توحد بين الأعمال الأدبية والفلسفية رغم اختلافها لأن ما يميز هذه الرؤية هي«العلاقات بين الفكر الذي يدرسه والحياة الاجتماعية والاقتصادية للناس الذين ولد وتطور بينهم»[4]، فبعد الدراسة التي قدمها " غولدمان " عن "باسكال " و"كانط"، وجد أن رغم الاختلاف الفكري بينهما إلا أن هناك ما يوحد بين فكريهما، وكتاباتهما،وهو وجود رؤية موحدة بينهما هي "الرؤية المأساوية "، يقول: «أثناء تحضير أحد الأعمال عن " كانط"، وجدنا في الفكر الكانطي أحد التعابير الأكثر أهمية على الصعيد الفلسفي للرؤيا المأساوية عن العالم. لقد لاحظنا للحال التوازي مع "باسكال " في فرنسا..»[5]، وكان هذا التوازي في فكر "باسكال" و"كانط" رغم الفروق الجوهرية في أفكارهما، السبب في الحفر وراء العوامل التي أدت إلى هذا التشابه الفكري رغم الاختلاف الكبير بينهما، حيث أنه لا يمكن أن« نتخيل فردين أكثر اختلافا في مظاهر حياتهما وسلوكهما من كنط وباسكال. فإذا كانت أغلب العناصر الأساسية التي تؤلف البنية البيانية لكتابات كنط وباسكال وراسين متشابهة على الرغم من الاختلافات التي تفصل بين هؤلاء الكتاب،

---

[1]–جورج لوكاتش، مقدمات في الواقعية، ص. 25.

[2]–جورج لوكاتش، المرجع السابق، ص.25.

[3]–لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص. 18.

[4]–لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ص. 60.

[5]–المرجع نفسه، ص. 62.

كأفراد تجريبيين أحياء، فنحن مضطرون إلى استنتاج وجود واقع ليس فرديا بحتا، يظهر من خلال أعمالهم. إنها بالتحديد رؤية العالم، وفي الحالة المحددة للكتاب المذكورين، الرؤية التراجيدية »[1]، والذي ساعد على اكتشاف هذا التماثل الفكري رغم الاختلافات الفردية هو العودة إلى العناصر التي توحد بينهما،ولا يمكن تفسير هذا التماثل إلا بالعودة إلى المرجعيات الخارجية المشتركة بينهما والاستعانة بالتفسير الاقتصادي والاجتماعي الذي يربط ويوحد بين جميع طبقات المجتمع في فترات زمنية متقاربة.

إن مفهوم "رؤية العالم" في منهج "غولدمان" كان بمثابة الأداة التي تكشف عن البنية الأساسية في العمل الأدبي والفلسفي،فهي الأداة الموضوعية التي «يمكن مراقبتها، وتسمح بالتمييز بين الأساسي والعرضي في عمل ما، أداة يمكن بالتالي مراقبة مشروعيتها، واستخدامها استنادا إلى كون تطبيقها يجب ألا يلغي أبدا أعمالا ناجحة جماليا، قد يعدها غير أساسية. وهذه الأداة هي مفهوم رؤية العالم»[2]، هذه الأداة العملية التي تتيح للباحث الغوص في أعماق المجتمع وتحليل البنيات المشتركة التي تجمع بين مختلف طبقات المجتمع وفئاته،فما يميز هذه الأداة أنها رؤية جمعية و«ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة»[3]، وهي تعبير عن البنيات الذهنية لهذه الطبقات الاجتماعية، فهي بهذا تبتعد عن كونها«واقعا ميتافيزيقيا أو نظريا صرفاً، فهي تشكل على العكس المظهر الأساسي الملموس للظاهرة التي يحاول علماء الاجتماع تعريفها منذ عشرات السنين بمصطلح الوعي الجمعي»[4].

يحتل مفهوم "رؤية العالم " الحجر الأساس في البناء القاعدي لـ النظرية الغولدمانية، والذي يمثل الوعي الجمعي، ومجموع الأفكار المشتركة بين طبقات اجتماعية متباينة،إلا أن الوصول إلى هذا الوعي المشترك يكاد يكون من الأمور الصعبة أو المستحيلة. فكيف يمكن للناقد الوصول إلى اكتشاف بنية هذا الوعي الجمعي؟ وفي الأساس كيف يتشكل في العمل الفني؟ والأديب هو مجرد فرد ضمن جماعة، فكيف يستطيع الوصول إلى هذا الوعي ومن ثمة التعبير عنه في أعماله الفنية والأدبية؟.

---

[1]-لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص. 38.

[2]-المرجع نفسه، ص. 37.

[3]-بون باسكادي، المرجع السابق، ص. 46.

[4]-لوسيان غولدمان، المرجع نفسه، ص. 39.

أكد غولدمان على مبدأ الاختلاف والتميز في الأعمال الفنية والأدبية، فليست كل الأعمال تستطيع التعبير عن مفهوم " رؤية العالم "، فالعمل الأدبي هو نتاج فكري، فردي. والكاتب العبقري هو الذي يتمكن من «التعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء»[1]. فليس كل عمل يصف ظاهرة،أو يعكس واقعة اجتماعية،أو يعبر عن رأي الجماعة يستطيع الوصول إلى رؤية للعالم أو يصنف ضمن الأعمال العبقرية، والأصيلة، المتجانسة، بل إن عملا أو«سلوكا أو كتابة لا يمكن أن يصبحا تعبيرين عن الوعي الجمعي إلا في الحالة التي تكون فيها البنية التي يعبران عنها غير خاصة بكاتبهما وحده ولكن يشترك فيها مختلف الذين يكونون المجموعة الاجتماعية»[2]، فالعبقرية الحقيقية لهذه الأعمال تكمن في طريقة تركيب الفردي ضمن الجماعي، فالرؤية التي يعبر عنها المبدع في أعماله هي رؤية فردية تنطلق من وعي الجماعة لتعود إلى الجماعة، فهذه «الرؤيات للعالم تعتبر وقائع اجتماعية، والمؤلفات الكبرى في الفلسفة والفن تمثل التعبيرات الملائمة والمتماسكة لرؤيات العالم هذه، إنها، بوصفها كذلك، تعبيرات فردية واجتماعية في نفس الوقت، يتحدد محتواها بالوعي الممكن الأقصى للمجموعة، وبصفة عامة، لطبقة الاجتماعية، ويتحدد شكلها بالمحتوى الذي يجد له الكاتب أو المفكر تعبيرا ملائما»[3]،فالرؤية للعالم هي الأداة التي توضح النسق الفكري الموحد للجماعة أو الطبقات الاجتماعية عبر تمييز الرؤى الموجودة في وعي الطبقات الاجتماعية حددها "غولدمان " في مقولتي: " الوعي القائم والفعلي "،و" الوعي الممكن".

- **الوعي القائم (Conscience réelle) والوعي الممكنConscience Possible:**

يقوم مفهوم رؤية العالم عند " غولدمان " على مبدأ الوعي، الذي عرفه بأنه «مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»[4]، غير أن هذا التعريف لم يقنع " غولدمان " فأخضعه للشرح والتحليل وخلص إلى أن كلمة " مظهر معين" تستلزم «دائما عنصرا معرفيا، مما يجعلنا نفترض في كل

---

[1]-بون باسكادي، المرجع السابق، ص. 49.

[2]-لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ص، 136.

[3]-المرجع نفسه، ص.136.

[4]-لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ت محمد برادة، ص. 33.

واقعة وعي، وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة»[1].فوجود الوعي يستلزم بالضرورة وجود ذات وموضوع للمعرفة، والذات العارفة التي تتمكن من تحقيق الوعي ليست مجرد ذات اعتيادية بل حددت بخصائص ومميزات، فهي«ليست لا فردا معزولا ولا جماعة بدون زيادة، بل هي بنية جد متغيرة ينضوي تحتها في آن، الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات»[2].وما يميز هذه البنية المتغيرة – الذات العارفة – أنها قد تكون موضوع للمعرفة،عندما «يكون موضوع المعرفة إما الفرد ذاته أو أية واقعة تاريخية أو اجتماعية »[3]، ف «الذات والموضوع ينطبقان كليا أو جزئيا ويكتسب الوعي طابعا انعكاسيا تقريبا»[4].فالذات العارفة تنتج وعيها انطلاقا من«مجموع الكون والتاريخ»[5]، فهذه الذات لا ترتبط بالفرد بمعزل عن الكل الاجتماعي والتاريخي.وحدد "غولدمان " مفهوم الوعي بصرامة ودقة شديدة ولخصها في عنصرين أساسين هما:

« 1 . كل واقعة اجتماعية هي، من بعضها جوانبها الأساسية، واقعة وعي.

2 . كل وعي هو، قبل كل شيء، تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب»[6]. فالوعي شيء لا ينفصل عن الواقع والتاريخ، وهو «عنصر من الواقع الاجتماعي ووجوده فسه يسهم في جعل مضمونه ملائما أو غير ملائم»[7]، وما يزيد من تعقيد مفهوم هذا الوعي تجسيده للسبب والنتيجة في آن، فالوعي هو الذي يحدد رؤية العالم لدى الكاتب أو الفيلسوف من خلال ظهور "الوعي الممكن" الذي يحدد الرؤية الجماعية للبنية الذهنية لطبقة اجتماعية، غير أن هذا الوعي الممكن والمحتمل لن تستطيع الذات الفردية بكل صفاتها العلمية والاجتماعية الوصول إليه إلا من خلال فهم واستيعاب " الوعي القائم" و"الفعلي" لهذه الفئة الاجتماعية.

ينطلق "الوعي القائم" من الوقائع والظروف الاجتماعية لدى فئة جماعية أو طبقة اجتماعية، فهذا

---

[1]–لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ص. 34.

[2]–المرجع نفسه، ص.34.

[3]–المرجع نفسه، ص. 34.

[4]–المرجع نفسه، ص.34.

[5]–المرجع نفسه، ص. 35.

[6]–المرجع نفسه، ص.35.

[7]–المرجع نفسه، ص.37.

الوعي يتميز بالفاعلية والحقيق، وعلى الذات الفردية اكتشاف هذا الوعي وإدراكه من خلال الوصول إلى البنية الذهنية المشتركة التي توحد الأعمال الفنية والفلسفية والواقع الاقتصادي والاجتماعي الذي تفسر من خلاله، ففي لحظة ما «يكون عند أية فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها، وبالنسبة للحقائق التي تصادفها، وعي واقعي، حقيقي قائم »[1].

ولشرح بنية هذا الوعي قدم " لوسيان غولدمان " نماذج عن طريقة تشكيل هذا الوعي عرفها التاريخ البشري، فعلى سبيل المثال « الوعي القائم (الواقعي) للفلاحين الفرنسيين فيما بين سنة 1848 و1851، ذلك الوعي الذي كان عاملا ذا أهمية خاصة في نجاح الانقلاب ضد الدولة في شهر ديسمبر.إن ذلك الوعي هو حصيلة فعل تضافرات لإنجازه عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية، وكان تداخلها في منتهى التشابك والتعقيد »[2]، فالوعي القائم هو الوعي الذي يمثل الجماعة، هو « شكل الوعي البسيط المتداول بين مجموع أفراد الطبقة الاجتماعية »[3]. وإذا أردنا تحديد معالم هذا الوعي يمكن تلخيصه في الوعي الذي يبرز عندما تُفْرَض « على الوعي الطبقي سلوكات مختلف المجموعات الاجتماعية الأخرى والعوامل الطبيعية والكونية...»[4].

وعندما يتحقق وجود وعي قائم مدرك يستطيع الكاتب أو الفيلسوف الوصول إلى " استقراء الوعي الممكن "، فالوعي الممكن يتوكَّأ على الوعي القائم ولا وجود لهذا الأخير دون وجود الأول، فالعلاقة بينهما علاقة لزومية، حتمية.

وإذا أردنا توصيف هذا الوعي الممكن يمكن ربطه بمفهوم " رؤية العالم "، فهذا الوعي يشكل ويؤسس لـ «رؤية للعالم متماسكة سيكولوجيا وتستطيع أن تعبر عن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني»[5]، فعندما تتوصل الجماعة إلى إدراك واقعها، من ظروف وتغيرات يمكنها الوصول إلى استشراف واقعها المغاير، فهذا الوعي «تجسد من خلال توصل المجموعة الاجتماعية إلى

---

[1]-لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ص.37.

[2]-المرجع نفسه، ص.37.

[3]-عمرو عيلان، المرجع السابق، ص. 208.

[4]- لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ص. 128.

[5]-المرجع نفسه، ص. 116.

أقصى درجة من التماثل مع الواقع، دون أن تضطر إلى التخلي عن بنيتها، وهذا الوعي الذي يتجلى في الأعمال الفكرية والفنية والأدبية، لا يترجم حقيقة ما يفكرون به، أو ما يقولونه، وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكرون فيه من دون علم منهم »[1].

2 – 3 – الفهم" La compréhension "والتفسير "L´explication":

يمكن شرح مقولتي " الفهم " و" التفسير" انطلاقا من هذا النص الغولدماني، يقول:« يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازا مزدوجا في تصور الوقائع الانسانية أولا بطريقة موحدة، ومن ثم في أنه فهمي وتفسيري في آن واحد، لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير. وعلى سبيل المثال فإن إلقاء الضوء على البنية المأساوية لـ (أفكار) باسكال وللمسرح الراسيني هي خطوة فهم، أما دمجها في الجانسنية المتطرفة باستخلاص البنية الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة فهم بالنسبة لهذه الأخيرة لكنها خطوة تفسير بالنسبة لكتابات باسكال وراسين..»[2]، فعملية الفهم هي المرحلة الأولى لفهم البنية الدلالية التي تؤلف العمال الفنية والفلسفية، ثم ينتقل البحث إلى تفسير هذا الفهم ضمن بنية ذهنية اجتماعية أوسع وأشمل ترتبط بالحركة التاريخية والاجتماعية، فعمليتي " الفهم والتفسير " هما إذن ليْسَتا «سوى عملتين عقليتين لكنهما عملية واحدة مردودة إلى إطارين من أطر الاسناد »[3]. بمعنى أن كل واقعة إنسانية يمكن تفسيرها وفق منظورين أو ضمن بنيتين « يتم الانتقال من الظاهر إلى الجوهر، ومن المعطى التطبيقي والمجرد إلى دلالته العينية والموضوعية، بالدمج في كليات نسبية مركبة ودلالية . بل ويجب أن تملك عددا من الدلالات العينية المختلفة تبعا لعدد البنى التي يمكن أن يتم دمجها فيها بطريقة وضعية وعلمية»[4]، وتتضح عملية الفهم في « التماسك الباطني للنص وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل نص ولا شيء سوى النص، وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة »[5]، فالبحث الأولي عن معنى النص وبنية الدلالية هو بحث

---

[1]–عمرو عيلان، المرجع السابق، ص. 208.

[2]–لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص ص. 238 – 239.

[3]–المرجع نفسه، ص. 239.

[4]–المرجع نفسه، ص.239.

[5]–لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص. 14.

محايث ينتقل داخل النص في بنية مغلقة. ثم الانتقال في المرحلة التالية إلى تفسير هذه البنية الدلالية.

وأما مقولة التفسير فهي الحلقة الرابطة والجامعة بين البنية الدلالية للنص والبنيات الذهنية الاجتماعية التي تفسر من خلاله، وتتم عملية التفسير بـ« إدراج هذه البنية، من حيث هي عنصر مكون (بتشديد وكسر الواو) ووظيفي، في بنية شاملة مباشرة، لا يسبرها الباحث، مع ذلك بطريقة مفصلة»[1]. فعملية التفسير تبحث عن تلك « الذات الفردية أو الجماعية التي اتخذت البنية الذهنية المنظمة للعمل الأدبي بفضلها طابعا وظيفيا وذا دلالة»[2].

من هذا المنطلق يتبين الفكر التكاملي الذي أراده " غولدمان" لمنهجه، بين مفهومي " البنية والتكوين "، فمقولتي " الفهم والتفسير " تؤكد على النسق الداخلي لبنية النص الأدبي وتفسيره ضمن البنية الشاملة التي تكونه، فهما عمليتان متكاملتان بل هما في جوهرهما عملية واحدة تعمل على توضيح معنى النص ودلالته الكلية وربطها أو إيجاد الروابط التي تربط هذا النص أو البنية الذهنية المشكلة لهذا النص بالبنية الاجتماعية، والاقتصادية التي تكونت ضمنها وتفسر من خلالها.ويؤكد غولدمان على وحدة جوهر المقولتين بقوله: « إن الفهم والتفسير ليسا طريقتين ذهنيتين مختلفتين، وإنما هما طريقة واحدة محالة إلى إحداثيين مختلفين »[3]، يعمل الفهم على تأكيد الطابع البنيوي المحايث للبنية الداخلية للنصوص الأدبية، ويكمل التفسير هذه البنية بإحالتها إلى مرجعياتها الخارجية، الاجتماعية والاقتصادية التي تكونت من خلالها؛ لأن عملية التفسير «يعني البحث عن حقيقة خارجة على العمل وتوجد، على الأقل، في علاقة تنوع ملازمة مع بنية هذا الأخير»[4]، فالأصل في البنية الداخلية للنص أن تلازمها وترتبط بها هذه البنية الخارجية، وأهمية هذه العلاقة تتجسد في توضيح غولدمان بأن « كل بحث وضعي في العلوم الإنسانية أن يتموضع على مستويين مختلفتين: مستوى الموضوع المدروس ومستوى البنية الشاملة المباشرة، ويكمن الفرق بين هذين المستويين من البحث، خاصة في درجة التقدم التي يصل إليها

---

[1]-لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص.14.

[2]-المرجع نفسه، ص. 13.

[3]-المرجع نفسه، ص. 17.

[4]-المرجع نفسه، ص. 24.

البحث على كل من الصعيدين »[1].

وينبه " غولدمان " على بعض الأغلاط التي يجب الحذر منها، يقول:«هناك فعلا... اختلافا جذريا بين علاقة التأويل والتفسير خلال البحث، وبين الطريقة التي تظهر عليها هذه العلاقة عند نهاية البحث»[2]، فالتأويل[*]يتحقق في «بلورة فهم، ليتم بعد ذلك إشراك قراء آخرين في دلالات بعينها»[3]، أما التفسير – كما أومأنا سلفا – عملية ملازمة لعملية الفهم ولا يمكن الفصل بينهما خلال عملية البحث والدراسة فهما في الواقع « يتعززان خلال البحث، بشكل متبادل، بحيث أن الباحث يجد نفسه مدفوعا للعودة باستمرار إلى الواحد منهما والآخر، والعكس بالعكس »[4].

من خلال هذه الآليات والمفاهيم المقولاتية تؤكد البنيوية التكوينية على تجاوز المآزق التي وقعت فيها سوسيولوجيا الأدب، والبنيوية الشكلية من بعدها في تفسير النص الأدبي، فالبنيوية التكوينية تؤكد على الطابع «التاريخي والفردي وبأن عليه أن يصبح، حين يبلغ درجة أكثر تقدما، هو ذات جوهر المنهج الوضعي في التاريخ »[5]، ورغم اعتمادها بشكل جلي على المقولات الفلسفية للمادية التاريخية التي وسمها بنوع من الغموض الإجرائي التطبيقي لم ينقص من نظرتها المرنة في تعاملها مع النصوص وإعادتها إلى أصولها ومرجعياتها الخارجية.

---

[1]–المرجع نفسه، ص.24.

[2]–لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص.24.

[*]– تتم عملية الفهم والتفسير في الفلسفة التأويلية أو حتى في المنهج التأويلي وفق علاقة تراتبية أي أن الفهم يكون أولا ثم التفسير.

[3]–سعيد ماريو فالديس، بصدد التأويل، ترجمة بنكراد، مجلة علامات عدد 30، ص. 28.

[4]–لوسيان غولدمان، المرجع نفسه، ص. 24.

[5]–المرجع نفسه، ص. 30.

المبحث الثاني: تطبيقات المنهج في النقد العربي

توطئة

في دراستنا لمجموع الأعمال النقدية التي تبنت البنيوية التكوينة، نجد تنوعا واختلافا في فهم هذا المنهج النقدي الذي حاول صاحبه وضع مفاهيم ثابتة المعالم تتميز بالدقة العلمية، إلا أن الطابع الفلسفي الذي يميز مجموع مقولات "غولدمان" أوقع الناقد والمتلقي في حيرة وضائقة نقدية كبيرة. فلا يمكن بالتالي تحديد ما هو الصائب، دون غيره. ولعل خصوصية "غولدمان الفلسفية والاجتماعية" طغت على المنهج – البنيوية التكوينية – فأخرجته من دائرة النقدية، وأعطته سمة المنهج المطلق الذي ينفتح على تعدد الدلالات، ويبعده عن الوضوح النقدي والعلمي.

وليس الهدف من هذه الدراسة تسليط سيف النقد على الدراسات التي تناولت هذا المنهج، فهي دراسات رائدة حاولت الخروج بالنقد العربي من حدود الذاتية والانطباعية إلى العلمية النقدية، ولكن تقديم قراءة لأهم هذه الدراسات بعد مرور فترة زمنية مقبولة على استقبال المنهج في النقد العربي.

وما يميز الدراسات النقدية التي اعتمدت على البنيوية التكوينية أنها متنوعة، فنجد ما اهتم بدراسة الشعر العربي من أمثال: كتاب سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا) للناقد الطاهر لبيب ، ودراسة ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) للناقد محمد بنيس، ودراسة شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل) لـ الناقد مختار جبار. كما عرفت الرواية حصة الأسد في الدراسات البنيوية التكوينية باعتبارها الجنس الأدبي الأنسب لهذا المنهج ومن اهم الدراسات نذكر: دراسة "المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ) لغالي شكري، ودراسة ثلاثية الرفض والهزيمة لـ محمود أمين العالم ، ودراسة الرؤية والأداة (نجيب محفوظ) لـ عبد المحسن طه بدر، ودراسات الناقد المغربي حميد لحمداني (الرواية المغربية ورؤية الواقع ومن أجل تحليل سوسيو-بنائي للرواية)، ودراسة النص الأدبي من منظور اجتماعي لـ مدحت الجيار، ودراسة فضاء النص الروائي لمحمد عزام، ودراسة الرواية والايديولوجيا لـ سعيد علوش، بالإضافة إلى دراسة الايديولوجيا وبناء الخطاب الروائي لـ عمرو عيلان.

وفي مجال الدراسات التنظيرية والنقدية نجد مجموعة من الدراسات من أهما: في البنيوية التركيبية

لجمال شحيد، ودراسة في معرفة النص ليمنى العيد و دراسة محمد منذور وتنظير النقد العربي لمحمد برادة، ودراسة البحث عن النقد الجديد لمحمد ساري ، ودراسة البنيوية التكوينية والنقد العربي لسالم ولد أباه ، ودراسة سوسيولوجيا النقد العربي القديم لداود سلوم ، ودراسة سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الاييبستمولوجية) لـ الناقد يوسف الأنطاكي والتي حاول فيها الوقوف على الحقيقة المعرفية للبنيوية التكوينية، بالإضافة إلى دراسة إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر (البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق) لمحمد خرماش، ودراسة عبد الرحمن بوعلي التي عنونها في نقد المناهج المعاصرة (البنيوية التكوينية).

ويتجلى الغموض الواضح في استقبال هذا النهج عند نقادنا في «تباين توظيف التعامل مع المنظومة الاصطلاحية للبنيوية التكوينية، حيث لكل مصطلح موقعا خاصا في تراتبيتها النظرية، أو في بناء إطارها النظرية، فيما نجد من المصطلحات ما هو جامع، باعتباره نتاج عملية التصنيف التي تجعل المصطلحات تتباين من حيث الدرجة، وتختلف من حيث الموقع، حتى وإن كانت تجتمع في علاقة الكل بالفرع»[1]، فالمقابل العربي لمصطلح " structuralisme Genetique " يختلف من ناقد إلى آخر: ف جمال شحيد قدمه بصيغة " البنيوية التركيبية " رغم رفضه له وعدم تداوله في متن الكتاب، ومحمد رشيد ثابت ترجمه إلى " الهيكلية الحركية "[2]، وعمار بلحسن " البنيوية الجنينية"[3]، و" البنيوية التوليدية " عند جابر عصفور[4]، وترجمة محمد سبيلا " البنيوية التكوينية"[5]. ولم يقف غموض هذا المنهج في النقد العربي عند حدود فوضى ترجمة المصطلحات بل نلمس هذه الفوضى أيضا على مستوى الفهم والتطبيق. وهو هدف البحث في الوقوف على الطريقة التي استوعب بها النقاد هذا المنهج وطريقة ممارستهم له على النصوص الأدبية.

---

[1]-يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية)، (دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2009)، ص. 30.

[2]-البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى ابن هشام، (الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ط 02، 1982)، ص. 05.

[3]- ما قبل بعد الكتابة – حول الايديولوجيا / الأدب / الرواية، مجلة فصول، (القاهرة، مجلد 5، عدد 04، 1985)، ص. 174.

[4]- عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، (المجلد 01، العدد 02، يناير 1981)، ص. 84.

[5] -بون باسكوي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ت محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص. 41.

I–البنيوية التكوينية في الدراسات الروائية العربية:

الرواية أكثر الأجناس الأدبية استيعابا للواقع الاجتماعي فلها مقدرة على تصوير الوقائع الاجتماعية والإيديولوجية في فترات تاريخية محددة، وفئات اجتماعية متباينة، ولهذا عمل النقاد العرب على اكتشاف البنى الاجتماعية التي تصبغ الأعمال الأدبية، بالاعتماد على المنهج البنيوي التكويني منذ مرحلة الستينيات وسبعينيات القرن الماضي، أي منذ صدور المنتمي لغالي شكري في طبعته الأولى سنة "1964"، وتوالت الدراسات النقدية التي اعتمدت على هذا المنهج النقدي «لدرجة تبنى اتحاد كتاب المغرب له مطلع الثمانينات، كبديل مقترح قادر على تمثل العمل الأدبي»[1]. وسنبحث مدى استيعاب النقد الروائي العربي لتطور هذا المنهج وذلك باستقصاء أهم الدراسات النقدية الروائية العربية التي اعتمدت على أهم منهج إشكالي في النقد العربي؛ لأن البنيوية التكوينية بطابعها الفلسفي من أصعب المناهج التي حاول النقد العربي استيعابها وممارستها، وأنتجت هذه الدراسات العديد من الاختلاف في الرؤى الذي وصل إلى حد التناقض في تطبيق وفهم البنيوية التكوينية.

1/ الرؤية والمنهج في المنتمي لـ غالي شكري:

بداية لم يصرح غالي شكري عن المنهج الذي اتبعه في دراسته المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، وعمل على إبقاء منهجه خفيا دون التصريح به، والمتتبع لخطوات الدراسة يلحظ روح البنيوية التكوينية، واستعملت "كلمة" روح المنهج "للتحفظ الذي أبداه شكري في التصريح بمنهجه لهذا فنحن لا نستطيع تحميله ما لم يصرح به، رغم أن هذه الدراسة لا تخلو من الإشارات الدالة على وجود النفس الغولدماني فيها.

يركز شكري في دراسته لأعمال نجيب محفوظ على قضية الانتماء، ويذهب إلى أن اختياره لهذه القضية كان اختيارا ذاتيا، يقول: «وربما كان اختياري لهذه القضية اختيارا ذاتيا في مصدره الأول، فلعل مشكلة الانتماء لهذا في تكوين الشخصي مكان خاص..»[2]، حيث حاول ربط قضية الانتماء« في

---

[1]–يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 28.

[2]_ غالي شكري، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، (القاهرة، ط04، 1987)، ص.05.

جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن»[1]. ويوضح أهمية قضية الإنتماء في الكثير من مواضع الكتاب، حيث أكد أن أزمة الانتماء كانت قضية واحدة من مجموع القضايا التي تزخر بها ثلاثية نجيب محفوظ، إلا أن اختياره انصب على هذه القضية،يقول:« وليست أزمة الانتماء إلا إحدى الأزمات التي يضطرم بها عالم الثلاثية الرحب، ولكن اختياري لهذه الأزمة دون غيرها محورا للبحث جعلني أركز الأضواء عليها وما يتصل بها من أدوات في الفكر والتعبير... لقد عمدت إلى دراسة كمال عبد الجواد كمعادل موضوعي في أزمته لجيل نجيب محفوظ »[2]، وكان البطل الروائي كمال عبد الجواد النموذج الذي يعبر عن أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ، وممثل لمعضلة الانتماء في المجتمع المصري.

فقد اختار زمرة اجتماعية ظهرت في وضع تاريخي، واجتماعي معين، هذه الزمرة استطاعت أن تعبر عن واقع المجتمع المصري في فترة من فتراته، وعبرت عن الرؤية المشتركة لمجموعة من الأعمال الأدبية، يقول:« إن قضية واحدة من القضايا التي يحفل بها الأدب المصري الحديث، كانت تعنيني حين اتخذت من أدب نجيب محفوظ شاهدا عليها، هي قضية الانتماء»[3].وبهذا يضعنا شكري على بوابة الوعي السائد في المجتمع المصري للجيل الذي عايشه نجيب محفوظ، هذا الوعي بالإنتماء الذي برز – كما يؤكد شكري – في أعمال مجموعة من الأدباء. وما نريد الإجابة عنه، كيف استطاع شكري استخراج هذه الرؤية من أعمال نجيب محفوظ ؟ وما هي الخطوات المنهجية التي اعتمد عليها؟ وهل استطاع تفسير رؤية نجيب محفوظ انطلاقا من البنيات الذهنية للمجتمع المصري؟

1-1 -المنهج في المنتمي:

المنهج الوحيد الذي ذكره شكري وصرح بعدم الاعتماد عليه هو المنهج التاريخي يقول:« ومن هنا لم أتبع المنهج التاريخي الذي يعنيه تطور الكاتب تطور زمنيا»[4]، رغم أن البنيوية التكوينة في جوهرها تقوم على فرضية أن « على التحليل البنيوي أن يمضي بعيدا جدا باتجاه التاريخي والفردي وبأن عليه أن

---

[1] _ غالي شكري، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص.05.

[2] _ المرجع نفسه،ص.05.

[3] _ المرجع نفسه، ص.05.

[4] _ لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع، ص. 30.

يصبح، حين يبلغ درجة أكثر تقدما، هو ذات جوهر المنهج الوضعي في التاريخ»[1]، فالتاريخ ضروري في استيعاب كلية الأعمال الفنية التي تعبر عن رؤية الأديب الفردية اتجاه المجتمع، أي الرؤية الجمعية لمجتمع ما خلال فترة تاريخية معينة، والبنيوية التكوينية هي البحث عن « تصور عام يستهدف إبراز الكليات التي يحتضنها الواقع التجريبي وتستنبطها السيرورة التاريخية، ولذلك فهي تهتم بالأنماط السلوكية المختلفة وبتمظهراتها »[2]. كما أن شكري يتجنب الصواب للمرة الثانية عندما يفصل أعمال الكاتب عن بعضها، ثم يختار فقط ما يناسب دراسته،أي أنه قام باختيار الأعمال عن تصور مسبق لمفهوم الانتماء في رؤيته هو لا في رؤية نجيب محفوظ، يقول:« وعندما تكون قضية الانتماء هي المحور الفكري الذي يدور من حوله البحث، فإني استبعد على الفور مختلف الأعمال التي كتبها الفنان بعيدا عن هذا المحور، بل واستبعد مختلف الزوايا البعيدة عن هذا المحور في أعماله التي تناقش المشكلة..»[3]. وبهذا يهمل أهم مقولة تؤسس للبنيوية التكوينية وهي " الكلية " التي تربط بين الموضوع والمنهج وتهتم بـ« دراسة لكل (مجموع) أعمال المفكر أو الفنان المدروس، كما أصبحت منهجيا دراسة للنص في تعالقاته الاجتماعية»[4]. كما أن الكلية تلزم الباحث على اعتبار النص عملا كليا متجانسا ودراسته دراسة كلية دون تدخل العوامل الخارجية، وليس التنقيب على النصوص التي تخدم الدراسة وكأننا في دراسة موضوعية أكثر منها بنيوية تكونية.

تتشكل دراسة المنتمي من خمسة فصول ولكن يمكن تلخيص هذه الفصول إلى ثلاثة، فالفصل الأول الذي عنونه بـ « جيل المأساة» أراد فيه البحث عن البنية الدالة في أعمال " نجيب محفوظ "، والتي تمثلت على أرض الواقع في فصل محلمة السقوط والانهيار، حيث حاول تأكيد فرضية أن ما يعيشه البطل كمال عبد الجواد هو تعبير عن أزمة عاشها المجتمع المصري، يقول:« لقد عمدت إلى دراسة كمال عبد الجواد كمعادل موضوعي في أزمته لجيل نجيب محفوظ. ثم تبين لي أثناء الدراسة أن النسيج الاجتماعي والتاريخي في الثلاثية لم يخف قط ذلك الميل الحاد المؤلف من جانب نحو ما أسميته بأدب

---

[1] _ لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع، ص.05.

[2] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 42.

[3] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص. 05.

[4] _ يوسف الأنطاكي، المرجع نفسه، ص. 271.

القضايا الفكرية »[1]. ولم تبرز أزمة الانتماء في أعمال "نجيب محفوظ" بشكل مباشر في جميع أعماله، وإنما تراوحت بين الظهور العلني والتمظهر الخفي، فقد « تستتر خلف لافتات أخرى كالضياع والاضطهاد وإتباع الطرق القصيرة والمسدودة..حيث لم يكن المنتمي هو بطل اللحظة التاريخية في الثلاثينيات وأبان الحرب العالمية الثانية، وإنما كان الضائع في " القاهرة الجديدة" والمضطهد في " خان الخليلي " والطريق القصير في " زقاق المدق" والطريق المسدود في "بداية ونهاية"..»[2].ومن أجل التأكيد على أن "نجيب محفوظ" يمتلك رؤية تراجيدية في ثلاثيته عبر عنها بـ "أزمة السقوط، التي شرحت "أزمة الإنتماء في المجتمع المصري" والبطل الحقيقي في الثلاثية لم يكن المنتمي بل فئة المضطهدين والضايعين " التي كان مصيرهم " السقوط والانهيار"، وبدرة السقوط لم تكن ظاهرة بل كانت نتيجة، لما يحمله هؤلاء المضطهدين من رؤى وأفكار داخلية فهي «كامنة في صدورهم تكبر دون وعي منهم حتى تصل مداها في لحظة الانهيار»[3]،

1-2- الرؤية التراجيدية في أعمال نجيب محفوظ:

أ- الانتماء:

الرؤية التراجيدية هي تلك البنية التي تسمح لنا «بإثبات وفهم جوهر تظاهرات إنسانية عدة ذات طابع إيديولوجي، وديني، وفلسفي، وأدبي»[4]، فهي بنية تؤسس كل الأعمال الفنية التي تشترك في الفترة الزمنية، وهذا المفهوم هو الذي ركز عليه" شكري" أثناء بحثه عن البنية الدلالية والنواة المشتركة في أعمال نجيب محفوظ وعلاقتها بالتطور التاريخي والاجتماعي، ولم يقصد بها التسجيل التاريخي بقدر ما أراد إبراز قضية خطيرة مثلها ذلك الإطار التاريخي، وهي "أزمة الانتماء"، التي عرفها المجتمع المصري وكانت بمثابة القضية الفكرية التي عمل " نجيب محفوظ " على توظيحها بطريقة فردية ليعبر عن رؤية الجماعة.

فالمجتمع العربي وفي ظل المعطيات الحضارية لا يستطيع فهم الأعمال الأدبية التي قد تصدمه،

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.05.

[2] _ المرجع نفسه، ص.06.

[3] _ المرجع نفسه، ص.06.

[4] _لوسيان غولدمان، الاله الخفي، ص.17.

فالأديب- حسب شكري- استطاع إدراك وعي الجمعي القائم في المجتمع المصري وتمكن من التعبير عنها وقدم للقارئ العربي أعمالا تتناسب« أولا مع المستوى الحضاري العام للقارئ العربي، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذي قد لا يصدمه، ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية وبما صدمته.ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخي للتجربة أعده الإعداد النفسي الكافي لتلقيها، ومن هنا يحدث التفاعل بين القارئ والكاتب..» [1]. حيث لخص الأزمة التي يعيشها المجتمع العربي في أزمة الانتماء، والروائي أدرك هذا الوعي الذي يعيشه المجتمع وعمل على إبرازه من خلال البطل الروائي. والانتماء ليست المشكلة الحقيقة التي أراد نجيب محفوظ إثارتها بقدر ما أراد توضيح مشكلة "اللامنتمي. وتعود مشكلة الانتماء واللانتماء إلى الثقافة الغربية فالفكر العربي عرف« أنماطا ثلاثة رئيسية في التعبير عن أزمته الفكرية وهم: المنتمي، واللامنتمي والمتمرد...»[2]، والمنتمي في مفهوم هذه الثقافة هو« الانتماء إلى اليسار في البناء النظري المتكامل والتنظيم السياسي المعبر عن هذا البناء ولذلك أيضا لا يعيش المنتمي اليساري في أزمة روحية»[3].

أما اللامنتمي الأوروبي فهو «بطل العصر في الغرب لأنه شخصية منقسمة لى ذاتها، يرغب بشدة في الانتماء ولكنه لا يستطيع على النقيض من المتمرد الذي لا يتورط في الانتماء...»[4].فاللامنتمي هو نتاج الفكر الغربي الذي يطمح إلى الحرية، فاللامنتمي تولد نتيجة ظهور أزمة قم في المجتمع الأوربي وصراع فكري. وبينما كانت الحرية من أزمة اللامنتمي في الغرب، نجدها هي بعينها مصدر أزمة المنتمي العربي في مصر»[5]. فلم يكن المثقف العربي حرا في « اتخاذ الانتماء قدرا تاريخيا لحياته الروحية والاجتماعية على السواء...»[6]، والأزمة التي يعيشها الفكر العربي والواقع الفعلي العربي في مصر هي أزمة إجبارية وحتمية الانتماء لهذا « لم تلد حضارتنا قط نموذج" اللامنتمي»[7].

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.19.

[2] _ المرجع نفسه، ص21.

[3] _ المرجع نفسه، ص.32.

[4] _ المرجع نفسه، ص.32.

[5] _ المرجع نفسه، ص.23.

[6] _ المرجع نفسه، ص.24.

[7] _ المرجع نفسه، ص. 24.

وحاول نجيب محفوظ ابراز هذا الواقع الحتمي الذي يعيشه المجتمع العربي في مصر من خلال بطله "كمال عبد الجواد " الذي أراد أن يكون شخصية مأساوية، معارضة، ولا منتمية، غير أن هذه الشخصية اللامنتمية لا تجسد اللانتماء الغربي، بل قد كان «كمال عبد الجواد لا منتميا ولكنه لا منتم من نوع خاص إذا أنه نزع الانتماء بشكل واضح وإنساني، وإن يكن غير محدود المعالم»[1].

شخصية "عبد الجواد" تبرر« جيل الأزمة الذي شب في جحيم التخلف الحضاري المرعب، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم، جحيم التحالف الرهيب بين السيطرة الأجنبية والطغيان الرجعي، جحيم الزيف والافتعال والبتر في حضارة لم يبق من نضارتها شيء. من الطبيعي إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق»[2]، وغالي شكري يذهب إلى أن نجيب محفوظ أدرك « تلك المسافة الضبابية التي تفصل بين انتمائه إلى قضية الحضارة التي يعيشها، وبين البوصلة الفكرية لهذا الانتماء، ومن هنا كان البون الشاسع بين إيمانه الاجتماعي وميله السياسي وبين شكه الفلسفي واللاتحدد في تكوينه الفكري»[3]، والأديب أدرك وعي ذاته ووعي الجمعي السائد وعبر عن هذا الوعي في ثلاثيته حيث« انعكست أزمته الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته في شخصية كمال عبد الجواد التي ربما كانت الإعلان الحقيقي عن ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية– على المستوى الفني– كما كانت ميثاقا حضاريا عن أزمة جيل مأساة الحرية في بلادنا على المستوى الفكري والسياسي والاجتماعي»[4]. ولكن هل استطاع "نجيب محفوظ" أن يقدم بديلا عن هذا الواقع المأزوم والمأساوي الذي يعيشه "كمال عبد الجواد"؟

لقد أراد شكري توضيح البنية الدلالية التي توحد أعمال نجيب محفوظ، والتي تعكس واقع الأديب والمجتمع الذي يعيش فيه انطلاقا من اعترافات الكاتب، والأفكار التي ضمنها في أعماله، وخلص إلى أن "الانتماء" كبنية ذهنية هي العنصر الذي يفسر أعمال نجيب محوظ في البنية الفكرية والاجتماعية السائدة في المجتمع المصري، والتي تعكس أزمة جيل كامل. فالبطل كما يقول:«كمال يعكس أزمتي

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.26.

[2] _ المرجع نفسه، ص.28.

[3] _ المرجع نفسه، ص.28.

[4] _ المرجع نفسه، ص.29.

الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتقد... إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله...أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية »[1].

والواقع المصري كان يعيش مرحلة من الخضوع والاستسلام جسدته فكرة الانتماء التي تعكس قضية جوهرية وهي "الحرية"، حرية الفرد والمجتمع .فالذات في هذا المجتمع مجبرة على الانتماء السياسي، والايديولوجي، والفكري، وهذه مأساة في حد ذاتها فقد أصبح "الانتماء في هذه المجمعات« السبيل الوحيد لكي نحقق وجودنا كاملا، لكي نؤكد حريتنا السلبية، لهذا لم تلد حضارتنا قط نموذج"اللامنتمي»[2]. وهذا المنتمي « ليس منتميا حرا يعيش في أوج حضارة مكتملة، بل هو منتم مأزوم... ومصدر أزمته مشكلة الحرية...»[3]. فأصبح الانتماء في حد ذاته صراعا فكريا يعاني منه المنتمي، مما أدخله في صراع داخلي وآخر خارجي، صراع مع نفسه، وأفكاره، وصراع مع المجتمع الذي فرض عليه هذا الانتماء لاستلامه، وخضوعه، فأنتج لنا منتميا مأزوما، وهذا المنتمي« المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعه وحضارته، فهو لا ينتمي ولا يطيع ولا يشهد ولا يتسلق، ولكنه يخترق قلب المأساة، ينقد إلى صميمها، حتى النخاع، يعيش في جوهرها ويستقر في أتونها»[4]. وكل هذا الصراع الذي يعيشه، وهذه المأساة الداخلية والاجتماعية والنهوض على نفسه والاستلام والثورة الأدبية»[5]، فقد كانت الثورة ومناهضة الظروف هي الحل و«منهج الانطلاق اللانهائي الذي يخترق به المنتمي المأزوم قلب المأساة...»[6]. فالثورة هي خيار المنتمي المأزوم من أجل النهوض بنفسه وبمجتمعه.

ولكن السؤال الذي لم يجب عليه شكري هو: كيف وصل إلى نتيجة أن أزمة الانتماء هي القضية الجوهرية التي يعاني منها المجتمع المصري؟

إن البحث عن قيم سائدة أو أفكار متداولة في مجتمع من المجتمعات من خلال الأعمال الفردية

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.17.

[2] _ المرجع نفسه، ص.24.

[3] _ المرجع نفسه، ص.25.

[4] _ المرجع نفسه، ص.79.

[5] _ المرجع نفسه، ص.81.

[6] _ المرجع نفسه، ص.71.

هي المهمة التي تعمل البنيوية التكوينية على اكتشافها فهي تبحث عن العلاقة التي تربط الأثر الأدبي بسياقه الاجتماعي، والاقتصادي الذي سبق تكوينه فكل« فكر أو أثر إبداعي لا يكتسي دلالته الحقيقية إلا عند اندماجه في نسق الحياة والسلوك.زد على ذلك أنه لا يكون السلوك الذي يوضح الأثر هو غالبا سلوك الكاتب نفسه، بل سلوك الفئة الاجتماعية التي لا ينتمي إليها الكاتب بالضرورة»[1]، فشكري أراد إثبات فكرة " الإنتماء" كأزمة فكرية يعاني منها المجتمع المصري بكل فئاته الاجتماعية، وهذا التأكيد الذي لم يعمل على إثباته من خلال أعمال " نجيب محفوظ"، كما أنه لم يظهر كل فئات المجتمع المصري وكان تركيزه منصبا على بعض الشخصيات التي لا تمثل بالضرورة وعي المجتمع المصري القائم.كما أن المقارنة الدائمة بين نجيب محفوظ والبطل " كمال عبد الجواد " يفتح باب التساؤل عن غرض شكري من هذه المقارنة، فهل شخصية " كمال البطل " تماثل " نجيب محفوظ"؟.

يقول شكري متحدثا عن أحداث رواية "قصر الشوق": «...نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضي خمس سنوات على نهاية " بين القصرين" حيث نتجاوز طفولة كمال إلى مراهقته وشبابه. ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمني على طول الرواية..»[2]، إن المبالغة في تركيز شكري على سيرة الكاتب اسقطته في أهم الأغلاط التي حدّرت منها مبادئ البنيوية التكوينية وهي إعطاء الأهمية لسيرة الكاتب على حساب البنية الاجتماعية للعمل الروائي،وهذا المنطلق « ينطوي حسب غولدمان على خلل واضح هو ما يمكن أن نسميه بإطلاقية التأثير وضروريته، فتأثير السيرة، يقول المفكر، ليس نهائيا ولا مطلقا، وإنما هو نسبي، وكلما حاول المحلل أن يربط بشكل مطلق بين العمل المبدع وسيرة صاحبه، كلما انتهى إلى نتائج تعميمية..»[3]؛ لأن البنيوية التكوينة تبحث عن مطامح وأفكار الجماعة والفئة التي ينتمي إليها الكاتب والتي يعبر عن رؤيتها للواقع التي تعيش فيه، وهذا الذي لم يستطع شكري الوصول إليه.

---

[1] _ محمد ندىم خشفة، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، (مركز الانماء الحضري، حلب، سوريا، ط 01، 1997)، ص.10.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 40.

[3] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 117.

ب- وعي السقوط والانهيار:

بعد أن قدم شكري مدخلا عميقا ومفصلا عن الفكر التراجيدي في الأدب العربي، وعلاقته بوعي السقوط، والانهيار الاجتماعي والفكري، يؤكد أن «السقوط الذي يبدو من طبيعة الحياء الإنسانية، يصنع دائما بيد الإنسان لا بيد القدر، ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ما هو محتم»[1]، حيث يبدأ وعي السقوط عندما يتوقف العقل البشري من التحدي ويدعن للاستلام، و«مأساة الانحطاط تتمثل في إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزام، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام. وفي هذا التمزق تلوح الدعائم القائمة التي يستند إليها القدر في اقتناص المصائر: الحظ والخرافة والمعجزة والغيب، وهي جميعا مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة»[2]. لقد كانت أزمة الحرية في المجتمع المصري هي الدريعة التي استنتجها في السقوط والانهيار بصياغة «مأساة القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية، السراب، في ردائها الملحمي الذي يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط. ذلك أنه في صدقه مع تاريخنا الاجتماعي والسياسي»[3]، ولكن المأساة التي يعيشها المجتمع المصري هل كانت نتيجة لأزمة الحرية حقيقة؟

لم يقف شكري عند وسم أعمال محفوظ بالرؤية المأساوية، بل أكد أن هذه الرؤية لم يخطط لها من طرف الأديب من أجل "تصور البناء الملحمي" وكتبها منفصلة عن بعضها، والعنصر المشترك بينها يتمثل في التعبير عن رؤية ذاتية ينطلق منها من أجل «تصور ما حل لمأساة مصر: يبدو هذا التصور واضحا من اختياره للشعب المصري ذي التاريخ الطويل المعذب، وشريحة البرجوازية الصغيرة التي تعاني ويلات وضعها السياسي والاجتماعي والاقتصادي الممزق في فترة ما بين الحربين»[4]. ونجيب محفوظ كان المعبر عن الوعي الجمعي بطريقة فنية فهو كما صوره «منتم في أزمة، كتبها نجيب بروح المتمثل لحيل الهزيمة، جيل المأساة، جيل الانتماء والرفض في آن واحد. لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات،

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.98.

[2] _المرجع نفسه، ص.99.

[3] _المرجع نفسه، ص.101.

[4] _المرجع نفسه، ص.101.

تمثل...ملحمة السقوط والانهيار، ولم تكن قط ملحمة الانتصار»[1].

بناءا على النقاط المذكورة، نجد أن شكري يحاول السير على خطى غولدمان بإثباته الطابع المأساوي لأعمال نجيب محفوظ ، هذه السمة التي وجدها " غولدمان" في "ميتافيزيقا المأساة عند لوكاتش "، وعمل على إظهار هذه الرؤية المأساوية التي ستؤدي إلى السقوط والانهيار من أجل التعبير، وأكد هذا بقوله:« غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العلمي في التعرف على الواقع تعرفا حميما. ذلك أن أسس البناء المأساوي في ملحمة السقوط والانهيار لم تخرج عن القوانين الأساسية للمنهج الجدلي: الترابط- التناقض- الحركة- التغيير. هذا لا يمنع أن أزمته كمنتم انعكست على استخدامه لهذا المنهج، فقد أفاد منه في المستوى الفني أضعاف إفادته منه في المستوى الفكري...» [2]، فشكري يصبغ أعمال"نجيب محفوظ" بالصبغة الجدلية التي تبحث عن التغيير بتحقيق الصراع الطبقي والاجتماعي، ليُفَعِّل مبدأ التفاعل والتطور الطبيعي والتغيير للمجتمع. ولكن هل استطاع فعلا نجيب محفوظ رصد ظاهرة الصراع الطبقي التي تؤدي إلى التغيير؟ وهل تحدث نجيب عن الصراع الطبقي والاجتماعي الذي أدى إلى السقوط ومن ثمة التغيير؟ وأين تجلى هذا التغيير؟.

1-3 – الرؤية الثورية أهي واقع قائم أو بحث عن واقع ممكن؟

استطاع نجيب محفوظ من وجهة نظر شكري أن «يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث مواقف. ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل في رواية واحدة، بل لعلها لم تتكامل إلى الآن غير أن هناك بعض الخطوط الرئيسية التي تزاد وضوحا وتباتا في كل عمل جديد...»[3]، لكنه يناقض نفسه بعد ذلك عندما يسم هذه الرؤية بعدم الكمال، يقول:«رؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد، لأن تطوره- ومنهج هذا التطور- يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد، ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فنانا عظيم الانتماء لأنه عظيم الرفض، فهو لم يغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود، أي أنه لم يغفل الإنسان قط- وهذا هو المنتمي

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.101.
[2] _ المرجع نفسه، ص.205.
[3] _ المرجع نفسه، ص.207.

العظيم»[1]. إن هذا القول يفتح باب التساؤل عن مفهومه للرؤية ، فهل تتحد "الرؤية" عنده بالوعي الجمعي، أم بالوعي الفردي والذاتي؛ لأن شكري لم يوضح من خلال الأعمال الصراعات الطبقية الموجودة في المجتمع المصري والتي كان أساسها أزمة الانتماء لكي تكون هذه الأزمة المفتعلة سببا في التغيير الاجتماعي والفكري لمجتمع لم تتضح صور معيشته الاقتصادية والاجتماعية بكل فئاته المتنوعة والمتناقضة لنستنتج أن هناك فعل جدلي تفاعلي داخل المجتمع.

حدد غولدمان الوصول إلى معرفة الرؤية الكلية للمجتمع لا تتم إلا عن طريق التوصل إلى مفهوم "الوعي القائم والفعلي" لكل طبقات المجتمع، وهذا الوعي الذي يعيشه كل فئات المجتمع وبطريقة غير واعية يتم التعبير عنه ومن ثمة استنباط حلول له، واستشراف واقع مغاير من طرف مجموعة من العباقرة (أدباء وفلاسفة)، يمتلكون القدرة على رؤية هذا الوعي الاستشرافي. وشكري يبتعد عن هذه المفاهيم التي تؤسس لمنهجه المتتبع في هذه الدراسة، ويحاول ربط مفهوم "الرؤية" بـ مشكلة الانتماء، ليحدد الرؤية الفنية بقوله: «الرؤية الفنية ليست طلسما من طلاسم كتب البحر، كما أنها ليست شيئا بسيطا على الإخلاف، إنها —لما قلنا–جماع الأقصوصة كموقف فني، ووجهة النظر الشاملة التي تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها»[2].

ونجده في موقف آخر يحدد رؤية نجيب محفوظ بقوله« كان نجيب بعيدا عن الغموض أو التعقيد، كما كان بعيدا عن المباشرة أو التقرير، خراج يبني خصوصه من أعماقنا، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التي تصوغ من العمل الفني، من الأقصوصة بالذات، موقفا حضاريا»[3]، هذه الرؤية التي تعبر عن الصراع الطبقي في المجتمع المصري يقول:« لم يعد الصراع الطبقي والنضال الديمقراطي وحدها يشكلان جوهر المحنة الوافدة مع تعاظم التقدم العلمي خارج ديارنا...»[4].فالذات المصرية دخلت في صراع داخلي وآخر خارجي، صراع طبقي، وصراع علمي، وقد أدرك نجيب محفوظ هذا الصراع فكان نتيجة الإدراك، والتعبير عن رؤيته في أعماله والتي ولدت البطل

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.352.

[2] _ المرجع نفسه، ص.340.

[3] _ المرجع نفسه، ص.333.

[4] _المرجع نفسه، ص.365.

التراجيدي الجديد في أدب نجيب محفوظ تجسيدا موضوعيا أمنيا لهذه الأزمة المركبة...»[1].

لقد أراد غالي شكري دراسة أعمال نجيب محفوظ دراسة "غولدمائية" وفق مفاهيم وآليات غولدمان في الاله الخفي لذلك نجده يتعصب مع النصوص ويمارس عليه سلطة تعسفية بإخضاعها لسلطة المنهج، فقد أراد اكتشاف "رؤية فنية" تتوافق مع "الرؤية الجماعية" ليؤكد في الأخير أن "أزمة الانتماء" في المجتمع المصري هي الأزمة الفكرية المعقدة التي أدت إلى التغيير والثورة ومن ذلك الفشل والسقوط-وهذا دليل على ريادة أعمال نجيب محفوظ - وحظوتها بـ « شرف التنبؤ بما كان، ولكنها كثقافة أي مجتمع يحتضر أو حضارة تموت، لا يعود بعد الهزيمة إلا حظوة شاهد العيان»[2].

ولكن السؤال الذي لم يجب عليه- شكري- أين يكمن شرف التنبؤ؟ فثقافة تحتضر تظهر عليها علامات السقوط وعذاب الاحتضار في كل النواحي الاقتصادية والسياسية والأخلاقية...وإذا كان هذا المجتمع يعاني من التدهور وفي مرحلة السقوط فأين هو البديل؟ وكيف يتم تغيير هذا الواقع؟. لقد كان نجيب محفوظ واقعيا نقديا، عمل على فضح الواقع المصري وعكس واقع المجتمع، وكان يعيش أزمة بين الواقعية كمذهب يعتمد عليه لحل أزماته، والرومانسية التي تزخر بها أعماله، وهذه الأزمات لا تعبر عن الرؤية المشتركة لجميع المجتمع المصري. وشكري في محاولة إسقاط رؤية نجيب محفوظ الذاتية على الوعي الجمعي المصري ابعدته عن إظهار التماثل بين الوعي الذاتي والجمعي الذي يؤسس العمل الفني، فوقع في الإنعكاس وكانت دراسة تميل إلى الدراسات الواقعية التي تبحث عن انعكاسات الواقع في العمل الفني.

والنتيجة التي يمكن الوصول إليها أن شكري حاول تطبيق البنيوية التكوينية رغم أنه لم يصرح بذلك علنا، فملامح المنهج ورؤيته واضحة في دراسته والقصور الموجود في تطبيق المنهج لا ينقص من أهمية هذه الدراسة الرائدة التي تعدّ من أهم الدراسات التي حاولت تطبيق هذا المنهج في بداية تلقي النقد العربي للبنيوية التكوينية.

2- ثلاثية الرفض والهزيمة:

يعدّ كتاب "ثلاثية الرفض والهزيمة "الصادر سنة 1985، من الدراسات الأولى الرائدة التي تبنت

---

[1] _ غالي شكري، المرجع السابق، ص.365.

[2] _ المرجع نفسه، ص.449.

منهج "البنيوية التكوينية"، وعكس شكري يصرح محمود أمين العالم أنه اتبع المنهج الذي ارتكز على "المادية الجدلية" يقول: «وإن كنت أدين بهذا التوجه المنهجي للمادته الجدلية فهو منهجيا...»[1]، وفي هذه الدراسة أراد العالم أن يقدم شيئا جديدا للنقد العربي في دراسته لروايات " صنع الله إبراهيم" بعدما طغت التفسيرات الاجتماعية على النقد العربي في خمسينيات القرن الماضي، يقول:« فالذي لا شك فيه أن كثيرا من تطبيقات تلك المرحلة النقدية التي تسمى " بمرحلة الخمسينيات " كان يغلب علبها التفسير المضموني بل الاجتماعي الخالص للأدب»[2]، وأختار في هذه الدراسة التطبيقية التي أرادها أن تكون مختلفة، أعمال صنع الله إبراهيم"(تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة).

لقد آمن العالم أن « الأدب ليس مجرد بنية أو هيكل أو صياغة خاصة في ذاتها كما يقال، وإنما هو بنية أو هيكل أو صياغة دالة، ولهذا فهو ليس معطى في ذاته، رغم خصوصيته بل هو معطى دال، وبالتالي غير معزول عن معطيات أخرى... والنص الأدبي كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته، هو بنية داخل أبنية أكبر، ولحظة داخل سياق زمني وتاريخي، وهو معلول لملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية، وهو معطى دال فعال مؤثر في هذه الملابسات نفسها»[3]، وبهذه الرؤية تتضح المعالم النقدية التي اتبعها وتبناها، فهو يؤكد على فرضية أن النص الأدبي يتشكل من بنية داخلية، وأخرى خارجية أوسع وأشمل، يؤثر فيها ويتأثر بها.

فالبنيوية التكوينية هي المنهج الذي اتبعه"العالم" في هذه الدراسة يقول:«إن المادية الجدلية في الحدود التي ذكرناها هي إذن توجهنا العام في تناولنا النقدي لروايات "ضع الله إبراهيم" الثلاث.ويعني هذا باختصار تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالتها في إطار سياقها الاجتماعي والتاريخي»[4]، وحدد البنيات التي سيقوم بدارستها وفق هذا المنهج بـ«بنية المكان، بنية الزمان، بنية اللغات والأساليب والتقنيات، بنية الأشخاص، بنية الأحداث، البنيات الصياغية الصغرى، البنية الصياغية العامة، بنية الدلالات الجزئية، بنية الدلالة العامة. وبالطبع لا يتم الأمر على هذا النحو من

---

[1] _ محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، (دار المستقبل العربي، القاهرة، ط 01، 1985)، ص.27.

[2] _المرجع نفسه، ص.09.

[3] – المرجع نفسه، ص.22.

[4] _ المرجع نفسه، ص.28.

التسلسل والترتيب، بل ما أكثر ما تتداخل دراسة البنيات المختلفة. على أن تحليل البنيات وكشف ما بينها من تداخل ووحدة قد يفرض علينا أن نستخدم أحيانا المنهج الاستقرائي الكمي، وأحيانا أخرى المنهج القياسي الاستخلاصي،وقد نستعين- عرضا- ببعض الأدوات الإجرائية التي نستعين بها بعض الدراسات البنيوية الشكلية»[1]. وهذه المقولة تطرح إشكالية فهم المنهج عنده، فالطرق والمناهج التي ذكرها تنبؤ عن توليفة من المناهج المستقلة عن بعضها والتي لا ترتبط بالبنيوية التكوينية، وهذا يدل عن الغموض الذي لا يزال يلف أساسيات البنيوية التكوينية في النقد العربي.

2-1 – مفهوم المنهج في الرفض والهزيمة:

من أجل الوقوف عند مفهوم المنهج المتتبع في هذه الدراسة ورؤية الكاتب للمنهج البنيوي التكويني أردت الوقوف عند هذا المقطع الذي يقول فيه:« في عام 1966 نشرت ثلاث مقالات في مجلة "المصور" المصرية حول حركة النقد الأدبي في فرنسا آنذاك متعرضا لثلاثة تيارات في المنهج الهيكلي(أو البنيوي كما يقال اليوم) هي التيار الشكلي لدى "شراوس" و"بارت" والتيار الاجتماعي لدى "جولدمان" والتيار النفسي لدى "شارل مورون"، وأشرت في هذه المقالات إلى أن الشكل عنصر أساسي في بناء الدلالة الخاصة لكل عمل أدبي، ودراسة الشكل جهد بالغ الأهمية في دراسة الدلالة نفسها...وعندما عرضت لنظرية "جولدمان" الخاصة " برؤية العالم" لم أتوقف عندها متبنيا أو مؤيدا، بل اعتبرتها أقرب إلى منهج الدراسة الاجتماعية منها إلى النقد الأدبي أو الدراسة الفنية بل أنشرت إلى أن "جولدمان" وإن كان تلميذا واستمرارا " للوكاتش" الناقد الأدبي بحق، فإنه يكاد أن يكون عالم اجتماع للأدب وليس بالناقد الأدبي، وفي نهاية المقالات الثلاث أكدت على الحاجة إلى البحث عن منهج جديد لنقد الأدبي، لا يجمع بين هذه المدارس تجميعا سطحيا توفيقا، بل يوحّد بين الدلالة والقيمة، بين الحقيقة والجمال في صيغة سعيدة»[2].لقد سعى الباحث إلى تبني منهج نقدي يبحث في الدلالة والقيمة والابداع، و«يجمع بين البنية الفنية والدلالة الاجتماعية في دراسته للظاهرة الأدبية»[3]. ورغم أن الاتفاق النقدي يقوم على أن "البنيوية التكوينية" التي أرسى مبادئها "لوسيان غولدمان" تنطلق من البحث عن

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.29.

[2] _ المرجع نفسه، ص.12.

[3] _ المرجع نفسه، ص.12.

البنية الفنية والدلالة الاجتماعية، إلا أن العالم يعتبرها أقرب لـ"علم اجتماع الأدب". هذا المنهج السوسيولوجي التقليدي الذي عمل "غولدمان" بكل قوته، للابتعاد عن تقليديته، وعدم الوقوع في أخطائه.

وبناءا على ذلك فإن الملاحظة الأولى التي يمكن الخروج بها، تتمثل في أن العالم وقع في ارتباك بين معالم البنيوية التكوينية وأهدافها، وبين آلياتها التطبيقية والإجرائية، وعدم وضوح مبادئ البنيوية التكوينية في بداية استقبالها العربي جعل العالم يضع هذا المنهج ضمن خانة الأعمال الاجتماعية أو ضمن اختصاص علماء الاجتماع. والملاحظ أن آراء العالم المنهجية (حول المناهج النقدية) انطلقت من رؤيته ومفهومه للنقد، ومسألة "علمنة الأدب" ومن ثم "علمنة وتقنين النقد"، فالناقد يمكن الاعتماد على العلم الموضوعي، ولكن لا يمكن أن يكون النقد علميا؛ لأن« العلم، كما يقول أرسطو، هو علم بالعام، ولهذا فإن هذه المواقف المختلفة هي محاولات لاكتشاف ما هو عام في كل إبداع أدبي، محاولات لاكتشاف القانون الواحد المسيطر على هذا الإبداع»[1].

إن علمنة الأدب والنقد أمر ضروري، والنقد الأدبي «يستفيد بغير شك من هذه الاجتهادات المشروعة اكتشاف ما هو عام في الأعمال الأدبية»[2]، ولكن ميزة النقد الأدبي لا تتوقف عند عموم الظواهر اللغوية والأدبية المشكلة للنص الأدبي، فالنقد بالنسبة إليه هو« عملية تطبيقية، عليها أن تتكشف ما هو خاص، متميز في العمل الأدبي المجدد أو في الأعمال الأدبية موضوعة الدراسة. ولهذا فهو لا يقتصر على تحديد أو تبين ما هو عام (لوصح) في العمل الأدبي المدروس بما يؤكد أدبيته، بل يكشف ما يتناقض مع هذا العام أو ما يضيف إليه أو ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة»[3].

فـ "العلمية " المفرطة التي صبغت المناهج الشكلية (البنيوية) هي التي جعلته يبحث عن بديل يبحث من خلاله عن الخصائص الفريدة للنص الأدبي أو التي تصنع فرادة النص الأدبي. والنقد الأدبي لا يهتم فقط بـ« تحديد البنية الداخلية للعمل الأدبي تحديدا شكليا وصفيا، بل يسعى عبر هذه البنية

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.17.

[2] _ المرجع نفسه، ص.18.

[3] _ المرجع نفسه، ص.18.

الداخلية إلى تحديد دلالة وقيمة هذه البينة في السياق الأدبي (الذاتي والتاريخي، أي في سياق الأعمال الأدبية الأخرى لمبدع هذا العمل الأدبي وفي سياق التاريخ الأدبي عامة، وفي السياق التاريخي الاجتماعي لبروز هذا العمل الأدبي»[1]. ويؤكد على استحالة "علمنة النقد" وتقنينه من منطلق أن النقد «في النهاية موقف إيديولوجي مهما كان مدى اقتراب هذه الإيديولوجية من الموضوعية أو ابتعادها عنها»[2]، فالنقد يتأثر بالموقف الإيديولوجي "للناقد" ويتغير هذا الموقف من ناقد لأخر، وبذلك يختلف الرأي النقد من ناقد لآخر، حتى وإن كانت المنطلقات النقدية واحدة، لذلك من الخطأ الإدعاء بأن هناك «نقد أدبي إيديولوجي وآخر غير إيديولوجي، بل كل نقد أدبي فهو– بهذا المعنى نقد إيديولوجي بالضرورة»[3].

وليس القصد مناقشة آراء العالم حول مفهومه للنقد، بقدر البحث عن مفهومه للبنيوية التكوينية، فالعالم أخذ على البنيوية الهيكلية (بمصطلحه) غلوها في الاهتمام بالشكل اللغوي وإهمال كل السياقات الخارجية، كما أكد أن كل المبالغات في محاولة تقنين الأدب والنقد وجعله خاضعا لنظرية علمية واحدة تحكمه، أخرجته من الأدبية، فالمبالغة في البحث عن الأدبية أبعدته عنها، فالأدب إيديولوجيا، والنقد موقف إيديولوجي، لذلك فلا وجود لعلمية صرفة في الأدب والنقد، والسؤال الذي يطرح نفسه ألا تحكم الإيديولوجيا نظرية الأدب ونظريات النقد الأدبي؟ ألم تنطلق نظرية الأدب ونظريات النقد من مواقف فلسفية هي في الأصل مواقف إيديولوجية؟ وهل يمكن عزل الايديولوجيا عن الفكر البشري؟ لذلك فأين تكمن مهمة الناقد في التعبير عن موقفه الإيديولوجي أم في سيطرته وتحكمه على إيديولوجيته وموضوعيتها لاكتشاف الإيديولوجيا الكامنة في النص الأدبي؟

إن المنطلق الذي ينطلق منه العالم هو إعطاء حرية أكثر في النقد، وفسح المجال بشكل أوسع للناقد أثناء فعل الممارسة النقدية، ولا يعني ذلك عدم الاعتماد على النظريات النقدية بشكل تام ولكن على الناقد أن يكون لينا في استعماله النظري، يقول:« لابد في كل ممارسة جادة من أسس نظرية عامة ومن منهج عام في البحث ومن أدوات إجرائية مستمدة من هذه الأسس النظرية والمنهجية، ولكن التقيد الحرفي الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الاجرائية ودون تطبيقها تطبيقا تقنيا

[1] _ محمود أمين العالم ، المرجع السابق، ص.18.

[2] _ المرجع نفسه، ص.19.

[3] _ المرجع نفسه، ص.19.

تعسفيا، مما يقلص الابداع بل يطمسه، ويخنق إمكانية الكشف عما فيه من جديد»[1]، ولكن السؤال الذي تجاهله العالم لماذا يمارس الناقد العربي هذه السلطة النقدية التعسفية على النصوص ولا نجد النقد الغربي يعاني منها؟

إن الانبهار اتجاه المنهاج النقدية الغربية، والرغبة في ممارستها وإسقاطها على النصوص العربية دون استيعابها بشكل جيد هو الذي يؤدي إلى هذه الممارسات النقدية التعسفية ، وليست النظرية النقدية أو المنهج العلمي الذي يحكم النظرية هو الذي يمارس سلطة التعسف النقدي، لذلك فأراؤه اتجاه "علمنة النقد" وإتباع النظرية النقدية الواحدة والواضحة المعالم فيها مبالغة كبيرة، والمطالبة بتكسير مبادئ النظريات والخروج عليها سيدخل النقد في عالم من الفوضى والغموض ويصبح النقد مجرد علامات تشبه طلاسم السحرة التي لا يفهما ولا يستوعب معانيها إلا كل ساحر، وإن كان الحل في الخروج عن هذه الممارسات العلمية فلماذا نستعين بالنظريات النقدية؟ وهل يمكن إجبار منهج نقدي على قبول تغييره ودخول مناهج وآليات نقدية أخرى إلى مجالها النقدي؟.

إن الانتقاله إلى الحديث عن منهج هذه الدراسة والتي حدده باتباعه للمادية الجدلية هو السبيل الذي انقده من التخبط المنهجي الذي يعاني منه باعتماده على توليفة إجرائية مركبة من الدراسات النقدية التي تهتم بالبنية الداخلية والخارجية للعمل الأدبي، يقول: « وإذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل إلى الخارج، أي إلى كشف الخارج فيها، أي كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالي إلى تفسيرها وتقييمها، أي تحديد موقفها الجغرافي تاريخيا، فإن دراسة الداخل، وإن تمت من الداخل، لا من الخارج،أي دون فرض الخارج عليها بشكل مسبق، فإنها تتم بالخارج بالضرورة أي بأجهزة ومفاهيم وأدوات مصاغة خارجيا... إن التعرف على الداخل الأدبي سيتم بالضرورة بالخارج الثقافي والخارج الاجتماعي والتاريخي، وسيتم تفسيره وتقييمه في سياق هذا الخارج الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وبتحديد طبيعة علاقته فيه وموقفه منه»[2]، وتنطلق من مرحلة الفهم التي تهتم بالبنية الداخلية للنص الأدبي، ومهمتها « توضيح البنية الدلالية البسيطة نسبيا والمحايثة للأثر الأدبي..كما

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.25.

[2] _ المرجع نفسه ، ص.29.

ينبغي للباحث في مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص أو دلالات غير منتزعة من النص ذاته»[1]، ثم مرحلة " التفسير " التي تهتم بتفسير هذه البنية مع بنية خارجية، اجتماعية وثقافية. فالتفسير هي عملية تماثل البنية النصية والبنية الذهنية الممونة للوعي الجمعي لفئة أو طبقة اجتماعية. ولكن العالم يؤكد أن هذه الدراسة ليست تطبيقا دقيقا للبنيوية التكوينية ، يقول: « ولست أزعم أن الصفحات القادمة هي تطبيق شامل دقيق لكل هذه المفاهيم النظرية والمنهجية والإجرائية، على أنها محاولة لتطبيق بعض هذه المفاهيم تطبيقا جزئيا فحسب اختبارا لصحتها ولكن دون محاولة فرضها فرضا على الممارسة النقدية... ولعل هذا هو الذي دفعني إلى الاكتفاء بالحديث عن توجه منهجي عام لا منهج محدد، وإلى الإشارة إلى بعض عناصر التناول الإجرائي دون أن أصك صيغة أو أدوات إجرائية صارمة محددة»[2].

وبعد هذه الآراء النقدية التي قدمها في دراسته نلحظ وجود وعي منهجي أراد الوصول به إلى تبني منهج جديد يهتم بالبنية الداخلية والجمالية للنص الأدبي مع مراعاة السايق الاجتماعي والتاريخي والثقافي للنص الأدبي.وإن كان هذا المنطلق أحدث بعض التشويش المنهجي في وعي الكاتب، ولربما مرد ذلك يعود إلى صعوبة المقولات الغولدمانية التي لم تستطع توضيح المنهجية التي يتم بها كشف التماثل بين البنية النصية والبنية الاجتماعية والثقافية للنص الأدبي.

2 – 2 / الممارسة المنهجية في ثلاثية الرفض:

تتشكل هذه الدراسة من ثلاث فصول، خصص كل فصل لرواية واحدة فالفصل الأول لرواية "تلك الرائحة"، والثاني لرواية "نجمة أغسطس"، والرواية الثالثة "اللجنة" كانت مادة الفصل الأخير، واعتمد في هذه الدراسة على دراسة: العنوان، بنية الزمان، البنية اللغوية، ثم البحث عن البنية الدلالية. والملاحظ من هذه الدراسة اختلاف المنهجية المتبعة فهي لا تخضع لاجراء منهجي ثابت المعالم في جل الدراسة، فقط حافظ الفصل الأول والثاني على المنهجية نفسها ، بينما اختلفت في الفصل الأخير، فقد اهتم في فصليه الأول والثاني بـ"دراسة الاستهلال، البنية اللغوية، البنية الزمنية والمكانية، ليحاول الوصول

[1] _ محمد ندىم خشفة، المرجع السابق، ص. 11.

[2] _محمود أمين العالم، المرجع السابق،ص.30.

إلى البنية الدلالية لكل رواية، ثم استنباط الرؤية الدلالية الشاملة لهذه النصوص الروائية الثلاثة.

2-2-1/ العنوان والاستهلال:

ينطلق العالم في بحثه عن البنية الدلالية من العنوان فهو يؤمن بأن « العنوان قد يكون محورا رئيسيا، بل قد يكون أحيانا المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة للرواية كلها»[1]، والعنوان هو نص موازي للمتن يستطيع توضيح مغالق النص وبفكك شفراته، فالعناوين هي أنظمة دلالية وسيميولوجية تحمل قيما أخلاقية واجتماعية وايديولوجية. فهو العتبة الأولى التي تواجهك عند ولوج عالم الرواية، لذلك اتبع في تحليله للعنوان في روايتي "تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس " على مقاطع نصية من الرواية، فمثلا رواية " تلك الرائحة "تحمل عنوانا« يشكل جملة ناقصة تتكون من اسم إشارة للمفرد المؤنث البعيد، ومبتدأ بغير خبر»[2]، واستعان في تحليل العنوان بثلاث نصوص داخل الراوية هي نصوص مفسرة للعنوان، فكانت هذه المقاطع الثلاث كافية في نظر العالم لتحديد مفهوم "تلك الرائحة"، يقول:«إني أرى أن هذا العنوان "تلك الرائحة" وفي حدود التحليل الذي قمت به حتى الآن وتأسيسا على تلك العناصر التي أشرت إليها داخل الرواية، كما يعد تعبيرا رمزيا مكثفا عن حكم استنكاري رافض يتحرك كذلك داخل هذا الواقع الروائي ويسعى للتطهر منه-ولهذا قد يكون العنوان المناسب»[3]. ف العالم اكتفى فقط ببعض المقاطع التي تتحدث فيها عن الرائحة، يقول:« ومضيت في اتجاه شارع سليمان ثم سرت فيه حتى الميدان. وكانت مياه المجاري تملا الأرض.والمضخات منصوبة في كل مكان تحملها من داخل»[4]، ويعلق محمود أمين العالم على هذه الرائحة مصدرها أهم شارع في وسط القاهرة والذي يرمز للطبقة الاجتماعية التي يمثلها، وهذه دلالة على أن الفساد المنتشر يمتلك دلابة طبقية.

وفي دراسته للعنوان الاستهلالي لرواية" نجمة أغسطس" التي اعتبرها رمزا دلاليا، بحث عن هذه الدلالة في مقاطع من الرواية اعتبرها مؤشرات أساسية تساعد على توضح معالم العنوان، فالمقطع الاستهلالي في الرواية تشير إلى التطور الحضاري التي تسير في اتجاهه بلد " البطل " نحو بناء السد

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.31.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 35.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 35.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 32.

العالي، في رحلة نحو المستقبل «عبر قطار حديث دال على مستوى من التقدم الحضاري..ذلك أن لهفة التوديع حال دونها الزجاج الفاصل بين المسافرسي والمودعين.فالصوت ضاع على الزجاج السميك، علما بأن ليس لضمير المتكلم من يودعه. كل هذا يقود إلى اعتبار التقدم الحضاري العائق الحائل على مستوى التواصل ليبقى سفر ضمير المتكلم سفرا في الذات، وفي الأرض المنتمي إليها»[1].

لقد عمل محمود أمين العالم على فهم النص الروائي انطلاقا من العنوان والنصوص الاستهلالية وتفسيرها ضمن البنية الاجتماعية ليضع القارئ من البداية في حالة من التعاقد بينه وبين الكاتب أو السارد ليكشف «نمط السرد ومن يقوم بوظيفة السارد، وكيف هي الرؤية منذ البداية، ومن هنا نعتبر أن السارد يوجه، في حين أن القارئ يحدد هذا لاتوجه ويكشف عنه»[2]،ورغم إدراكه للوظيفة التي تقوم بها العنونة والنصوص الاستهلالية في توجيه القراءة إلا أنه لم يستطع توجيه تفسيره لهذه النصوص بطريقة منهجية، فغلب عليها الطابع الذاتي والانطباعي الذي لا ينطلق من أسس منهجية،مما« وسم عمله بالانتقائية والتناول الحر للقضايا النقدية والمفاهيم والمصطلحات دون الاستناد الموثق»[3]، فقد اعتمد على أجزاء بسيطة من العمل الروائي، ولم يتبع الطريقة ذاتها في الرواية الثالثة "اللجنة"، واكتفى بقراءة سطحية لمحتوى الرواية وتفسير معنى "اللجنة" وحقيقتها.

2-2-2- المكان والزمان واجتماعية الرواية إضطراب منهجي ولا اجتماعية الروائية:

يمكن للمكان أن يكون صورة حقيقة لواقع المجتمع، وعاملا مهملا في تحديد البنية الدلالية للرواية وعلاقتها بالمجتمع،وفي دراسته للمكان حاول منذ البداية طرح إشكالية الازدواجية، كبنية دالة متحكمة في كل الرواية، وربط هذه البنية الازدواجية في كل العمل الروائي دون أية إشارة لعلاقة هذه الأمكنة بالواقع الاجتماعي، وبرؤية الكاتب. فقد قسم المكان الروائي إلى مستوين، المستوى الأول « هو المكان الإطار والمكان المرجع»[4].

والمكان المرجع هو المكان الذي يتحرك فيه البطل داخل الرواية« في مدينة القاهرة... وسارد الرواية

---

[1] _ نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، 1994)، ص. 30.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 31.

[3] _ عمرو عيلان، المرجع السابق، ص. 378.

[4] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.37.

يتحرك دائما بين مسكنة في مصر الجديدة، والقاهرة، وداخل القاهرة، بين بيوت أقربائه، وأصدقائه، ومكان الجريدة التي يتطلع إلى العمل فيها..» [1]، والمكان المرجع هو المكان المغلق الذي يتحرك فيه السارد. والمستوى الثاني للمكان هو « جزء من هذا المستوى الأول: إنه شقته التي يسكنها في مصر الجديدة..» [2]. وهذا المكان هو المرتبط بالزمان، فهو « ليس مشروطا موقعا فحسب بل هو مشروط زمنيا كذلك إنه مشروط موقعا بالتواجد داخل القاهرة كإطار داخل غرفته في مر الجديدة تحديا، ومشروط زمنيا بالتواجد فيه قبل غروب الشمس...مما يجعل الدلالة العامة للحركة المكانية في هذه الرواية هي الحركة المقيدة مكانا وزمانا...»[3].

غير أن المكان الحقيقي هو المكان المتخيل الذي يتردد إليه البطل أو الذات الساردة للهروب من واقعه، يقول:« وهكذا يزدوج المكان في الرواية، بين مكان أفقي محتجز ومكان متخيل متحرر متعامد على المكان الأفقي...» [4]، فالمكان المتخيل هو الذي يعيش فيه السارد وهو ذاته المستوى الثاني من المكان الذي ذكره الكاتب والمكان المرجع هو ذاته"المكان الروائي"، فمكان يلعب في الرواية دورين مختلفين: المكان المتخيل وهو مكان الحرية، ومكان القيد هو المكان الذي وصفه العالم بالمكان المرجع.

وفي الرواية الثانية "نجمة أغسطس" ترتبط دلالة المكان بالزمكان، فالباحث يوظف الأمكنة المغلقة والتي تجسدت في وسائل النقل- القطار، السيارة، المركب، وفي دراسته لهذه الأمكنة ووسائل التنقل، تنكشف دلالة الرواية وهي البحث عن حقيقة المجتمع، أو الواقع الاجتماعي والاقتصادي والحضاري لهذا المجتمع. فالقطار"وسيلة التنقل الأولى" وهو في حقيقته أنواع في مجتمع الرواية، فالقطار هو«قطار حديث مكيف يمتلئ بالأجانب أساسا، وهذا القطار بحداثته وآلية تجهيزاته التكنولوجية»[5]، يتجه من القاهرة إلى أسوان نحو مشروع السد العالي، والقطار الثاني « فهو قطار متواضع، قطار قديم بطئ

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص.37.

[2] _ المرجع نفسه، ص.38.

[3] _ المرجع نفسه، ص.38.

[4] _ المرجع نفسه، ص.39.

[5] _ المرجع نفسه ، ص.68.

تتكدس فوق أرضه أجساد العمال المرهقين العائدين من عملهم في السد»[1].والقطار الثالث وهو "القطار الذكرى" إنه قطار عربات الحيوانات الذي حمل الشيوعيين ومن بينهم "الأنا" السارد بسلسلة جديدة واحدة إلى سجنهم في صحراء أقاصي جنوب مصر...»[2]. فتفسيره لهذه الأمكنة ووسائل التنقل في الرواية تحيل على رؤيته الذاتية والتي أراد بها إعطاء تفسير يلائم وجهة نظره، فالقطار الأول والثاني وحتى الأخير(قطار الذكرى) لا تعبر عن رحلة الانتقال من الماضي نحو المستقبل (بناء مشروع السد العالي) بقدر ما تدل على الواقع الطبقي والحضاري الذي يعيشه مجتمع الرواية، فالقطار الأول والثاني هو قطار الفترة الزمنية الثابتة (الحاضر) إلا أن الاختلاف بينهما تكمن في جنسية الركاب، وفي وضعهم الاجتماعي، ورغم أنه تنبه إلى هذا وأشار إلا أنه قطار يمثل التناقض الطبقي، إلا أنه تجاوز هذه النقطة دون تحليل أو تعمق واكتفى فقط بتقديم مقابل له بجمع رواية "تلك الرائحة"، فمعالم الرواية توضح أن هناك تناقضا طبقيا في مجتمع الرواية، بالإضافة إلى تميزا عنصريا بين السكان الأصل طبقة العمال المصرية، وطبقة العمال الأجانب، والتي أكدها "الروائي" بقطار الذكريات الذي أقل فئة الاشتراكين في عربة الحيوانات إلى سجون الصحراء المصرية، وهذا يؤكد المعاناة الطبقية والاجتماعية والسياسية التي يعاني منها مجتمع الرواية وليست «رحلة يتوحد ويتماثل فيها الحاضر والماضي والمستقبل..»[3].

2-2 – 3 / البنية اللغوية وبؤرة الازدواج:

يحاول محمود أمين العام التأكيد على الطابع الازدواجي للعالم الروائي لـ" صنع الله إبراهيم" من خلال دراسته للمكان والزمان واللغة، ففي دراسته للبنية اللغوية، يذهب إلا أن عالم الرواية اللغوي يتميز بازدواجة وانقسام إلى لغتين أو طابعين؛ لغة الواقع ولغة الخيال في رواية "تلك الرائحة"، ولغة سردية «تقريرية تجزيئية تفصلية»[4]، «لغة التضمينات والذكريات والأحلام»[5]. والازدواج اللغوي الموجود في "

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق ، ص.68.

[2] _ المرجع نفسه، ص.68.

[3] _ المرجع نفسه ، ص.76.

[4] _ المرجع نفسه، ص.76.

[5] _ المرجع نفسه، ص.51.

نجمة أغسطس " يماثله في لغة "تلك الرائحة" التي تحوي على وجود بنيتين لغويتين اللغة: التقريرية المباشرة، ولغة الأحلام والذكريات. ففي تقديمه لنماذج من الرواية يوضح وجود تحاور لغوي بين اللغة الفصحى واللهجة المصرية، فاستعمال الروائي لمصطلحات (الجزنال، غليت، غمست...)تدل على وجود ازدواج لغوي، فاللهجة في الرواية هي وسيلة يوظفها الروائي لاكتشاف الوعي السائد في المجتمع، فاستعمال اللغة العامة" اللهجة" هي«عادة اللغة المحكية الكتابيةالمتوسطة لفئة ما، يأخذها المؤلف بوصفها رأيا عاما بالضبط، بوصفها المقاربة الكلمية للناس وللأشياء المألوفة بالنسبة لفئة ما من فئات المجتمع، بوصفها وجهة النظر الشائعة والتقويم الشائع»[1]، فالكاتب إذ يوظف " اللغة العامة " في روايته فهو يقصد تجسيد فئة اجتماعية خاصة، فئة عامة المجتمع، وهو إذ يقوم بهذه التقنية فهو يبرز خصائص تلك الفئةالاجتماعية، والمؤلف عند استعماله لهذه اللغة « يتنحى جانبا ويشيئ هذه اللغة، جاعلا مقاصده تنعكس خلال وسط الرأي العام هذا(السطحي دائما والمرائي في كثير من الأحيان) المتجسد في اللغة»[2]، فالتوظيف المتعدد للمناهج النقدية، سمحت لمحمود أمين العالم من البحث عن الاستعمال اللغوي المختلف في الرواية والوصول إلى العلاقة التي تربط لغة الرواية باللغة المرجع الواقعية، ففي اشتغاله على مقولة " الفهم " حافظ على خصوصة هذه المقولة وفهم النص ككينونة داخلية واحدة، ومن هذا المنطلق طرح العلاقة التي تربط لغة الرواية بلغة الواقع واللغة العامة ليفسر هذا الاستعمال من خلال تماثله مع الواقع الاجتماعي.

إن لغة الرواية المتعددة « تكاد أن تكون تعبيرا رمزيا عن العالم الذي تبنى الرواية أركانه المكانية والزمانية والقيمية، بل تكاد أن تكون تعبيرا رمزيا عن العالم "المرجع" الواقعي الذي تشير إليه الرواية، عالم السبعينات في مصر. ولعلنا لاحظنل في رواية " تلك الرائحة" أن " الماء والحمام " وما يتعلق بهما كانا من أبرز مفردات الرواية ومن أكثرها ترددا واستعمالا، كما لاحظنا أن مفردات " الرؤية، والتفكير والتأمل"، كانت كذلك من أبرز مفردات رواية " نجمة أغسطس "، أما في رواية " اللجنة " فإن اللغة السائدة والتي تتغلغل كل لغاتها الأخرى، ونجدها في أغلب تعابير لغاتها المختلفة، هي لغة الأرقام، لغة

[1] _ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت يوسف حلاق، (منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988)، ص. 64.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 65.

الكم، لغة التحديد العددي والتوقيتي»[1]، ومن هنا نلحظ تمكنه من شرح مكونات النص اللغوية والأسلوبية والوصول إلى التماثل اللغوي الموجود بين البنية النصية والبنية الاجتماعية انطلاقا من مقولات البنيوية التكوينية والبنيوية الشكلية.

2- 3 /البنية الدلالية في ثلاثية الرفض:

البنية الدلالية هي «بنية المعنى التي تحرك العمل وتمنحه وظيفته»[2]، وهذه البنية الدلالية المنسجمة هي «النواة الدلالية للإبداعات، تعتبر كذلك أداة لفهم طبيعة الأعمال الفكرية والفنية، كما تعتبر معيارا للحكم عليها »[3]، فهذه البنية هي أصل المنهج البنيوي التكويني التي تسمح بالوصول إلى الوعي القائم في الرواية ومماثلته بالبنيات الذهنية الجماعية ومن ذلك الوصول إلى رؤية الكاتب، ويحاول الوصول إلى هذه البنية الدلالية باعتماده على مقولة الفهم وبعض آليات المنهج البنيوي، وتوصل محمود أمين العالم إلى أن النواة الدلالية المشتركة بين أعمال " صنع الله " تتمثل في وجود رؤية ازدواجية تشكل هذه الأعمال الروائية تجسدت من خلال دراسته لبينة المكان والزمان واللغة، وهذا « الازدواج الذي هو – بحق- البنية الصياغة الأساسية للرواية، وبهذا الازدواج البنيوي-الذي تبناه متجسدا في مختلف المعطيات التفصيلية للرواية تبرز الوحدة المعمارية الكلية لرواية، ومن هذه الازدواج البنيوي تتفجر كذلك دلالتها الشاملة»[4]. وهذا الازدواج المشكل للبنية الروائية هو نتاج ازدواج دلالي والذي وصفه بأنه يصل إلى حد التناقض يقول:« هذا الازدواج الذي يبلغ حد التناقض داخل عالم الرواية بين مجتمع يتبنى شعارات وسياسات اشتراكية ولكنه يسجن ويحتجز ويراقب الاشتراكين، في الوقت الذي تستشرى فيه روح الاستهلاك والفساد والقمع والاستغلال والتطلع الرأسمالي...إن هذا الصدع الاجتماعي هو الدلالة الجوهرية لرواية»[5].

إن رواية "تلك الرائحة" هي رواية تتميز بالازدواج القيمي والذي أدى إلى وجود تناقض أخلاقي

---

[1] _ محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص. 174.

[2] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 137.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 272.

[4] _ المرجع نفسه، ص.52.

[5] _ المرجع نفسه، ص.52.

وقيمي في مجتمع الرواية بين المبادئ السياسية التي تتبنى الفكر الاشتراكي، وبين الممارسة الفعلية التي تتخذ طابع الرأسمالية، فهذا الازدواج الفكري السياسي صنع مجتمعا متصدع البنية الاجتماعية وأدى إلى انتشار الفساد والاستغلال. وأما البنية الازدواجية في "نجمة أغسطس" تتضع في الازدواج بن "سلطة الحكم" و"سلطة الآلة والتي أفصحت عن وجود سلطة القمع وهي "سلطة في مجتمع متخلف.." مما خلق تناقضا في المجتمع«تناقض بين الأهداف والوسائل بين الشعارات والتنفيذ...»[1]، وهكذا تكون"نجمة أغسطس"«استمرار لنفس العالم الروائي والدلالي لتلك الرائحة»[2].

وفي رواية "اللجنة" تنتقل هذه الازدواجية من الازدواجية الجمعية إلى ازدواجية ذاتية يعيشها البطل، وتتجلى بين ثنائية الرفض والخضوع، فرغم أن البطل يعيش في حالة تأزم داخلي لرفض قيم الواقع المهارة إلا أنه في كل محاولة يعاود إلى الاستلام السلبي، فالرواية توضح الازدواجية للفرد المصري الذي يعيش « مأساة الوعي العاجز المهزوم المتآكل ذاتيا باطنيا، إنها مأساة الموقف المزدوج أو الطريق الوسط، الجامع بين موقفين متعارضين يستعيد كل منهما الآخر»[3].

وما يمكن قوله أن العالم فسر هذه الأعمال الثلاثية تفسيرا غولدمانيا، اتبع فيه روح البنيوية التكوينية وليس المنهج البنيوي التكويني، فقد قدم دراسة بنيوية شكلية ثم عمل على تفسير هذه البنية وفق ظروف اجتماعية سائدة في المجتمع المرجعي للرواية، وغلب على تفسيره ودراسته الانطباعية وذاتية التعليل، والانتقائية، فلا نجد آليات المنهج البنيوي الشكلي بخصوصيته،ولا البنيوية التكوينية بخصوصيتها المنهجية ومقولاتها المتكاملة والمترابطة، مما أدى إلى فصل المنهج البنيوي التكويني.كما كانت محاولته وحرصه المبالغ فيه في الوصول إلى البنية الاجتماعية في الرواية وتفسير مكونات العمل النصي الروائي تفسيرا اجتماعيا أسقطته في الانعكاس السلبي، ووضعته في تناقض مع مقولة التماثل التي عمل على إبرازها.

---

[1] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص.126.

[2] _ المرجع نفسه، ص.131.

[3] _ المرجع نفسه، ص.167.

3- الرواية والإيديولوجيا عند سعيد علوش:

تعدّ دراسة "الرواية والايديولوجية في المغرب العربي" لـ الناقد سعيد علوش، من الدراسات الرائدة في النقد العربي التي اعتمدت على البنيوية التكوينية كمقاربة منهجية، والباحث اختار هذا المنهج من أجل الاستعاب والفهم الجيد للرواية المغاربية والوصول إلى الوعي الذي ساد المجتمع المغاربي في فترة زمنية تعتبر من أشد الفترات صعوبة على هذا المجتمع وهي فترة الاحتلال، يقول: «فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب لوكاتش وكولدمان دورا هاما فيه، ويسمح لنا هذا المنهج بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين بنية الحدث الروائي والايديولوجيات السائدة»[1]. لقد أراد علوش استنطاق النصوص الروائية المغاربية لمعرفة الايديولوجيات السائدة والمهيمنة على الروايات السائدة في المجتمع المغاربي ، كما أن الرواية التي انطلقت من التاريخ تكون في حاجة إلى وضع الحدود بين المتخيل والتاريخي، لهذا حدد هدف دراسته بالبحث عن الجانب التاريخي والمتخيل في الرواية ودراسة تأثير البنى الفوقية والسفلية على العمل الروائي بطريقة يبتعد فيها عن الانعكاس المرآوي، فليس الهدف من الدراسة البحث عن انعكاسات البنية الاقتصادية والاجتماعية في العمل الروائي، يقول: «من البديهي أن يعكس الحديث الروائي في المغرب العربي البنيات الاجتماعية وهذا لا يعني أنه لا يمثل غير مرآة عاكسة، بل أنه وعي ممكن ينفتح عل المستقبل»[2].

والتاريخ من أهم العناصر المشكلة للرواية، فهو الأساس المرجعي الذي يثبت واقعية الرواية، وهو حلقة الوصل التي تربط الرواية بالمجتمع، وللتاريخ في البنيوية التكوينية أهمية كبيرة فهو «سيرورة حدثية تنتج عن سلوكات دالة تجري داخل الواقع، وتقوم بإنجازها ذات جماعية، وهو يتشكل من كل الوقائع التي تجري داخل العالم، سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية»[3]، فالتاريخ هو البوثقة التي تنصهر فيه كل السلوكات البشرية، والطبقات الاجتماعية بصراعاتها، واختلافاتها وتناقضاتها السياسية والاقتصادية والثقافية، لهذا كان الحدث التاريخي في الرواية «يواجه الواقع الذي مضى بواقع

---

[1] _ سعيد علوش ، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، (دار الكلمة للنشر ، بيروت، لبنان، د ط، 1981)، ص. 12.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 15.

[3] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 215.

حاضر، مغذيا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية»[1]. غير أن المفهوم والأهمية التاريخية عند غولدمان أعمق من عملية الاتكاء على «الأرشيفات والتسجيلات والإحصائيات، كموضوعية علمية، تنطلق من مناهج ومسلمات مسبقة»[2]، فهو «سيرورة أحداث لا يمكن أن تفهم إلا في إطار الكلية؛ لأنه هو نفسه يعتبر كلا من الوقائع المتفاعلة والمؤثرة في بعضها. التاريخ إنتاج الذات والذات إنتاج للتاريخ وهما معًا إنتاج للواقع والواقع إنتاج لهما»[3]، فالعلاقة التي تربط الذات بالتاريخ، والتاريخ بالواقع، علاقة جدلية تقوم على تفاعل هذه الثلاثية الصانعة للتاريخ والواقع وهي (الذات/ الواقع/ التاريخ). كما أن كل «واقعة تاريخية تصهر في ذاتها باعتبارها حاضرا جزءا من ماضيها، كما تتضمن جزءا من مستقبلها، ولذلك فإن تاريخ الوقائع هو تاريخ للاستمرارات التسلسلية وليس تاريخا للانقطاعات الفجائية»[4].

واقترح علوش للوصول إلى التاريخي والمتخيل في الرواية المغاربية توظيف مفهوم "أشكال الوعي" الغولدمانية لمعرفة أنواع الوعي السائدة في الرواية، وعلاقة هذا الوعي بالمتخيل والتاريخي، حيث قسم الوعي السائد في الرواية إلى ثلاثة أشكال هي: الوعي الواقع، والوعي الخاطئ، والوعي الممكن.

3- 1 / الرواية المغاربية بين التاريخي والمتخيل:

يعتبر علوش أن العمل الروائي يتقاسم الاهتمامات نفسها مع الحدث التاريخي بل« تتم نزوعات استدعاءاته للتخيلي والفني، من أجل احتواء واقعي المجتمع وتاريخيه المؤرخ، حيث من هنا يكون الحديث الروائي تخيليا في ثلاثة أرباعه، بينما ينحصر التاريخي في ربع واحد»[5]، فالعمل الروائي ليس وثيقة تاريخية بل هو عمل تخيلي بالدرجة الأولى رغم استناده الكبير على العنصر التاريخي، ومن أجل معرفة التاريخي والمتخيل في الرواية المغاربية اختار علوش الروايات التي تتحدث عن الآخر (المحتل) من أجل توضيح حدود التاريخي والمتخيل في الرواية، بالإضافة إلى وعي الأنا اتجاه الآخر المحتل، يقول: «لا

---

(1) _ سعيد علوش ، المرجع السابق، ص. 28.

(2) _ المرجع نفسه ، ص. 28.

(3) _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص 216.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 216 .

(5) _ سعيد علوش، المرجع نفسه ، ص. 28.

تتضح حدود كلتا المادتين الآن انطلاقا من معرفة موجههما المتمثل في الآخر (المستعمر) وذلك بما يفرضه من حضور داخل كل الميادين كموضوع تأمل في سلطة الهيمنة على فكر المغرب العربي»[1]. فأشكال الوعي المختلفة هي الأداة التي توضح «معالجة الحديث الروائي في رسمه لصورة الآخر مستعمرا كصورة تحضر كل مستويات الوعي الروائي»[2].

أ/ الوعي الواقع:

"الوعي الواقع" هذا المصطلح الغولدماني الذي يوضح الوعي السائد في مجتمع الرواية ويماثل الوعي الواقع في المجتمع أو لدى طبقة اجتماعية معينة، غير أن الوعي الواقع – بالنسبة لـ علوش– هو الوعي الذي «لا يرى في التاريخ غير تكديسات للأحداث»[3]، فالوعي الواقع مرتبط بتملثات التاريخ في الرواية، فهذا الوعي هو الذي يميل «إلى التصويرية الوصفية أكثر منه إلى التخيلية»[4].

فالرواية المغاربية لم تتجاهل الوضع التاريخي والسياسي الذي مرت به بلدان المغرب العربي، لذلك نجد الروائي يعمد إلى رسم صورة المحتل بطرق مختلفة، وروايات الوعي الواقع — كما صنفها علوش– تميل إلى تسجيل الواقع التاريخي وتصويره بعيدا عن التوظيف التخيلي. وقسم علوش الأعمال الروائية: "الشجرة" لمحي الدين بن خليفة، و"ما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار علي، ورواية "الدكلة في عراجينها " لـ بشير خريف، ورواية "حليمة" لمحمد العروسي المطوي، إلى روايات الوعي الواقع حيث عبرت عنه أحسن تعبير ، وعمل هؤلاء الروائيون على وصف الأبعاد الذي يحملها البطل الروائي المغاربي اتجاه «صورة المستعمر، المتضخمة أمام أنا المستعمر مشيئة له، جاعلة إياه أمام عالم يتجاوزه... وإشكالية البطل في انبهاره الغير محدود واللامشروط تجاه قوة تفوق إدراكه، ولا يجد لها تفسيرا، وهي سذاجة الإنسان المنسلخ عن المنطق الأشياء والمغامرة»[5]. وقسم الوعي الواقع إلى ثلاثة مراحل، المرحلة الأولى عبر عنها بوعي مستلب ومتشيء جسدته الرواية التي تعبر عن حالة الانبهار والتشيء اتجاه المحتل، مما أدى بالبطل

---

[1] _ سعيد علوش، المرجع السابق، ص. 27.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 30.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 29.

[4] _ المرجع نفسه ، ص. 33.

[5] _ المرجع نفسه، ص.34 .

إلى الإذعان إلى فكر ووعي المحتل والتجند في صفوفه لمحاربة أبناء الوطن، وبهذا يقع البطل في تناقض مع ذاته، ويكون وعي الأنا في حالة استيلاب وتبعية مطلقة للوعي الآخر –المحتل– نتيجة الانبهار لفكره ، بل صورت الرواية المغاربية خاصة "رواية ما لا تدروه الرياح"، ورواية "الشجرة" الإذعان للآخر (المحتل) من أجل كسب العيش يقول: «وتلحق رواية (ما لا تذروه الرياح) برواية (الشجرة)، إذ أن «علي، بطل الثانية يجد نفسه داخل صفوف «البشير»، كجنديين بالجيش الفرنسي، ومأساوية الروايتين ترتكز على التشيؤ الكامل للبطلين الجنديين، داخل الجيش الاستعماري، الذي يلتحق به الأول بدافع الحاجة والآخر بدافع الانبهار أمام مظاهر التقدم التي واجهت سذاجته خلال إقامته بفرنسا مؤدية به إلى التخلي عن اسم "البشير" واستبداله بـ"جاك" كتطبيق للهوية والقضية اثر صدمة سيكولوجية واجهته»[1].

والنوع الثاني من الوعي الواقع هو الوعي الذي جسدته رواياتي "حليمة" و"التحدي" لـ محسن بن ضياف وجسدت "وعي الصراع" بين الأنا الوطني والآخر المحتل، حيث يصف الآخر بوعي المحتل، المجرم، المفسد، والمحطم. هذا الوعي الذي أنتج وعيا مقاومًا هو وعي الأنا الوطني المقاوم، يقول:«والحديث الروائي ينازع المؤرخ أدوراه، كما يلتصق بالوعي الواقعي، حيث الآخر الهمجي، والأنا المقاوم على طرفي نقيض إذ لم تعد المقاومة غير رد فعل الأنا»[2]. وفي هذا التحليل الذي قدمه الكاتب تقزيم لوعي المقاومة، إذ ترتبط فقط بوعي الأنا ولا تستطيع أن تنصهر في الوعي الجماعي الرافض للمحتل. والوعي الرافض الذي اعتبره – علوش– النوع الثالث من أنواع الوعي الواقع وعبرت عنه روايتي "دفعنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، و"اللاز لطاهر وطار، حيث لم تستطع الرواية المغربية الاعتماد على المستوى التخيلي لكشف وعي الرفض للأنا المستدمرة. وتعتمد الرواية المغاربية التي أرادت التعبير عن هذا الوعي الرافض على «الحديث التخيلي للمقاومة على ذاكرة مهمومة، تحتفظ بشحن تنبثق على المستوى الإبداعي، لتحديد علاقة الأنا مع الآخرين، وهاته العلاقة تدخل في إطار حاد، تطرح فيه المواجهة كشرط لتنحية أشكال تقاعس الأنا عن مواجهة القوى المادية»[3].

---

[1] _ سعيد علوش، المرجع السابق ،ص. 36.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 43.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 52.

وخلص إلى أن «المجال الفني ليتخلف عن المجال التاريخي وبالتالي عن الوعي الواقع الذي يكون الميدان الخصب الذي اختارته هاته الكتابات الرازحة تحت مفاعيل حرارية خاصة»[1]، فمرحلة الوعي الواقع هي مرحلة التعبير عن التاريخ برؤية تخيلية، لكن الرواية المغاربية لم تستطع الموازنة بين التاريخي والتخيلي في تعبيرها عن هويتها في مواجهة الأنا (المحتل)، لذلك فهذا الوعي لم يحقق النتائج المطلوبة، يقول: «وأخيرا يجب الاعتراف أن مرحلة الوعي الواقع كمستوى من الوعي الفني لم تعط النتائج التي توخاها منها الخائضون فيها»[2]، والسبب الحقيقي في هذا الفشل هو افتقار المجتمع لوعي مغاير ومناقض، يقول: «وروائي المغرب العربي يظهر على حلبة الإبداع الروائي، ولكن طالما يتبين بأن حماسه يغرق إرادة فعله بالرواية، مادامت إشكالية الكتابة تلتصق بإشكالية الثقافة بالمجتمع، ولا يعارض الوعي الواقع بأي وعي»[3]. والملاحظ في هذا الوعي الواقع أنه لا يمت بصلة بمفهوم الوعي الواقع الغولدماني، بل قد يكون مناقضا له، فهذا الوعي القائم هو وعي تصويري وتسجيلي، وهذا يختلف أصلا مع مفهوم الوعي الواقع الذي اعتبره غولدمان أساس «دراسة وقائع الوعي الجماعي أو بدقة أكثر ، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعي مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما...»[4]، فهذا الوعي هو المكون الأول الذي يقوم عليه الوعي الممكن ، والذي يحدد الوعي الاجتماعي لفئة اجتماعية أو لطبقة اجتماعية .

ب/ الوعي الخاطئ:

الوعي الخاطئ أو الوعي الفاسد وهو «المستوى الثاني المكون لحقل حديث الشكل التاريخي»[5]، وهو وعي غامض مثله مثل الوعي الواقع، وما يمكن ملاحظته هو ربط هذا الوعي بالإيديولوجيا، حيث قام بربط هذا الوعي بالإيديولوجيا السائدة، يقول: «نريد تسجيل عنصر غياب الرؤية، والمتقهقرة بالحديث الروائي التاريخي في وعيه الفاسد مادام الروائي يرجع إلى إيديولوجية فرعية»[6]. هنا نلاحظ تأثر علوش بمفهوم "الوعي الزائف" الماركسي، والوعي الفاسد هو إتباع الروائي للإيديولوجيا المسيطرة،

---

(1) _ سعيد علوش، المرجع السابق ، ص. 45.

(2) _ المرجع نفسه، ص.45.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 59.

(4) _ لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ص. 37.

(5) _ سعيد علوش، المرجع نفسه، ص. 59.

(6) _ المرجع نفسه، ص. 59.

والحاكمة دون معارضة، ومثلت رواية «خيوط الشك» لمحمد المختار جنات، ورواية «بامو» لأحمد زياد نماذج حية لهذا الوعي الفاسد، فقد عمل «جنات» في روايته على الانفتاح على «الزمن التسجيلي على حساب الزمن الروائي، مما يضعف من جمالية الروائية، بحساب زمن واحد يتحرك في موازرة التسجيل الاجتماعي الخارجي، فهو لا يعارضه ولا يقاطعه، بل ينقله، وفي نقله تبعية غير مشروطة فهو لا يصله بل يلاحقه معمقا القطيعة بين الزمنين»[1]، فالروائي الذي يعبر عن هذا الوعي الفاسد هو الروائي الذي «يقدم لنا الحديث الروائي في مستواه الفاسد، منزوع الثقة في مقدرته التحديثية، مؤكدا على وظيفته بشكل مهزئ، إذ يردد الروايات الشعبية بقواعد تسجيلية سابقة»[2]. ويخلص أن «جمالية الحديث الروائي بالمغرب العربي لهي حبيسة وعي واقع وآخر فاسد إذ يجد الحديث نفسه داخل دائرة الإيديولوجية السائدة التي يلعب فيها السياسي والنخبة الدورة الأساسي في التكيف، وهو يماشي هذا الوعي ولا يخالفه لا لكونه خاضعا لرقابة، ولكن لقصور في الرؤية والوعي التاريخي»[3]، وهذا الوعي هو يماثل الوعي الزائف الذي سجله ماركس عن وعي الطبقة المسيطرة على الإيديولوجيا، وبهذا يبتعد عن رؤية غولدمان عن الوعي الخاطئ الذي يعبر عن مستوى التلاؤم مع الوعي الواقع لدى جماعة أو طبقة خاصة دون أن يبلغ مستوى الوعي الممكن، والوصول إلى هذا الوعي الخاطئ لا يقل أهمية – بالنسبة لغولدمان– عن معرفة الوعي الممكن؛ لأنه من الضروري معرفة الأسباب التي أدت إلى عدم تلاؤم الوعي القائم مع طموحات الجماعة، يقول غولدمان: «إن نفس الأهمية تتمثل في وضع نمذجة بنيوية لصيغ (وليس لمضامين) عدم التلاؤم القائم، انطلاقا من التغيرات الثانوية والمحيطة بالنسبة إلى الوعي الممكن للجماعة خلال الفترة التي تدرك فيها هذه الجماعة قمة تلاؤمها ، إلى الوعي الخاطئ وفي الحالات القصوى، إلى سوء النية»[4].

ج/ الوعي الممكن:

اقترن مفهوم «الوعي الممكن» عند علوش بالإجابة عن التساؤل "اللماذا"، يقول: «و(اللماذا) هو

---

[1] _ سعيد علوش، المرجع السابق، ص. 65.

[2] _ المرجع نفسه، ص.65 .

[3] _ المرجع نفسه، ص. 66.

[4] _لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ص. 39.

ما سيكون المستوى الثالث الممثل للوعي الممكن»[1]، فهذا الوعي هو « الذي ينطلق من هذا المفهوم من أجل وعي تاريخي للموضوع وجمالية ومنطقية في البناء الروائي»[2]، ويمكن تحقيق هذا الوعي في الرواية عبر الحديث السخري أو مفهوم السخرية اللوكاتشية، و«مواجهة إشكالية الرواية ومعانقة وعي ممكن»[3]. فالوعي الممكن يحيل أيضا على التاريخ ولكنه أيضا «يعانق فلسفة التاريخ كمغامرة إنسانية ناضجة، لا تسقط في لعبة الماضوية ولكنها تنزع باستمرار نحو آفاق مستقبلية»[4]، وتتجلى «هذه المعانقة في الحديث السخري الذي يكشف عن التناقض بين عقليتين مختلفتين»[5]، حيث استطاع "الطاهر وطار" إبراز الجانب السخري بعمله على توضيح الصراع الاجتماعي «كصراع بين عقليتين متناقضتين، عقلية القرون الوسطى التعميمية التجريبية، وعقلية القرن الواحد والعشرين التكنولوجية»[6]. وفي تعبيره عن هذا الصراع «يضع "بطل الزلزال" في مواجهة إشكالية الواقع، ويُدفع به إلى رؤية واضحة في السخرية من الحديث التقليدي»[7]، هذا الحديث الذي يعمل على توضيح التناقضات الموجودة في المجتمع بين العقلية التقليدية «المتعاونة في عهدها مع الاستعمار، والمتصرفة في ايهامنا بإيديولوجية استنكارية، كل هذا يحدث في موازرة تفجير حقد فقد المصالح المادية»[8].

والنموذج الآخر الذي عبر عن تيار الوعي الممكن في الرواية المغاربية هي رواية "الغربة" لعبد الله العروي، هذه الرواية التي تبتعد عن تصوير الحقيقة التاريخية في كشفها عن «الوعي الشقي بحضارة متعطلة لا تتوقف عن عنادها في التعليم والتأكيد، وبالطبع فالحديث يكشف عن أماكن الأشعة والخطأ

---

(1) _ لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ص. 59.

(2) _ سعيد علوش، المرجع السابق ، ص. 67.

(3) _ المرجع نفسه، ص.67 .

(4) _ المرجع نفسه، ص.67 .

(5) _ محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المعاصر(البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق)، (مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، ط 01، 2001)، ص. 103.

(6) _ سعيد علوش، المرجع نفسه ، ص. 68.

(7) _ المرجع نفسه، ص. 68 .

(8) _ المرجع نفسه، ص. 71.

لكنه لا يملي الحقيقة»[1]، فمثلما فعلت روايات الوعي الواقع والوعي الفاسد سعى العروي في روايته كشف وهم الحضارة المتعطلة ووقوع الذات المغربية كـ «ضحية لتقليدية تدعى العراقة، وليست في الحقيقة غير أثقال لضميره يتوق إلى التحرر»[2]، فالوعي الممكن هو التحرر من الماضي والتاريخ العريق المزعوم، والحديث الروائي في "الغربة" «لا يرجع بنا إلى تاريخ الأمجاد المغربية، ولكنه يحاصر ظلمات هذا التاريخ المليء بالمأساوي»[3]. والرواية الثالثة التي عبرت عن هذا الوعي هي رواية "العدوان" لـ عز الدين المدني، التي تقوم على حركة الصراع بين طبقة الأتراك وانهيار هذه الطبقة وطبقة جديدة صاعدة تمثل المستقبل، والوعي الممكن في رواية "العدوان" «يقوم أصلا على التقاء بالوعي التاريخي، الذي يؤكد عليه الرواني»[4].

وخلص علوش إلى أن الرواية في المغرب العربي، اهتمت بالتاريخ، إلا أن هذا الوعي التاريخي تميز بمستويات ثلاث «يتنقل الواحد منها عن الآخر، غارقا في وهم التخيلي»[5]، وكان الهدف من محاكاة الواقع هو «انتزاع الموضوعية»[6]، فكانت نتيجة هذا الهدف تنوع الوعي الموجودة في الرواية المغربية بين وعي واقع وآخر فاسد نتيجة «تبعية غير مشروطة للبنيات الثقافية والمادية الموجودة»[7]، ووعي ممكن المستوى الثالث من أشكال الوعي والذي تميز بخاصية أنه « كان مأساويا في مجموعه، معانقا للأزمة الحضارية والصراعات الاجتماعية نتيجة تسلحه بوعي تاريخي ورؤية حياتية واضحة»[8]، فقد كان التوظيف التاريخي في الرواية المغربية «استجابة أكيدة للواقع المادي والجغرافي بل وللحظة التاريخية، لولا وقوفه عند حدود ضيقة»[9] .

والملاحظ أن فهم علوش للتوظيف التاريخي في الرواية كان فهما قاصرا ولم يستفد من اهتمامات

---

[1] _ سعيد علوش، المرجع السابق، ص. 72.
[2] _ المرجع نفسه، ص. 72.
[3] _ المرجع نفسه، ص. 73.
[4] _ المرجع نفسه،ص. 80.
[5] _ المرجع نفسه، ص.80.
[6] _ المرجع نفسه، ص. 81.
[7] _ المرجع نفسه، ص.81 .
[8] _ المرجع نفسه، ص. 81 .
[9] _ المرجع نفسه، ص.81 .

البنيوية التكوينية بتاريخية الرواية، فنجده يركز على الذات الفردية في فهما للتاريخ، رغم تلميحه لبعض الصراعات الطبقية، لكنه لم يقف عند حدود "الذات الجماعية" التي تصنع التاريخ، وليس وصف التاريخ كما أراد علوش توضيحه، واعتبار الوعي الممكن هو تجاوز تكديس التاريخ في الرواية والوصول إلى وعي معارض، وعي التجاوز.

لقد حاول علوش أن يوضح "التاريخ التاريخي الخيالي" في الرواية المغربية، هذا التاريخ الذي انطلق منه ليوضح التفريق بينهما إلاّ أن «التأمل العميق فيها معًا يقضي إلى خلاصة هامة: هناك تشابه واضح بين تاريخ الأحداث الواقعية وتاريخ الأحداث الخيالية بالرغم من أن الأول يعتبر نتاجا لذات واقعية والثاني يعتبر نتاجا لذات خيالية»[1]، وما يكمن الخروج به من نتيجة «أن التاريخ (في شكله التاريخي والخيالي) يكون أصيلا حين يرتبط بالمجموعات المميزة (الطبقات)، وثقل أصالته كلما ابتعد عن التلاحم وانحدر نحو الفردانية»[2]، وهذا ما افتقدته دراسته ، ومما تقدم يمكن أن نخلص بالنتائج التالية دراسة:

- إن توظيف "أشكال الوعي" عند غلودمان لا تقوم دون دراسة البنية الدلالية والفهم والتفسير، فهذه المقولات المركزية هي الأدوات التي تساعد على توضيح الوعي الواقع واستنتاج الوعي الممكن ورؤية العالم، وكل هذه المراحل تجاوزتها دراسة علوش أو بأخرى تجاهلتها، وذهب مباشرة إلى البحث عن أشكال الوعي في الأعمال الروائية وهذا جعل من دراسته بعيدة عن الممارسة الفعلية للبنيوية التكوينية.
- البنيوية التكوينية تقوم على كلية الأعمال الأدبية، فمبدأ "الكلية" هو جوهر البنية التكوينية، وما نجده في هذه الدراسة هو عملية تجزيئ للأعمال الروائية ويعتمد على مقاطع محددة عن كل رواية للاستشهاد بالنتائج التي توصل إليها فقط، من أجل إقناع المتقي بالنتائج التي توصل إليها.
- لا يستطيع المتلقي أن يفهم الطريقة التي اعتمدها علوش في تصنيف الروايات وتقسيمها وفق أشكال الوعي الثلاث، وكيف وصل إلى هذا التقسيم، رغم أن الرؤية العربية في حقيقتها هي «نتيجة تأثير أجنبي وعلامة لذاتية متحررة بغتة، لذلك فقد عرفت الروائية شكلا واحدا هو شكل السيرة الذاتية،

---

[1] _ يوسف الأنطاكي ، المرجع السابق ، ص. 220.

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 221.

إلى حد أن الرؤية الفنية ظلت خلال زمن طويل مرادفا لرواية السيرة الذاتية»[1]، لهذا فلا يمكن معرفة الأسس التي أعتمدها في التصنيف وطريقة وصوله إلى أشكال الوعي التي ذكرها.

- حاول علوش الاعتماد على مفاهيم "أشكال الوعي" الغولدمانية، إلاّ أنه في ممارسته لأشكال الوعي وقع في مغالطات بين النظري والتطبيقي، فالوعي الواقع بمفهومه هو الوعي الذي يسجل التاريخ، فهو وعي حبيس التاريخ، إلا أن المفهوم الحقيقي للوعي الواقعي أو الوعي القائم هو «الوعي الذي يفرزه الواقع في فترة معطاة وفي مكان محدد ويعارض به الإمكانات التثويرية للوعي الممكن»[2]، وهذا الوعي الواقعي يتحقق عند غولدمان بـ«الوعي الموجود في محيط المجموعة (الصحيح منه والمغلوط)»[3]، وأيضا بوجود «مجموعة من الإكراهات التي يعرقل بها وعي المجموعات الأخرى، وعي الفئة المميزة التي تمتلك الوعي الممكن»[4]. فالوعي الواقعي هو ضرورة وجود الوعي الممكن، وبهذا نلاحظ تناقض بين مفهوم الوعي الواقعي في البنيوية التكوينية والوعي الواقع عند "علوش". والأمر ذاته بالنسبة للوعي الممكن الذي اعتبره علوش الوعي الرافض لتكديس التاريخ والماضي، وهو وعي تجاوز الماضي، في حين أن مفهوم "الوعي الممكن" في البنيوية التكوينية يبحث عن المستقبل فهو الوعي الذي يصل إلى «أقصى درجات التلاؤم مع الحقيقة التي يمكن لمجموعة اجتماعية أن تصل إليها دون أن تتغير بذلك بنيتها، وهو لا يحمل أية دلالة ميتافيزيقية إذ أنه يتشكل ويتكون انطلاقا من شروط واقعية وموضوعية هي التي تفرزه وتسهم في تحسينه»[5].

---

[1] _ عبد الرحمن بوعلي ، المرجع السابق ، ص. 31.

[2] _ يوسف الأنطاكي ، المرجع السابق ، ص. 272.

[3] _ المرجع نفسه ، ص. 272.

[4] _ المرجع نفسه، ص.272 .

[5] _ المرجع نفسه، ص.272 .

4/ حميد لحمداني المنهج والرؤية:

يعتبر الناقد المغربي حميد لحمداني من أهم النقاد في العالم العربي الذين تبنوا المنهج البنيوي التكوني، مند كتاباته الأولى، "من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية: رواية المعلم علي نوذجا"سنة (1984)، وكتابه "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"(دارسة بنيوية تكوينية)(1985)، وهذا الكتاب هو عبارة عن أطروحة قدمها للحصول على شهادة الدكتوراه.

لقد كان اختياره لهذا المنهج مبنيا على واقع النقد العربي الذي كان سائدا والذي يهتم بمساءلة النصوص مساءلة سوسيولوجية إيديولوجية بعيدا عن جماليات النص الأدبي، لهذا عمل على طرح البديل النقدي الذي يتجاوز هذه الطروحات التقليدية بمقولات ومقومات البنيوية التكوينية التي تتجاوز الرؤية الانعكاسية السلبية في الأعمال الأدبية، يقول:« لقد دأبت كثير من الدراسات التي تناولت علاقة الفن الروائي الاجتماعي على وضع الروايات في مقابل المجتمع، ولذلك شرعت في استخراج مظاهر الحياة الاجتماعية من الأعمال الروائية ومقابلتها بالواقع...ويفترض أن المبدع يمتلك تصورا أو رؤية للواقع ليس من الضروري أن تكون مطابقة تمام المطابقة للواقع نفسه»[1]. فالعمل الروائي ليس مجرد انعكاس مرآوي للواقع، لهذا فدراسة العمل الروائي تنطلق بالسنة لـ لحمداني من أربعة منطلقات مهمة هي: [2]

- الأدب والرواية له وظيفة ضمن البناء الفكري داخل أي مجتمع إنساني.

-إن طبيعية المجتمع تفرض عليه وجود تناقضات داخلية رغم وجود تجاش كلي يطبع المجتمع.

- الأدب ليس انعكاسا مباشرا للواقع الاجتماعي.

-إن فهم المضمون الاجتماعي في الأعمال الفنية الروائية لا ينحصر في التقاط بعض جوانبها التي تعكس الواقع الاجتماعي، وإنما يتطلب امتلاك قدرة خاصة على تحليل بنياتها التخيلية من أجل التوصل إلى رؤية المبدع الخاصة.

وهذه الرؤية تكون في الغالب متوارية خلف البناء السطحي للعمل الروائي، لهذا أخد لحميداني على

---

[1] _ حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، (دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1985)، ص. 09.

[2] _ المرجع نفسه، ص.10.

المناهج السوسيولوجية التي تعتبر الأدب انعكاسا مباشرا للواقع الاجتماعي والايديولوجي وبهذا أصبح الأدب يعبر عن مواقف ايديولوجية صريحة، فالفن والأدب من انتاج الطبقة الفوقية، ومهمته الأولى هو البحث عن الدلالة الاجتماعية في النصوص الأدبية فكان نتاجه نقدا ايديولوجيا، وتحول النقد الأدبي إلى النقد الإيديولوجي و«الدلالة الاجتماعية هي التي كانت تثير أولئك الدارسين ولذلك اتخذ المنهج الجدلي التاريخي في النقد صورة إيديولوجية صريحة. وكان من شأن هذا الوضع أن يبعد الأحكام الصادرة عن الطابع النقدي الأدبي...ويمكن اعتبار الأحكام النقدية التي قدمها بعض المنظرين الاشتراكين مثلا تدخل في نطاق التقويم الساسي المباشر، وليست أحكاما نقدية بالمعنى الصحيح»[1]، واعتبر لحمداني أن ملامح التغيير الحقيقة في هذا المنهج كانت مع مساهمات المجري " لوكاتش " الذي أرسى دعائم " سوسيولوجيا الرواية " الذي لم يتوقف عند حدود المضمون الايديولوجي والاجتماعي واهتم بالجانب الفني. غير أن الفضل الحقيقي في تكوين «مرتكزات النقد الجدلي الجديد الذي اتخذ مصطلحا أكثر دقة وتعبيرا عن المعطيات المضافة..»[2]،كان مع " غولدمان " و" البنيوية التكوينية " الذي انطلق من مبادئ " لوكاتش" أراء الناقد " رونيه جيرارد" في كتابه "الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية ".

3-1/الرواية المغربية ورؤية الواقع في المفهوم الحمداني:

3-1-1- المنهج:

علل لحمداني سبب اختياره لـ البنيوية التكوينية كمنهج لدراسته ليس رغبة في التجديد من أجل التجديد فقط بل لأنه يعبر عن تطلعاته النقدية في ممارسة منهج نقدي علمي يتميز بالدقة والتحديد يقول:« ولا نعتبر اختيار هذا المنهج بالذات مجرد رغبة في التجديد، ولكن نراه يرضي النزوع نحو دراسة للأدب تقارب في وسائلها المستخدمة ونتائجها جدية البحث العلمي الذي يمارس في العلوم التطبيقية»[3]، هذا المنهج« النبوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة في فهم يقترب من الروح العلمية لطبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني، بل إن هذا

[1] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص. 10.
[2] _ المرجع نفسه، ص. 11.
[3] _ المرجع نفسه، ص.14.

المنهج يستوعب جل جهود أنماط النقد الأدبي المعاصر، بما فيها الاتجاه النبوي الحديث، وتترك نفسه مفتوحا على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التي تتم بالبني الداخلية للأعمال الأدبية»[1]. وقدم لحمداني البنيوية التكوينية في أربع نقاط استنتجها من كتاب "من أجل سوسيولوجيا الرواية"، تتلخص فيما يأتي:

1)الإنتاج الأدبي ليس انعكاسا للوعي الجماعي الواقعي، « ولكنه يميل دائما إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام تعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها.ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجهة من أجل حصول الجماعة المذكورة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه..»[2]، فالعمل الأدبي لايعبر عن الانعكاس المباشر للوعي القائم في الجماعة بل «ربطه بالوعي الجماعي الممكن. أي أن النتاج الأدبي الذي يمكن أن يستحق هذه التسمية يكون غالبا معبرا عن الطموحات القصوى للجماعات التي يستلهم منها مادة مضمونه»[3].

2)يقول لحمداني بأن «العلاقة الموجودة بين الوعي الجماعي وبين الأعمال الابداعية الفردية الكبيرة على الخصوص سواء كانت أدبية أو فلسفية أم لاهوتية لا تمكن في شكل تطابق تام في المحتوى، ولكنها تتجلى في نوع من الانسجام على مستوى أعلى، أو نوع من التطابق على مستوى البنيات، لأن الأعمال الابداعية تبنى مضاميتها في شكل صياغة مجازية تختلف اختلافا كبيرا عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي»[4]، وهذه الخاصية عدّها الطريقة التي «تعطي للعمل الفني نوعا من الاستقلالية النسبية وتحتفظ له بخصاءصه الجمالية المتميزة إذ أن مضمونه السطحي ليس مطابقا بالضرورة لمضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها، ولكنه يتخذ صياغة تبدو متفردة ومتميزة عما يجري في الواقع..إلا أن تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أن له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع»[5].

3)النتاج الابداعي الذي يقابل البنية الفكرية للجماعة «يمكن أن يكون في بعض الحالات من

---

[1] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص.14.

[2] _المرجع نفسه، ص. 12 .

[3] _المرجع نفسه، ص.12.

[4] _ المرجع نفسه، ص.12.

[5] _ المرجع نفسه، ص.12.

إبداع فرد ليست له إلا علاقة طفيفة مع هذه الجماعة. ومع ذلك فالخاصية الاجتماعية لهذا المؤَلَّف تكمن على الخصوص في أن الفرد ليس في مقدوره على الاطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يدعى عادة بـ " رؤية العالم"، فمثل هذه البنية لا يمكنها أن تكون إلا من إبداع الجماعة، والفرد يمكنه فقط أن يرتفع بها إلى درجة عالية من الانسجام بتحويلها إلى مستوى الابداع أو إلى مستوى الفكر النظري»[1]، وحدد لحمداني هذه النقطة في إعادة الاعتبار لطبيعة العلاقة بين الانتاج الأدبي والفئة التي يعبر عنها وقدم مثالا عن "بلزاك" الذي لم تعبر أعماله عن الفئة الاجتماعية على الفئة التي ينتمي إليها، ولكنها عبرت عن طموحات الجماعة التي تشكل أعماله الأدبية.

4)وعي الجماعة «ليس حقيقة أولية، ولا حقيقة مستقلة إنه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية»[2].

ومن هذه النقاط استند لحمداني على بناء مفهومه اتجاه البنيوية التكوينية، وما يمكن ملاحظته أن "غولدمان" لم يوضح أسس منهجه في الكتاب الذي اعتمد عليه لحمداني، بل إن "غولدمان" صاغ مقولات البنيوية التكوينية اعتمادا على مجموعة من الدراسات أهمها على الاطلاق "الإله الخفي" الذي صدر سنة (1959)، كما أن هذه النقاط التي أشار إليها غولدمان هي نوع من الترجمة المباشرة لآراء "غولدمان" التي قدمها لتوضيح الاختلاف بين اهتمامه في دراسة الرواية والدراسات السوسيولوجية التقليدية، يقول: «ثمة واقعة أولى مفاجئة، فالتصور التقليدي لسوسيولوجيا الأدب، ماركسيا كان أو لا، لا يمكن تطبيقه في حالة من التجانس البنيوي الذي أتينا على الإشارة إليه. فمعظم أعمال سوسيولوجيا الأدب في الحقيقة تقيم علاقة بين أهم المؤلفات الأدبية والوعي الجماعي لهذه الجماعة الاجتماعية أو تلك التي ولدت هذه المؤلفات داخلها. وحول هذه النقطة لا يختلف الموقف الماركسي التقدي جوهريا عن مجموع الأعمال السوسيولوجية غير الماركسية التي لم يضف إليها سوى أربعة أفكار جديدة»[3]، هذه الأفكار التي حصرها لحمداني في منطلقات البنيوية التكوينية أو النقد الجدلي الجديد.

---

[1] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص.12.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 13.

[3] _لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص. 24.

كما أنه في تقديمه لعنصر "التماثل والتجانس بين البنية الذهنية للجماعة ومضمون العمل الأدبي" يركز على الجانب الشكلي واعتبره الوسيلة التي تحفظ استقلالية العمل الأدبي، في حين أن "غولدمان" يسعى إلى التنبيه إلى أن أهمية التماسك والتجانس بين العمل الأدبي والبنية الذهنية التي يعبر عنها «تكمن لا في هوية مضمون ما وإنما في تماسك أعمق وتجانس البنى الذي يمكنه أن يعبر عن نفسه عبر مضامين خيالية شديدة الاختلاف عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي»[1]، وبذلك فـ "غولدمان" يتجاوز مفهوم الانعكاس أو التماثل المباشر بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي إلى نوع من التماثل الذهني، فالانسجام في البنيوية التكوينية يعني «انسجام عناصر الوعي، وانسجام عناصر الوعي هو اتجاها نحو التوحد مع الحقيقة على صعيدي الفكر والممارسة»[2].

إن أهمية البنيوية التكوينية عند لحمداني تتمثل في قدرتها على تجاوز البناء الشكلي إلى فهم الإيديولوجي والاجتماعي، يقول: «وقد رأينا أن المنهج البنيوي التكويني يعتبر أن الوصول إلى المضمون الإيديولوجي للأعمال الإبداعية لا يتحقق إلا مرورا بعملية البناء الشكلي في الإنتاج الإبداعي، ومع ذلك فإن لا يقف عند هذا الحد مثلما تفعل المناهج البنيوية الحديثة، وإنما ينتقل إلى مستوى الفهم الإيديولوجي والاجتماعي»[3]، ويعترف بأن توظيفه لهذا المنهج، يستلزم منه الاستعانة بالتحليل البنيوي من أجل الوصول إلى البنية الداخلية للأعمال الروائية، بالإضافة إلى أن طبيعة موضوعة فرضت عليه الليونة في تعامله مع التحليل البنيوي يقول:« على أن بقاء هذه الدراسة في حدود الاستلهام العام للتحليل البنيوي تفرضه علينا إضافة إلى ذلك طبيعية موضوعنا، فالتحليل الدقيق للبنية الداخلية في الأعمال الروائية يفترض منهجيا الاقتصار في الدراسة على نص روائي واحد أو نصين أكثر تقدير، بينما يلزمنا موضوع الدراسة تناول مجموعة لا بأس بها من الروايات رأينا أنها قابلة لأن تكون ميدانا للبحث[4].

غير أن الهدف الذي سعى إلى تحقيقه هو الوصول إلى رؤية المبدع من خلال الدراسة الداخلية

---

[1] _ لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص. 25.

[2] _يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 271.

[3] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص. 12.

[4] _ المرجع نفسه، ص.15.

لكل رواية يقول: «ومع ذلك فإن الدراسة الداخلية التي قمنا بها للأعمال الروائية حاولت أن تتقصى قدر الإمكان، وفي حدود ما تسمح به طبيعية البحث، أهم العناصر التي يمكن أن تشكل نسقا داخليا يسمح بفهم رؤى التي قلنا أنها مرتبطة بالضرورة بوعي الجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عنها كل مبدع من هؤلاء»[1]، ويحدد طريقته في تحقيق هذا الهدف في الابتعاد عن الأساليب النقدية القديمة التي تقوم على تجميع النصوص الأدبية «في إطار واحد الحديث عن روايات متعددة، على فرض أنها تلتقي فيما بينها حول تور واحد للقضايا التي تعالجها، وكان النقد في هذا يتكئ غالبا على مقارنات مباشرة بين فقرات من هذه الرواية وأخرى من تلك»[2]، واستبدالها بأسلوب نقدي- اعتبره الأجدر- في تحقيق الدقة النقدية، ويتمثل هذا الأسلوب في تخصيص «لكل نص روائي مجالا خاصا به تتم فيه دراسته كوحدة فنية قائمة بذاتها، وعند نهاية التحليل البنائي نعمد إلى المقارنات حتى تتبنى وجوه الالتقاء أو الاختلاف بين النصوص المدروسة سواء بالبنية الخصائص الجمالية أو بالبنية لطبيعة الرؤية الخاصة للواقع الاجتماعي»[3]. وعلى هذا الأساس قسم دراسته إلى جزئيين أو إلى بعدين هما: الفهم والتفسير أوالتحليل.فالفهم « يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونة عميقة، دون الرجوع في الغالب إلى أية معطيات خارجية عن النص»[4]. والبعد الثاني وهو التفسير والذي «يستهدف وضع النص ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين النص من تناظر»[5].

إن الهدف من وراء هذه الدراسة بالنسبة إليه هو« تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي...»[6]، وهذا المسعى لا يجعل هذه الدراسة بـ « منجاة من تأويل إيديولوجي معين خصوصا وأن منطلقها يترتب عنه إصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الأعمال الروائية»[7]، فالناقد مثله مثل

---

(1) _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص.15.

(2) _ المرجع نفسه، ص.15.

(3) _ المرجع نفسه،ص.15.

(4) _ المرجع نفسه، ص.15.

(5) _ المرجع نفسه، ص.16.

(6) _ المرجع نفسه، ص.16.

(7) _ المرجع نفسه، ص.16.

الأديب لا يمن له التملص من الايدولوجيا، سواء إيديولوجية النصوص الروائية، أو إيديولوجية الناقد أو الإيديولوجية السائدة في المجتمع.

ومن النقاط التي ذكرناها نجد أن لحمداني انطلق في هذه الدراسة من قناعته بدور الأدب وفعاليته في التغيير الاجتماعي،كما أن هذا الدور يستطيع كشف القيم السائدة في الواقع ومن ثمة البحث عن طريقة لتغير هذه القيم إلى قيم أسمى وأعلى، أي النهوض بالمجتمع من واقع قائم وكائن إلى واقع ممكن.

3-1-2- الممارسة الفعلية للمنهج:

البنيوية التكوينية تقوم على أساس البحث عن البنية الدلالية للأعمال الروائية وربطها بالبنيات الذهنية السائدة في المجتمع، وبذلك الوقوف عند الوعي القائم في المجتمع والبحث عن الرؤية الممكنة التي يطمح الكاتب إلى الوصول إليه، لهذا يفرض هذا المنهج على الناقد البحث بشكل جزئي في الأعمال الروائية لاكتشاف البنية الموحدة لهذه الأعمال، ثم ربط هذه البنية بالبنى الذهنية السائدة في المجتمع، كما أن ما يميز البنيوية التكوينية تكاملها وتجانس مقولاها، فكل المقولات الغولدمانية هي مقولات تشكل حلقة واحدة ولا يمكن فصل الواحدة عن الأخرى فالوصول إلى اكتشاف "رؤية العالم" لا يمكن تحقيقها إلا بوجود انسجام ذهني في المجتمع، مكن الوصول إلى هذا الوعي من خلال مجموعة من الأعمال الفنية الأدبية وحتى الفلسفية التي تعبر عنه بطريقة ضمنية، هذا الانسجام الذي تحققه توافر ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة عند طبقة اجتماعية ما.

ومن أجل الوصول إلى البنية الدلالية في الرواية المغربية، اختار لحمداني مجموعة من الروايات «حدد زمانها منذ بداية استقلال المغرب 1956 وحتى 1978»[1]، واختارها وفق شروط ومقايس حددها الباحث من أجل الوصول إلى هدف الدراسة، غير أن هذه العملية الانتقائية تعكس« نظرة إقصائية مسبقة، تستثني أب دور للتطلعات والهموم الذاتية في عكس البنيات الفكرية لقطاعات من المجتمع. وهوالأمر الذي يمكن أن تعده قصورا ونظرة تبسيطية في إدراك الانشغالات الذاتية، التي بإمكان أن تشكل وعيا غيريا وبنية فكرية تتمظهر في الواقع بوصفها رؤية منتجة لشكل من أشكال الوعي القائمة

[1] _ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003)، ص.307.

في المجتمع»[1]، وتوصل لحمداني أن الروايات التي مثلت هذه المرحلة التاريخية تنفسم إلى نوعين، أو تعبر عن وعيين اجتماعين، الأول عبر عنه " بروايات موقف المصالحة مع الواقع" والنوع الثاني هي روايات" موقف الانتقاد للمجتمع"، ولم يتستعمل انتقاد الواقع وفضل إعطاء الصراع في المجتمع صبغة الصراع الاجتماعي القائم على الصراع الفكري وصراع الأجيال.كما أنه أراد توجيه القارئ إلى أن روايات المصالحة مع الواقع التي مثلتها روايات عبد الكريم غلاب« لم تتجاوز رؤيته مرحلة الحصول على الاستقلال، ولا يمكن لفكره أن يعكس تطابقا كاملا من(الوعي القائم) للفئة الاجتاعية التي ينتمي إليها أو يعبر عنها...وأما النوع الثاني من الروايات فهي تعكس موقفا انتقاديا من الواقع كمظهر سطحي، ولكنها في العمق تحيل إلى موقف المصالحة مع الواقع، فبعد أ تجلى في كشف عيوب الواقع وتظهر عوراته وتناقضاته، تميل في النهاية إلى تبرير تلك العيوب واعتبارها قدرا لا سبيل إلى تغييره..»[2].

وعمد الناقد من أجل الوصول إلى البنية الدلالية ومماثلتها مع البنيات الذهنية في الواقع إلى دراسة كل رواية بطريقة منفصلة ثم تفسيرها بالنسبة إلى الواقع الاجتماعي والتاريخي السائد في تلك المرحلة والتي قدم نبذة تاريخية عنه بداية الدراسة وعنونها بـ "الخلفية السوسيولوجية". وتتشكل الدراسة من: الباب الأول عنونه بـ« الرواية المغربية وموقف المصالحة مع الواقع» وقسمه إلى فصلين:

– الفصل الأول: موقف المصالحة واللحظة السعيدة ودرس فيه روايات عبد الكريم غلاب (... أبواب، وذقنا الماضي، والعلم علي).

– والفصل الثاني: عنونه بـ "موقف المصالحة بين التبرير والانهزام والتسجيل وعالج فيه روايات (جيل الظمأ) " إكبير الحياة" لـ محمد عزيز الحبابي، و"المغتربون" لـ محمد الإحساس و" رفقة السلاح والقمر "و "الربح التشويه لمبارك ربيع.

أما الباب الثاني " الرواية المغربية وموقف الانتقاد للمجتمع" فجعله في ثلاثة فصول هي:

– الفصل الأول: انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب، عالج فيه روايات لبوابة في الطفولة لـ عبد المجيد بن جلون، "الغربة" و"اليتم" لـ عبد الله العروي، ورواية "المرأة والوردة لـ الروائي محمد زفراف.

---

[1] _ عمرو عيلان، المرجع السابق، ص. 398.

[2] _ محمد عزام، المرجع نفسه، ص.310.

– والفصل الثاني:« انتقاد الواقع والطريق المسدود» الذي عرض فيه لرواية«أرصفة وجدران لـ محمد زفراف، ورواية "حاجز الثلج" لـ سعيد علوش، وزمن بين الولادة والحلم" لـ أحمد المديني، ورواية أبراج المدينة" لـ محمد عز الدين التازي، والفصل الثالث والأخير الذي عنونه بـ" انتقاء الواقع وهاجس الصراع" والذي عالج فيه رواية الطيبون لـ مبارك ربيع و"قبور في الماء "الروائي محمد زفراف. ومن خلال المسار الروائي الذي سار عليه لحمداني" يمكن استخلاص النتائج التالية:

- لقد تناول لحمداني كل رواية بالدراسة والتحليل بعيدا عن مجموع الروايات الأخرى، وكان يبحث عن بنية سوسيولوجية واحدة لمجموعة الروايات المدروسة، وهذا ما يؤكد إشارته إلى الخلفية السوسيولوجية التي وضعها في مدخل الكتاب، والتي كان يبحث فيها عن الواقع السوسيولوجي للمجتمع المغربي، فقد كان « الواقع الاجتماعي في المغرب قبل الاستعمار ثم فترة الاستعمار ومحاولة إعادة تشكيل المراتب الاجتماعية، وتعرضنا للخلفيات الاجتماعية والثقافية للحركة الوطنية لما كان لها من دور في سيرورة تاريخ المجتمع المغربي خلال تلك الفترة، ثم عرجنا على فترة الاستقلال وحصرنا في حدود الإمكان العناصر الجديدة في المجتمع»[1]. فهذه الدراسة أقرب للدراسات السوسيولوجية للأدب عن انتمائها للدراسات التي تبنت البنيوية التكوينية والتي كانت تبحث عن البنية الدلالية الممكنة لهذه الروايات وربطهما بالبنيات الذهنية الجمعية.

- رغم تأكيده عن هدف الدراسة وهو« تحليل الأعمال واكتشاف بنيتها الدالة»[2]، إلا أن واقع الممارسة الحقيقة تغيب فيه البنية الدلالية للأعمال الأدبية، فهذه الدراسة هي في حقيقتها هي بحث عن البنية التكوينية للأعمال الروائية المغربية، فالبنية الدلالية هي الأداة التي توضح البنية الكلية التي تعبر عنها الأعمال الأدبية التي تنطلق من الفرد لتصل إلى الجماعة، إلا أن هذه الدراسة لا تعكس واقع البنية الاجتماعية للنص، ولا العلاقة التي تربطها بالطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع.

- رغم أن لحمداني قسم هذه الدراسة إلى جزء "تحليلي" يقوم على مقولة الفهم الغولدمائية، وأخرى تقوم على مقولة "التفسير" التي تربط عملية بنية أوسع وأشمل، إلا أنه في ممارسته التطبيقية قدم

---

[1] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص.43.

[2] _ المرجع نفسه، ص.203.

تحليلا للروايات دون عملية الربط بالواقع الاجتماعي، أو البنيات الذهنية والاجتماعية، وبذلك نجد أن هذه الدراسة تعتمد على عملية "الفهم" وتبتعد عن مقولة " التفسير" رغم الشرط الأساسي الذي أوضحه "غولدمان" قي قيام هذه المقولة، وهو الترابط المستمر، فعملية الفهم تفسر عملية التفسير وبذلك عملية التفسير توضح عملية "الفهم" والعلاقة بينهما جدلية، وفي استمرارية وحركية دائمة.

- لم يستطع لحمداني تجاوز ثنائية (البنية الفوقية / البنية التحتية) في دراسته للرواية المغربية وتحديد الدلالة العامة للرواية، حيث نجده يسقط في ربط الفكر الإيديولوجي بالواقع الاقتصادي والاجتماعي، فنجد أنه ما كان يبحث عن التماثل الموجود بين البنية الداخلية للروايات المدروسة، والبنيات الذهنية الجماعية، فقد كان يبحث عن فكرة مسبقة في إسقاط الواقع السوسيولوجي للمجتمع المغربي مع رؤية الرواية، فمثلا في مناقشته لرواية " سبعة أبواب" لعبد الكريم غلاب، يفسر علاقة الصراع الاجتماعي الموجود في الرواية "البنية العميقة الدالة "بالمدخل السوسيولوجي الذي ضمنه الدراسة في المدخل، يقول:«ننطلق في إطار المناقشة السوسيولوجية لهذه الرواية من تلك المتوالية أو " العلاقة" التي تم تحديدها : س[(ك)،أ، ب، ج] ← = ق، فهذه العلاقة هي التي تحدد موقف الكاتب من الواقع الاجتماعي المغربي لتلك الفترة المتحدث عنها، ويمكن أن نعتبر تلك العلاقة بنية عميقة دالة كانت تتحكم في المسار السردي الروائي، وتشكل نسيجه عبر الفصول المتعددة...نستطيع أن نجعل تلك البنية الدالة التي حددناها بالرموز مرجعا أساسيا نعتمد عليه في تحديد رؤية " غلاب" للواقع الاجتماعي، على الأقل بالنسبة لهذه الرواية الأولى، وأن نقارن هذه الرؤية بما حددناه في المدخل السوسيولوجي الذي تضمنه المدخل العام»[1]، كما أن البنية العميقة الدالة التي اختصرها " لحمداني" في معادلة، تبرز الصراع الاجتماعي الذي تعاني منه رواية " سبعة أبواب" بأن الأمة (س)تحتوي على فئات اجتماعية مختلفة متصارعة، ومختلفة فكريا، فالفئة الاجتماعية (ك) والتي تمثل شعب البداية كانت بعيدة عن الصراع ضد المستعمر الذي يرمز له بـ (ق)، وأما العناصر الثلاثة المتبقية، سكان المدن(أ)، والزمرة المقاومة أو الوطنين(ب)، والذات الساردة(ج)، كانت ضمن الفئة المقاومة للمستعمر، وبالمقارنة إلى الحقائق التاريخية التي أوردها لحمداني في مدخله السوسيوتاريخي فإن غلاب لم يستطع الوصول إلى الوعي القائم، لذلك

[1] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص.124.

فقد قدم وعيا خاطئا في حديثه عن شعب البوادي، بالإضافة إلى ترتيب أدوار الفئات الاجتماعية حسب مشاركتها في الحركة الوطنية. يقول:« رواية "سبعة أبواب" تلغي شعب البادية من العمل النضالي ضد المستعمر. إن هذا يدفعنا إلى القول بأن الرواية تحمل وعيا خاطئا بالواقع الاجتماعي لتلك الفترة التي تتحدث عنها بطريقة روائية..على أن الوعي الخاطئ بالواقع الاجتماعي لا يتجلى في الغاء العنصر (ك) من العمل النضالي ولكنه يتجلى أيضا في ترتيب الأدوار..»[1]، ومن« هنا نلمس فهم البعد التكويني عنده، وعودته بالمنظور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية وإلى مفهوم الانعكاس..»[2].

- لقد حاول لحمداني تحديد هدفه ودراسة هذه المتون الروائية بالبحث عن الرواية التي تتجاوز الواقع لتبحث عن واقع مغاير، إلا أن هذه الدراسة التي قدمها، لاتتوفر عن مفهوم رؤية العالم،بالمفهوم الغولدماني"، فـ« المؤلف لم يستطع أن يدرك مفهوم (الرؤية للعالم) الذي ظل مغيبا من الكتاب كله»[3]،بل نجده يبرر غياب هذا المفهوم بأننا ر نستطيع«أن نلزم أو نطلب من الروائيين أن يحملوا دائما نظرة تفاؤلية، لكي يستحقوا منا بأن نصف أعمالهم بأنها ايجابية وبناءة. فمثل هذا التفاؤل يحتاج في الواقع إلى سند من معطيات الواقع نفسه... إن مطالبة الروائي بتحديد تصوراته لما سيؤول إليه المستقبل تعتبر دفعا صريحا للروائي بأن يتخذ موقفا اديولوجيا مباشرا»[4]، مما يجعلنا نتساءل حول مفهوم لحمداني لرؤية العالم؟. إن الناقد لايستطيع توجيه الروائي اتجاه"رؤية العالم"؛ لأن هذه المقولة هي الأداة التي«تمنح المجتمع لحمته الرابطة بين مكوناته المختلفة التي من دونها يصير مجرد مراكمة لأفراد لا مجتمع منْظُوم بعلاقات ووشائج تمنحه صفة الديمومة التي تخرجه من مجرد مجموعة متفرقة من الذوات، إلى كينونة مجتمعية ذات هوية وعلائق وامتداد زماني»[5]، فالروائي ينطلق من مفهوم "الوعي القائم" الموجود بفعل القوة والحاضر في وعي الجماعة وحاضرها، فهو يعيه الفرد والجماعة، ومهمة الأديب هو التعبير عن هذا

---

(1) _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص. 129.

(2) _ محمد خرماش، المرجع السابق، ص.88.

(3) _ عبد الرحمن بوعلي، المرجع السابق، ص. 37.

(4) _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص. 529.

(5) _ الطيب بوعزة، مفهوم الرؤية إلى العالم بوصفه أداة إجرائية لقراءة تاريخ الفكر الفلسفي، مجلة تبين، (بيروت ، لبنان ، المجلد 02، العدد 08 ،2014)، ص. 64.

الوعي الجماعي بلغة الأنا – الذات – لتعود مرة أخرى إلى هذه الجماعة – النحن–، وعندما يستطيع الكاتب أو الفيلسوف الوصول إلى تماهي وتماثل الذات مع الجماعة، يصل إلى إدراك الوعي الممكن الذي «يشكل الوعي بالمستقبل.وذلك طبيعي لأن الوعي بالحاضر لابد أن يولد وعيا بامكانية تغييره وتطويره. وإذا كان الوعي الفعلي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات، أو المجموعات، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجتمعات»[1]، والغياب الواضح لمفهوم "رؤية العالم" في دراسته مرجعه غياب إدراكه الحقيقي "للوعي قائم" الذي يمثل الطبقات الاجتماعية الموجودة في العمال الروائية المدروسة، وعدم تعمقه في مساءلة المتون الروائية،وهذا مرجعه في الأساس غياب "جوهر البنيوية التكوينية".

والخلاصة التي يمكن أن نستنتجها أن لحمداني لم يستطع تطبيق "البنيوية التكوينية" في هذه الدراسة، ونلمس غياب أهم مصطلحاتها مثل: (الوعي القائم، الوعي الممكن، رؤية العالم، البنى الذهنية) تؤكد خروج لحمداني عن المسار الذي رسمه لنفسه والذي وضحه في مقدمة الكتاب.كما أنه أكد ضرورة اشتغاله على البنيوية كمنج يساعده على فهم المتون الروائية من داخلها، لتحقيق مقوله "الفهم الغولدمانية"، غير أننا لم نجد البنيوية التي تقوم بفصل الشكل عن المضمون وتهتم بدراسة الشكل كبنية مغلقة، والدليل على ذلك الفصل الذي ختم به الدراسة " قضية الشكل الفني في الرواية المغربية" والذي قسم فيه أشكال الرواية المغربية إلى "نمط تقليدي ونمط جديد" الذي وضع روايات الانتقاد ضمن هذ النمط الجديد، ثم قسم هذا النوع إلى: شكل واقعي وشكل رومانسي[2]. فنجد هذا التصنيف تقليديا، فهذه الدراسة اهتمت بالبحث عن «مضامين روائية يقابلها بمضامين أخرى واقعية، فالمضمون الفكري في الرواية يقابله المضمون الفكري في الواقع، والبطل الورائي في رواية " المعلم علي" يقابله الروائي عبد الكريم غلاب، والبطل الروائي في رواية "اليتيم" يقابله المفكر عبد الله العروي..إلى آخر ذلك من التخريجات المتعسفة على النص والمناقضة لمبادئ المنهج»[3]، وبذلك يمكنني الزعم بأن لحمداني لم يكن

---

[1] _جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، ص. 85.

[2] _ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص.544 / بتصرف.

[3] _ عبد الرحمن بوعلي، المرجع السابق، ص. 38.

بنيويا ولا بنيويا تكوينيا في هذه الدراسة وإنما حاول الوصول إلى نتائج حددها مسبقا في دراسته واستعان بالنيوية التكوينية لتنمحه المخرج في التفسير الاجتماعي للنصوص الروائية وفق رؤيته الخاصة.

3-2/ من أجل تحليلا سوسيو- بنائي للرواية:

كتاب من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية " من أهم وأوائل الكتب التي تناولت التحليل- البنيوي التكويني للرواية، ولن أقول السوسيو بنائي كما فضل لحمداني تسمية؛ لأن الملاحظ في هذا الكتاب هو محاولة تغيير الأسلوب الإجرائي للمنهج البنيوي التكويني، ففي هذه الدراسة حاول الخروج من الصعوبات التي وجدها في التحليل الغولدماني للرواية، واختياره الطابع التشكيلي- البنيوي الصرف- في التحليل ثم تفسيره وفق المعطيات الاجتماعية.

لذلك حق علينا التساؤل: أين يصنف هذا الكتاب؟ هل ينتمي إلى البنيوية التكوينية بمقولاتها الفلسفية الغولدمانية؟ أم إلى سوسيولوجيا النص الذي وضعه" زيما " بأسلوبه النقدي الواضح والمحدد؟

3-2-1- تصنيف الكتاب:

المنهج وفق تصور لحمداني هو الذي يتميز بالوضوح المنهجي، والآليات المحددة، والابتعاد عن أسلوب المساجلات[1]، كما أن المنهج النقدي هو« طريقة في التعامل مع موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية، ذات أبعاد فلسفية، وإيديولوجية بالضرورة، وتملك هذه الطريقة أدوات إجرائية ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة»[2]، وهذا ما دفع به إلى محاولة وضع لمسة من التغيير على البنيوية التكوينية في هذه الدراسة، انطلقت من تعديل العنوان، يقول:« إن هذه الصيغة المنهجية المقترحة لدراسة الرواية العربية منها الروية المغربية تأخذ مشروعيتها بسب بعض الاحتياطات أهمها اثنان: الاحتياط الأول: وهو متعلق بالابتعاد قدر الإمكان عن استخدام مصطلح "البنيوية التكوينية" نظرا لأن مفهوم فيه ليس له قيمة كبيرة من حيث أن المنهج ذاته لم يقدم في إطار توضح معنى البنية أي رصد معرفي متعلق بحقيقة النص الأدبي من الداخل»[3]، لقد أخذ لحمداني على

---

[1] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي، (مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدرا البيضاء، المغرب، 1984)، ص. 20/بتصرف.

[2] _ عمرو عيلان، المرجع السابق، ص. 409.

[3] _ حميد لحمداني، المرجع نفسه، ص.20.

البنيوية التكوينية أنها لم تقدم مفهوما واضحا لمصطلح البنية واكتفت بالإشارة إلى إشارتين فقط أثناء دراسة النص من الداخل والمرتبطة بمقولة " الفهم" وهي:

- حرص المنهج على التعامل مع النص وحده مرحليا ولا شيء غير النص.
- هدف المنهج أن يكشف عن البنية الدالة أي عن عمق النص الدال.

وهذا التقويم لم يكن كافيا بالنسبة إليه للتعرف عن البنية التي تشكل النصوص الأدبية والروائية، وأما المسألة الثانية التي أراد لحمداني عدم السقوط فيها ترتبط بـ « الابتعاد قدر الإمكان عن استخدام مصطلح" سوسيولوجيا النص" مادام المفهوم الغالب لتحديد مدلول هذه السوسيولوجيا يميل إلى الاعتقاد بالحياء المطلق للكاتب في تصوير المواجهة بين الإيديولوجيات داخل النص»[1].

ومن هذا المنطلق اختار « صيغة التحليل السوسيو بنائي، كتركيب طبيعي لإظهار الاستفادة المتوازنة من المناهج السوسيولوجية ومن المناهج البنائية، وفق تصور واحد»[2]، واعتبر اختياره هو الذي سيمنحه الحلول من أجل الوصول إلى مفهوم "البنية" باعتماده على أعمال الشكلانين الروس، وأبحاث توماشيفسكي، وفلا ديمير بروب؛ لأن الدراسات الشكلية هي الحافز الأول في البحث الشكلي السردي والتي ارتبطت أساس« بلسانيات "دوسوسير... »[3]. لهذا يكون المنهج السوسيو-بنائي عنده تركيب منهجي يجمع البنيوية الشكلية واهتماماتها بدراسة النصوص السردية وآراء " بيير زيما" في اهتمامه بلغة النص وارباطها بالجانب الاجتماعي والايديولوجي الذي تمثله.

غير أننا سنتوقف عند العناصر التي استلهمها لحمداني من "سوسيولوجيا النص " في دراسته لرواية "المعلم علي"، فما يميز "سوسيولوجيا النص" توجهها اللساني البنائي، إلا أن هذا المنهج- كما يقول لحمداني « يجعل النص الأدبي، ومنه النص الروائي، موطنا خصبا لتصارع الأصوات الإيديولوجية ولكنه يميل إلى نفي أن يكون النص كله (باعتباره من إبداع شخص واحد) عملا مرتبطا بتوجيه ايديولوجي

---

[1] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي ، ص.20.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 20.

[3] _ المرجع نفسه، ص . 20.

ما»[1]، وهذا ما يجعل الناقد بعيدا «تماما عن إدراك النوايا الواعية أو غير الواعية للكاتب»[2]، ويردف بقوله:« ثم إن المظهر الحيادي الذي يتحدث عنه أصحاب هذا الاتجاه متعلق في الواقع بمسألة «تقنية» إنه مظهر لا يؤدي بالضرورة إلى عزلة الكاتب التامة عن موضوعه الذي يعالجه في الرواية، إن الكاتب يعبر بذلك الحوار نفسه الذي يقيمه بين الشخصيات عن إرادته الخاصة، وعندما تنتهي الرواية سيشعر القارئ أن الكاتب رغم حياءه مع ذلك أراد أن يقول شيئا ما من خلال ذلك الحوار، فالحوار ليس مقصودا لذاته في الرواية، إنه وسيلة لقول شيء آخر، وهذا الشيء هو ما يشكل صوت الكاتب الغائب في الظاهر والحاضر في العمق مع كل شخصية، ومع كل صوت إيديولوجي في الرواية ولعل هذا ما أشار إليه "باختين" عندما تحدث عن تقنية دوستويفسكي»[3].

ومن هذا المنطلق حذر لحمداني من التعامل مع سوسيولوجيا النص«دون مراعاة ضرورة وضع النص ككل- لا كمجموعة من الأصوات الإيديولوجية فحسب- في سياقه الفكري العام، أي ربطه بإحدى رؤى العالم الموجودة في الواقع... إن القيام بهذا الأمر دون مراعاة ذلك كله سيقودنا مجددا إلى الدراسة السكوينية للنص الروائي»[4]، التي تحدر البنيوية التكوينية من السقوط فيها وعزل النص عن مرجعياته الاجتماعية. ويقرر الاعتماد على هذا المنهج في دراسته لرواية "المعلم علي" لـ عبد الكريم غلاب، يقول:« لهذا كله تستفيد الدراسة التي نعتزم القيام به الرواية "المعلم علي" لعبد الكريم غلاب من المنطلقات النظرية لسوسيولوجية النص، بحكم اهتمام هذا الاتجاه واستعابه للجانب اللساني والبنائي في دراسة الأدب، وبحكم معرفته بالكيفية التي تتجلى بها المعطيات السوسيولوجية في النص الروائي على الخصوص»[5]، مع عمله على الاحتفاظ بـ « النظرة الجدلية التي تربط النص كصوت ايديولوجي له معنى في كليته..»[6]. والسؤال المركزي بماذا استفاد لحمداني من سوسيولوجيا النص، على اعتبار أن هذا المنهج يدعو إلى أحادية النظرة؟

---

[1] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي ، ص.18.

[2] _ المرجع نفسه، ص.18.

[3] _ المرجع نفسه،ص.19.

[4] _ المرجع نفسه، ص.19.

[5] _ المرجع نفسه، ص.19.

[6] _ المرجع نفسه، ص.19.

إن ما يهم لحمداني من الدراسات السوسيونصية هو اشتغالها على حوارية باختين، فقد قرر "زيما" أن العلاقة بين آراء غولدمان وباختين متكاملة، يقول:« جولدمان وباختين متكاملان: ليس فقط لأن الازدواجية الكرنفالية والتعدد الصوتي يمكن مقارنتهما بالتوسط الذس يصفه ماركس بل أيضا لأن أزمة القيم التي يحللها جولدمان ترتبط ارتباطا وثيقا بالنقد الذي قدمه ونادى به باختين»[1]،فباختين ثار ضد القيم السائدة في المجتمع الروسي وتمجيد الأنا، والتعدد الصوتي في الرواية يجعل النص الروائي نصا «غير متمركز، حيث يستحيل على أي خطاب تحقيق "احتكارية اللغة". حتى خطاب الكاتب يؤدي وظيفته في قلب بنية جوارية مفتوحة: فهو ليس بمأمن من النقد»[2]، والكاتب يقوم بوصف الايديولوجيات المتعددة في الرواية بعيدا عن فرض ايديولوجيته الخاصة، فتكون هذه الخطابات المتعددة هي تعبير عن الثقافة الاجتماعية السائدة وتصبح «رؤية العالم التي كانت لدى جولدمان بناء فكريا، تصبح هنا، في سياق مختلف، بنية خطابية»[3].والمظهر الأحادي الذي حدر منه لحمداني ليس إلا قيمة مهمة تسمح للكاتب من إظهار الايديولوجيات المتصارعة في النص الروائي؛لأن اللغة عند "باختين" هي حلبة صراع ايديولوجي، واللغات «هي مفاهيم للعالم، ليست مجردة بل ملموسة، اجتماعية، يخترقها نظام التقييم الذي لا ينفصل عن الممارسة الجارية وصراع الطبقات. ولهذا يقع كل شيئ، كل مفهوم، كل وجهة نظر، كل تقييم، كل نغمة في نقطة تقاطع الحدود اللغوية – المفاهيم للعالم، ضمن صراع أيديولوجي محتدم»[4]، لهذا فإن مقولات غولدمان التي قامت على أسس البطل الروائي و«تدهور الفرد والبطل الذي وصفه جولدمان وضياع الذاتية في الازدواجية والتعدد الصوتي الذي يصفه باختين هما مظهران لنفس الظاهرة»[5]، والتي عمل " سوسيولوجيا النص "على إبرازها.

لقد حاول لحمداني الخروج من صعوبة الممارسة الفعلية لمقولات "غولدمان" بإيجاد وسائل وممارسات نقدية مساعدة، وهي" حوارية باختين "، وهي «ذلك الشيء الأساسي الذي كان ينقص

---

(1)_ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 168.

(2)_ المرجع نفسه، ص. 165.

(3)_ المرجع نفسه، ص. 164.

(4)_ المرجع نفسه، ص. 164.

(5)_ المرجع نفسه، ص. 168.

المنهج البنيوي التكويني كما بلوره جولدمان، وبخاصة جانب ممارسة تحليل البنية الروائية»[1].إلا أن محاولة الاستعانة بحوارية باختين لم تكن سابقة لـ لحمداني كما أوضح خرماش بقوله:«وهكذا يكون لحمداني قد فتح مشروعا للتنويع على المنهج البنيوي التكويني جعل أول لبناته مفهوم "الحوارية الباختيني"، وهو يتطلع إلى أشياء أخرى..»[2]؛ لأن مشروع فتح النقد السوسيولوجي الجدلي على حوارية باختين هي مساهمة من وضع "بيير زيما" في كتابه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" الصادر سنة 1978، وأما الدراسات العربية، فأول دراسة نقدية عربية عملت على مقارنة العمل الروائي العربي بأعمال باختين، هي دراسة الناقد " فيصل دراج" سنة 1981 ، التي اعتبر فيها باختين صاحب " البيان الشيوعي في الأدب" بأنه «المجهول العظيم..الذي قدم مساهمة جديدة في حقل الأدب قبل أن يغرق في صمت الظاهرة الستالينية»[3]، وقام لحمداني بشرح فكرة إدخال حوارية باختين مع مبادئ غولدمان في مقال له" دراسة في سوسيولوجيا الرواية بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الغولدماني والحوارية الباختينية) الصادر سنة 1987.

3-2-2- المنهج السيوسيوبنائي من الفهم الحواري إلى التفسير الغولدماني:

انطلق لحمداني في دراسته لرواية "المعلم علي" وفق المنهج السوسيوبنائي من مقولتي "الفهم والتفسر، وفي مقولة "الفهم" التي تبحث عن التجانس الداخلي للعمل الروائي استعان بحوارية باختين وبحثه عن الجانب اللساني البنائي للعمل الروائي، وحافظ في مقولة "التفسير" على ربط وعي الكاتب بـ «بنية فكرية أشمل هي البنية الفكرية التي ينتمي إليها تفكير المبدع»[4]، وفي مقولة الفهم اعتمد على البنيوية السردية، لكننا لاحظنا قصورا في طريقة تحليله، أين غيب دراسة بعض عناصر تشكيل الرواية، فلا نجد دراسة الأمكنة التي تدور فيها الرواية.

في دراسته لنوع الرؤية السردية حدد رواية "المعلم علي" بأنها «تنتمي إلى الرؤية من الخلف، ذلك ان

---

[1] _ محمدخرماش،المرجع السابق ، ص.145.

[2] _ المرجع نفسه، ص.147.

[3] _ فيصل دراج، العلاقة الروائية في العلاقات الاجتماعية (الرواية ونمط الإنتاج)، مجلة الطريق، (بيروت، لبنان، المجلد 40، العدد 3-4، آب 1981)، ص.30.

[4] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي، ص. 19.

الراوي / الكاتب يبدو عارفا بعالمه معرفة تامة، وهي معرفة متعلقة بتفاصيل الأحداث، كما أنها معرفة متعلقة بما يجري حتى في أذهان أبطال الرواية»[1]، كما لاحظ أن «الأحداث تروى بضمير الغائب، وهي الصيغة الممكنة لتحقيق الرؤية من الخلف، فبواسطتها يستطيع الراوي – وهو الكاتب هنا أيضا- أن يهيمن على عالمه بشكل تام، ويقدم للقارئ كل ما يحتاج إليه، أو على الأصح كل ما يريد الراوي / الكاتب أن يجعل القارئ يعتقده»[2]، مؤكدا الصبغة الواقعية لرواية "المعلم علي" على اختلاف الوعي الموجود فيها، وهذا الوعي الذي يرتبط بشخصية مركزية- وهي شخصية البطل علي – هي مجرد وهم أراد الكاتب ايهام المتلقي به وأن تعامل الرواية مع البطل«يقترب من تعامل الروايات الرومانسية مع الأبطال وجعلهم جميعا في خدمة بطل محوري يحوز على نعاطف خاص من جانب الكاتب»[3].وإلى جانب بحثه عن مضمون الرواية، استخدم لحمداني حوار الايديولوجيات بمفهوم "باختين" بعيدا عن ايديولوجية الكاتب، ولاحظ أن الرواية تقوم على حوار ايديولوجي يتنوع بين ايديولوجية المحتل، وايديولوجية العمال، وايديولوجية الحركة الوطنية، فالشخصية المركزية-البطل – يشهد انتقالا وتطورا في الوعي على مستوى الرواية، هذا الوعي الذي انتقل إلى مرحلة السلبية إلى الاضطراب ثم الاستقرار مع مبادئ الحركة الوطنية، وبهذا فإن شخصية "الحركة الوطنية" التي مثلتها شخصية "عبد العزيز" هي من تحتل «محلا رئيسيا للإيديولوجيا الغالبة في الرواية، وبالتالي إنه البطل الوحيد الذي يمكن أن يمثل أفكار الراوي / الكاتب،ورؤيته الخاصة للعالم»[4].

وفي مرحلة تفسيره للرواية يؤكد على ضرورة احترام مبادئ "غولدمان"، بإعادة الرواية ودمجها«في بنى فكرية أوسع ليكتسب دلالته التامة..البنى الفكرية السائدة في المجتمع الذي ظهرت فيه»[5]، ويقدم لحمداني شرحا لعملية التفسير التي يقدمها بقوله:« لهذا لن نتعامل مع رواية " المعلم علي" على أنها فن خالص، فنقتصر على ما قدمناه من تحليل للجانب الشكلي، ولن نقتصر فيالكلام عن الدلالة على ما

---

[1] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي، ص. 32.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 33.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 63.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 85.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 87.

نسميه البنائية أحيانا بدلالة النص في ذاته. ولكننا ينتقل إلى تفسير هذه الدلالة الداخلية نفسها، انطلاقا من المحيط الفكري الذي أنتجها، ومن ثم نستطيع أن نقف على دورها الذي تمارسه داخل ذلك المحيط»[1].

يمكننا أن نلمس توجه لحمداني في إعطاء تفسير الرواية بتركيزه على أراء الكاتب الشخصية، وتقديم أراء الروائي اتجاه الحركة الوطنية،يقول:« إننا نجد "غلاب" في كتابه" تاريخ الحركة الوطنية في المغرب" مثلا يميل إلى عدم إثارة كل تناقض عاشه المغرب في الماضي وخاصة بين طبقاته المختلفة، فهو يقول بعد أن يقرر بأن "كتلة العمل الوطني" أخذت على عاتقها القيام بعاملين: تنظيم الحرفيين، وتنظيم العمال»[2]، فـ لحمداني لايقوم بتفسير العمل الروائي من منطلق البنيات الذهنية السائدة في المجتمع بل يركز على تفسير البنية الذهنية للكاتب، يقول: «إن "غلاب" يركز على هذا المبدأ، أي فصل الحركة الوطنية كقيادة، وكفكر، عن العمال أو عن فكر العمال، حتى في كتاباته التاريخية، ففي الكتاب المشار إليه سلفا نراه لم يكن يستطيع أن يتحدث عن الحركة الوطنية كبنية تكونت عن طريق النفاعلات المختلفة بين فصائل المجتمع..»[3]، والتفسير في البنيوية التكوينية لا يقوم على التفسير الذاتي؛ لأننا أمام بنية ذهنية جماعية ولايمكن أن ترتبط بالفرد. والمقصود بالتفسير الخارجي « ليس ذاتا فردية ولا بيوغرافية، وإنما هو بنية جوهرية ملاحمة الحلقات ذات دلالة وظيفية إذ إن النص لا يوجد داخل محيط خال، وإنما دتخا عالم من الأفكار والمعتقدات والأحداث، وعلى العالم الإنساني في كل لحظة أن يعيد تركيب العلاقة الجوهرية التي تربط الجزء بالكل»[4].

وهذه البنية الدلالية الكامنة في النص الروائي جعلت لحمداني يصل إلى تحديد"رؤية العالم" في الرواية والتي اختصرها في علاقة الصراع الاجتماعي ومحاولة الوصول إلى الاستقلال، فالرواية تقوم باختزال الحركة الاجتماعية وابتعادها عن الواقع الشمولي بتركيزها على فئة البرجوازية الصغيرة في إطار الحركة الوطنية.

---

[1] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي، ص. 89.

[2] _ المرجع نفسه، ص.91.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 93.

[4] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 140.

فالرواية تركز «على الفعالية الفردية وطاقتها الخلاقة التي تُخضع التاريخ ولا تَخضَعُ هي للتاريخ»[1]، فهي تتوقف عند لحظة زمنية ثابتة وهي «لحظة الاستقلال، وهذا يعني أن التاريخ لا يتطور فالماضي لايزال مستمرا في الحاضر. والحاضر لا هوية له»[2]. ومن هذه النتائج التي توصل إليها لحمداني، يمكننا القول أن:

- تعسف لحمداني في تفسيره لرواية " المعلم علي" وإجبار النص على تقبل تأويلات من منطلقاته الخاصة ووفق رؤية مسبقة، فلقد اعتبر النص الروائي نصا يمجد الرؤية الفردية على حساب الرؤية الجماعية، غير أننا وفي مسار شرحه للرواية نلمس أن السمة الجماعية تغلب على الرواية، فقد انتقل البطل "علي " من الوعي السلبي إلى الوعي الفعال والإيجابي من انتقاله من الفردية والذاتية السلبية إلى انضمامه إلى الفكر الجماعي والتنظيمي الذي مثله أبطال الحركة الوطنية، ومن الأهداف الذاتية في التعلم واكتساب مهنة إلى الأهداف الجماعية وحصول البلد على الاستقلال.

- مفهوم لحمداني لـ مقولات البنيوية التكوينية يشوبه الغموض والاضطراب، فمقولتي " الفهم والتفسير " التي تقوم عليها أعماله التطبيقية في ممارسة البنيوية التكوينية هي مفاهيم خاطئة؛ فهو يقوم بفصل المقولتين عن بعضهما البعض وكأنه في عملية مستوياتية، وهذا عكس ما نادت به البنيوية التكوينية التي تؤكد أن الفهم والتفسير « إجراءان دياليكتيان، وظيفتهما المركزية هي الحكم على الأعمال وتمييز الجوهري من العرضي فيها وإبراز مدى تلاؤمها مع الواقع ومدى استجابتهما لمعيار الحقيقة الذي يمتلكه المفكر»[3]،فالفهم والتفسير هما عمليتان في حركة تبادل المواقع باستمرار، ذلك « أن المبدأ المنهجي الناجح في كل معرفة للوقائع الإنسانية، والذي سنسميه مبدأ الكلية هو الذي لا يمكننا بمقتضاه أن نفهم أية واقعة إنسانية إلا إذا أدرجناها داخل البنيات الزمكانية التي تشكل جزءا منها، وفي نفس الوقت لا يمكننا أن نفهم هذه البنيات نفسها إلا بدراسة الكليات الجزئية والنسبية التي تعتبر مكونة لها»[4]. وما يؤكد فهمه الغامض لمقولات البنيوية التكوينية طريقة ممارسته لمقولة "التفسير" حيث يعمل

---

(1) _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو-بنائي، ص. 108.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 108.

(3) _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص.141.

(4) _ لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، ص ص. 349-350 / نقلا عن يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 141.

على إبراز الموقف الذاتي للكاتب على حساب البنى الجماعية، هذه المسألة التي أشار إليها "غولدمان" بقوله: «العمل الأدبي يكاد يمتلك دائما، دون شك، وظيفة فردية ذات دلالة بالنسبة لكاتبه، إلا أن هذه الوظيفة الفردية هي – كما سنرى- في أغلب الأحيان غير مرتبطة، أو مرتبطة قليلا جدا، بالبنية الذهنية التي تنتظم الطابع الأدبي الخالص للعمل، ثم هي لا تخلقها مطلقا على أي حال»[1].

5- محمد عزام وفضاء النص الروائي حضور المنهج وانعدام الممارسة:

في الحقيقة كتاب "فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) للباحث محمد عزام من الكتب الإشكالية التي تعبر عن الاضطراب الذي يعاني منه الناقد العربي أثناء عملية تطبيق منهج البنيوية التكوينية، وتأكيدا على أن الإدعاء بأن النقاد العرب تمكنوا من استيعاب وتطبيق البنيوية التكوينية هو مجرد وهم ، رغم المحاولات العديدة والمتكررة. والهدف من تقديم هذا الكتاب رغم مستواه النقدي والإجرائي، هو توضيح وتأكيد معاناة النقد العربي في استيعاب وتطبيق هذا المنهج.

5-1/ المنهج في فضاء النص :

ينطلق محمد عزام في توضيح المنهج المتبع في هذه الدراسة بالإشارة إلى الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه الذي لخصه في «تحليل النص، باعتباره بنية دلالية»[2]، لكن هذا التحليل لا يعتمد على البنيوية فقط التي تعتبر النص بنية مغلقة على ذاتها، فالنص «بنية مفتوحة على الحقول الدلالية، والثقافية والإيديولوجية، والاجتماعية... إلخ، ومن هنا نزوعها إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التي تقف عند حدود المؤثرات، إلى التفاعل النصي والتناص»[3]، لذلك فهذه الدراسة تعتمد على منهج مركب، متعدد، ينطلق من الدراسات البنيوية ووصولا إلى الدراسات السوسيونصية، يقول: «ينطلق هذا البحث من الاستفادة من الانجازات الألسنية في تحليل الخطاب الروائي، ويتوخى الوضوح النظري من أجل معالجة تقنية الأسلوب الذي تقدم فيه الروايات مادتها الحكائية، مستفيدا من الدراسات البنيوية

---

(1) _ لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص. 13.

(2) _ محمد عزام ، فضاء النص الروائي(مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط01، 1996)، ص. 06.

(3) _محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص .06.

والأبحاث الألسنية في تحليل النص الروائي، باعتباره بنية دلالية منتجة في إطار بنية سوسيونصية، وبوضع النص في سياق بنيته الثقافية والاجتماعية والتاريخية، التي أبدع فيها، يمكن الكشف عن خصوصيته، من خلال استخلاص رؤياته، وأصواته، وشخصياته المهيمنة»[1].

فقد عمل عزام على الاشتغال على توليفة من المناهج محاولا الوصول إلى دراسة داخلية وخارجية للنص الأدبي، يقول: «إن تبني منهج للقراءة يحلل (بنيات) العمل الأدبي: الداخلية والخارجية، ويكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى (الحقيقة) هو الهدف الذي نسعى إليه»[2]، ولهذه الأسباب اختار البنيوية التكوينية لمقاربة الأعمال الروائية للروائي نبيل سليمان، يقول: «ومن هنا جاءت محاولة تبني (المنهج البنيوي التكويني)، كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه، مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة، ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع»[3]. فالنص الأدبي هو «نتاج ظروف اجتماعية خارجة عن إرادة المبدع، ومادامت هنالك علاقة بين الفكر والواقع، وبهذا ينفتح النص الأدبي على مستويات أعلى من الوعي والإدراك ويتحول إلى (رؤية) للعالم، ذات دلالة اجتماعية، تنظم فضاءه»[4]، فالعمل الروائي لا يعكس الواقع فقط «في تماسكه وتناقضاته وظاهره، لا انعكاسا بسيطا ومباشرة، بل تعبيرا عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها»[5].

واختياره لروايات نبيل سليمان التي تبلغ « إحدى عشرة رواية، تعالج جميعا تاريخ سورية الحديث والمعاصر، منذ العهد العثماني حتى اليوم»[6]، منهجية غولدمانية تبحث في كلية أعمال الأديب ليتمكن من الوصول إلى البنية الدلالية أو النواة الدلالية التي تؤسس مجمل أعماله، فكانت رغبته «في تطبيق (المنهج البنيوي التكويني) على هذا الإنتاج الذي يعيد تصوير مراحل تاريخية حديثة، كما يصور فترات اجتماعية معاصرة، يعيد فيها الحق لأصحابه البسطاء العاديين الذين أهملهم التاريخ الرسمي، فجاء الفن

---

(1) _ محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص. 5.

(2) _ المرجع نفسه ، ص. 06.

(3) _ المرجع نفسه، ص.06 .

(4) _ المرجع نفسه، ص.06 .

(5) _ المرجع نفسه، ص.06 .

(6) _ المرجع نفسه، ص. 07.

الروائي ليصور بطولاتهم المنسية»[1].

5-2- تطبيق البنيوية التكوينية بمفهوم "عزام":

تتشكل دراسة "فضاء النص الروائي" من ثلاثة أبواب، خصص فيه الباب الأول لاستعراض أهم النظريات التي اهتمت بالدراسات الشكلية والبنيوية وتطوراتها، وكان الباب الثاني والثالث مجالا لتطبيق المنهج البنيوي التكويني، فالباب الثاني عنونه بـ: نحو قراءة داخلية للنص الروائي، والباب الثالث والأخير عنونه بـ"الفضاء السوسيولوجي، نحو قراءة خارجية للنص الروائي"، وبذلك اهتم عزام بالدراسة الداخلية (مرحلة الفهم) والخارجية (مرحلة التعبير) للنصوص الروائية لـ نبيل سليمان.

5-2-1- القراءة الداخلية للنص الروائي من منظور "عزام":

في دراسته للبنية الداخلية للنصوص الروائية يحاول الوصول إلى مرحلة فهم هذه النصوص ورصد البنيات الأساسية فيه، يقول: «في قراءتنا الداخلية للخطاب الروائي نرصد (البنيات) الأساسية فيه، من أجل معالجتها، لكونها الخطوة الأولى في التحليل، والكشف الأولي عن القوانين الملازمة للبنية الفنية المتميزة في الخطاب الروائي»[2]، وحسب رأيه هناك فرق بين تحليل الرواية وتحليل الخطاب الروائي، ففي هذه الدراسة سيقوم بالاهتمام بتحليل الخطاب الروائي والذي اعتبره «الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية»[3]، دون الاهتمام بـ «المتن الحكائي»[4]، وتحليل الخطاب الروائي بالنسبة إليه سيقوم على بعض الإجراءات من دراسة للبنية الزمانية والمكانية والمنظور الروائي؛ أي الاستفادة من البنيوية في دراسته للخطاب الروائي وفصله الشكل عن المضمون.

غير أن عزام سرعان ما يحيد عن منهجه الذي أراد، بتقديمه لفصل أول يبحث فيه إشكالية "الرواية والحداثة" ليتناول فيه "رواية تيار الوعي" و"الرواية الجديدة" و"الرواية الطليعية" و"الرواية التجريبية" ليس رغبة منه في تصنيف روايات "نبيل سليمان" في أي نوع تتميز، بل قدم لنا عرضا عن الرواية العربية

---

[1] _ محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص.07 .

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 55.

[3] _ المرجع نفسه، ص.55.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 55.

وانتقالها عبر هذه المراحل المشكلة لمسارها التطوري، وبذلك فقد خرج عن الدراسة الداخلية للنصوص الروائية، وراح يبحث في المستوى الأفقي للرواية، دون أن يحدد الهدف من هذا التقديم وعلاقته بفهم الرواية. وعند انتقاله إلى دراسة "المنظور الروائي" يهتم بتقديم المادة النظرية ليقدم بعد ذلك لمحة موجزة، عن دراسته لمنظور رواية واحدة "رواية هزائم مبكرة"، ليقرر أن هذه الرواية التي تعتمد على ضمير المتكلم (أنا) تنتمي إلى أدب السيرة الذاتية، ثم يقرر مرة أخرى أن «الواقع والسيرة دوما هما الأصل، والإبداع الذي يأتي تاليا إنما ينهل منهما»[1].

وفي دراسته للشخصيات الروائية يقدم دراسة لأربع روايات هي: الأشرعة وهي الجزء الأول من رباعية نبيل سليمان (مدارات الشرق) والجزء الثاني منها (بنات نعش)، ورواية (هزائم مبكرة)، ورواية (قيس يبكي)، ليجد أن هذه الروايات التاريخية تقوم على ضمير المتكلم (أنا)، أو الأدب السيري، «حيث (أنا) الكاتب تتصدر الكلام»[2]، ويواصل دراسته الخاطفة والانتقائية في دراسته لبنية المكان الروائي واختياره لرباعية "مدارات الشرق" وروايته "قيس يبكي" ليبحث في المدن التي شغلتها هذه الروايات وطريقة الانتقال من مدنية إلى أخرى، يقول: «وتتعدد الأمكنة في (مدارات الشرق)، من بلاد الشام إلى الحجاز، وتركيا، أما في بلاد الشام فمن الساحل السوري، والغوطة، ودمشق، وقاسيون، والجولان، وحماة، وحمص، حلب، والبادية، ثم لبنان وفلسطين...»[3].

كما لاحظ أن رواية (قيس يبكي) هي رواية "عالمية" لتنوع الأماكن فيها وانتقالها من قارة إلى أخرى، يقول: «تعددت الأمكنة في هذه الرواية بين ثلاث قارات: أوروبا، وإفريقيا، وآسيا، حتى ليمكن القول إنها رواية (عالمية) الأماكن. فمن (حلب) حيث يسكن (الراوي) إلى (دمشق) حيث مخيم اليرموك، وأوتوستراد المزة، والمطار. ومن (تونس) حيث قابس، وجربة، إلى (بيروت) حيث المخيمات. ومن (الجزيرة) السورية حيث عامودة، والدرباسية، وقبور البيض، والعضامية، إلى إفريقيا، حيث الكونغو إلى آسيا حيث دول البترول»[4]، ليستنتج بعد هذا العرض المكاني أن «تعدد الأمكنة هذا لم يكن

---

[1] _ محمد عزام ، فضاء النص الروائي ، ص. 84.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 110.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 118.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 120.

خليفة للأحداث فحسب، بل ساعد في إظهار تشتت الشخصية واضطرابها في العالم»[1].

وخلص إلى أن تعدد الأمكنة في الروايات دلالة على فقدان المكان و«فقدان المكان يعني إفقاد الرواية خصوصيتها وأصالتها، والأدب (الكوزمو بوليتاني) هو الذي يفتقد الأصالة والخصوصية، وهو غير الأدب (العالمي) الذي يجد فيه الإنسان خصوصيته، ذلك أن المحلية هي الطريق إلى العالمية، والعالمية انعكاس للمحلية»[2]، ليناقض استنتاجه الأول بعالمية الرواية .

ونلفي الأمر ذاته في دراسته للبنية الزمانية حيث اهتم فقط بالرباعية (مدارات الشرق)، ورواية (المسلة)، والبحث عن الدلالات الزمانية لهذه الروايات ولاحظ أن نبيل سليمان يهتم بالزمن التاريخي.

وما يمكن ملاحظته عن هذه الدراسة الداخلية فهي بعيدة كل البعد عن مقولة "الفهم" الغولدمانية، فهي دراسة بنائية وانتقائية، ينتقل فيها الباحث من بنية إلى أخرى دون تحليل موضوعي ، فهي مجموعة آراء ذاتية تعبر عن آراء الباحث فقط، وعملية اختيار الروايات كان اختيارا عشوائيا. والباحث لم يلتزم بمبادئ البنيوية التكوينية، ولا نجد الدراسة الشاملة لكل أعمال الروائي، بالإضافة إلى ذلك فالباحث لم يستطع التخلص من أفكار الواقعية ولم يستطع الاعتماد على النصوص فقط وتجنب السياقات الخارجية، فنجده في مرحلة الدراسة الداخلية يعتمد في فهمه للبنية الزمانية لرباعية "مدارات الشرق" على الظروف التاريخية والاجتماعية ويعتبرها مجرد انعكاس لهذا الواقع يقول: «وتعكس هذه الرباعية الواقع الاجتماعي والسياسي المحدد بتاريخها لبلاد الشام وسورية...»[3]، فقد كانت الظروف الاجتماعية والتاريخية هي التي تتحكم في الشخصيات الروائية، يقول: «وقد انعكست بذور أفكار هذه الأحزاب والجمعيات في تصرفات وممارسات الشخصيات الروائية» [4]، فقد كانت دراسته "دراسة اجتماعية سطحية " وليست بنيوية تكوينية.

---

[1] _ محمد عزام ، فضاء النص الروائي، ص.120.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 120.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 126.

[4] _ المرجع نفسه، ص.126.

5-2-2/ الفضاء السوسيولوجي للرواية والقراءة الخارجية:

بعد دراسته الداخلية للروايات، انتقل الباحث إلى مرحلة الدراسة الخارجية والتي تمثل مرحلة "التفسير"، أي «الانتقال إلى بنية أوسع»[1]، والقراءة الخارجية بالنسبة إليه هي مرحلة تفسر «فيها البنيات الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية»[2]، والتي تساعد على تفسير النص، ويتم «دمج الداخل بالخارج، في وحدة فنية لا ينفصم فيها الشكل عن المضمون، ولا الدليل عن الدلالة»[3]، وقسمها إلى:

أ/ سوسيولوجيا الرواية:

وعرض فيها أهم الدراسات والآراء التي ساهمت في تحليل سوسيولوجيا الرواية بداية بإسهمات سوسيولوجيا المضامين (علم اجتماع الأدب) وصولا بالدراسات السوسيو نقدية، ذاكرا أهم رواد هذه النظريات من: لوكاتش، ميخائيل باختين، بيرزيما، وأخيرا أردف هذه القائمة بوضع اسم الناقد سعيد يقطين في دراسة "انفتاح النص الروائي" ضمن الدراسات التي أسست للنقد الاجتماعي، غير أننا لم نفهم الأسس التي اعتمد عليها عزام في هذه الدراسة، ولماذا اختار الناقد سعيد يقطين ليضعه ضمن رواد الدراسات السوسيولوجية الروائية، وما هي النظرية النقدية التي قدمها سعيد يقطين في الدراسات السوسونقدية؟

إن هذا الفصل يؤكد الفوضى والاضطراب النقدي عند عزام واعتماده على العشوائية والانتقائية في اختيار الاسماء وحتى المصطلحات، فمن الدراسات الاجتماعية للأدب، ينتقل مباشرة إلى الناقد المجرى "لوكاتش" ليؤكد أن منهج لوكاتش النقدي يقوم «على مفاهيم (الانعكاس) الذي ينص على أن الأدب هو انعكاس لمجتمعه و(تغريب) الكاتب في المجتمع الرأسمالي، وتحويله إلى متفرج، و(الشمولية) التي تعكس المشكلات الإيديولوجية والأخلاقية والعاطفية للمجتمع البورجوازي المطبوع بصراع الطبقات»[4]، ثم يؤكد فكرة الانعكاس عند لوكاتش بقوله: «هكذا تبدو الرواية، عند لوكاتش، انعكاسا للواقع الاقتصادي

---

[1] _ محمد عزام، فضاء النص الروائي ، ص. 133.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 133.

[3] _ المرجع نفسه، ص.133 .

[4] _ المرجع نفسه، ص. 137.

والسياسي للمجتمع»[1]. غير أن الرواية عند – لوكاتش– تتجاوز مفهوم الانعكاس، بل هي البحث في جوهر الحياة، فقد عبر عن ذلك بقوله: «أما الرواية فتريد أن تكتشف ما في الحياة من كلية خفية وأن تقوم بتشييدها»[2]، فالانقلاب الذي أحدثه لوكاتش بعد ظهور "التاريخ والوعي الطبقي" هو ذاك "التجانس" الذي يبحث في تفسير العلاقة بين الوعي الطبقي والتاريخ مؤكدا على مفهوم "الكلية" التي تربط الأعمال الأدبية بالبنيات الذهبية الاجتماعية، و«من هنا يعتبر أن الإبداع الفني لا يمكن أن يُتمثل كظاهرة فردية، وإنما كنوع من الرباط الوثيق الذي يشد كل وعي فردي إلى مجموع البنيات الشاملة التي نسميها عادة بالوعي الجمعي، ولكن دون أن يكون مجرد انعكاس بسيط أو صورة مصغرة له، بل هو ما يمثل على العكس درجة التجانس الوحيدة التي يمكن أن يطمح إليها وعي كل فرد من المجموعة»[3].

ومن " لوكاتش " إلى "ميخائيل باختين"، ثم الناقد "بيير زيما" ليعرج بعد هذا التقديم للنقد السوسيولوجي ، ليصل إلى نتيجة أن زيما يقترب «من موقف باختين في التحليل الروائي»[4]، في حين أن "زيما" اعتمد في وضعه لمبادئ "علم اجتماع النص" على "حوارية باختين" ليتوصل إلى الدراسات اللسانية وعلاقتها بالنظم الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية، ليختم هذا العرض النقدي بالناقد المغربي سعيد يقطين دون توضيح سبب هذا الاختيار.

ب/ اختراق الفضاء الثقافي الإيديولوجي للنص الروائي:

في هذا الفصل أراد عزام تفسير النصوص الروائية انطلاقا من الفضاء الثقافي والإيديولوجي، وعالج في هذا الفصل نقاط عديدة، سأذكرها بالطريقة التي قدمها بها لتأكيد الفوضى المنهجية التي تعاني منها هذه الدراسة، وتتكون من:

1– الإيديولوجيا والرواية: وفيه قدم عرضا لدور الإيديولوجيا في النص الروائي على اعتبار أن «الرواية هي إيديولوجيا، باعتبارها تحمل وجهة نظر كاتبها، والمعبر في الوقت نفسه عن إيديولوجيا

---

(1) _ محمد عزام، فضاء النص الروائي ، ص. 138.

(2) _ يوسف الأنطاكي ، المرجع السابق ، ص. 164.

(3) _ محمد خرماش ، المرجع السابق ، ص. 10.

(4) _ محمد عزام، المرجع نفسه ، ص. 143.

شريحته، أو فئته الاجتماعية، أو طبقته» [1].

2- الحقل الإيديولوجي: وفيه حاول البحث عن الإيديولوجيا المشكلة للنصوص الرواية لـ"نبيل سليمان" من مرحلة حلم العثماني، ومرحلة العهد الوطني، والتي عبرت عنها الروايات.[2]

3- الواقعية الاشتراكية: حيث نجد الباحث يقدم عرضا لتأثر الأوطان العربية بالواقعية الاشتراكية بدءا من سوريا، ومصر، ويذكر أهم النقاد الذين تبنوا الواقعية في دراساتهم من أمثال "محمد منصور" ولويس عوض وسلامة موسى[3]، ليصل إلى نتيجة أن نبيل سليمان اتبع المنهج الماركسي بسبب الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي عانى منها، يقول: «وقد كان نبيل سليمان (المولود في اللاذقية عام 1945) واحدا من الشباب المؤمن بالفكر اليساري، بسبب ظروف عديدة اضطرته إلى هذا الإيمان، حاجته المادية، وحاجة القطاع الكبير من الشباب الفقير حوله، والحلم بمستقبل يؤمن للمرء الخبز والكرامة. والثقافة التي حصلها كطالب في كلية آداب جامعة دمشق (قسم اللغة العربية)، ثم كمعلم، وكمدرس لفترة طويلة في محافظات الرقة وحلب واللاذقية، قبل أن يتفرغ للكتابة وإدارة دار الحوار للنشر»[4]، والملاحظ أن هذا التفسير الذي قدمه يعود بنا إلى فكرة تأثير البنية الاقتصادية على إيديولوجية الكاتب وأعماله الفنية، وبهذا يعود بنا إلى التفسير الماركسي ومقولة "الانعكاس" المباشرة والآلية التي قدمها "ماركس".

4- النص الغائب:

يتبنى عزام مقولات بنيس حول النص "الغائب" وقوانينه: الاجترار، والامتصاص، والحوار[5]، ليحدد «النص الغائب في إبداع سليمان الروائي في ثلاثة مؤثرات»[6]، اعتبرها بمثابة الذاكرة التي تقوم عليها النصوص الروائية ، فكانت الأولى الذاكرة الروائية الأجنبية، وهي غالبا ما تكون لدى نبيل سليمان

---

[1] _ محمد عزام، فضاء النص الروائي ، ص. 146.

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 146.

[3] _ المرجع نفسه ، ص. 149.

[4] _ المرجع نفسه ، ص. 151.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 152.

[6] _ المرجع نفسه، ص.152 .

أوروبية (وخاصة الفرنسية)، والسوفيتية (الاشتراكية). ثم الذاكرة الروائية العربية، وهي تستمد من (الأصول) الأولى للقصص والحكايات العربية القديمة، والذاكرة الأخيرة هي الروائية العربية الحديثة والمعاصرة التي حدثت فيها القطيعة مع التراث والاعتماد على التيار الغربي[1]، ليختم عزام هذا الفصل بادماج روايتي " ينداح الطوفان" و" السجن" في عنوانين منفصلين، وهذا دليل على الاضطراب والعشوائية المنهجية التي تحدثنا عنه وأكدتها دراسته .

إن هذا الفصل الذي يبحث في مشروع اختراق الفضاء الثقافي والإيديولوجي لأعمال نبيل سليمان هو عبارة عن اختراق لـ منهج البنيوية التكوينية جملة وتفصيلا واختراق للمنهجية العلمية، والمنطقية في الدراسة والتي ينطلق من فكرة إلى أخرى دون وجود رابط بينهما، مع ختمها باختراقه للفضاء الاجتماعي والتاريخي للرواية، باحثا في الصراع الطبقي والسياسي والإيديولوجي في المجتمع السوري، وبذلك فالرواية هي انعكاس للإيديولوجيا السائدة والصراع السياسي السائد في المجتمع السوري في الفترات التاريخية التي استخدمها الروائي، ويمكن الخروج بالنتائج التالية من هذه الدراسة:

- هذه الدراسة تقوم على مبدأ الانعكاس فالباحث حاول استنطاق النصوص لمعرفة الواقع الاجتماعي والسياسي والإيديولوجي والتاريخي للمجتمع.
- رغم تأكيد الباحث على تتبعه ودراسته لكل أعمال نبيل سليمان إلاّ أننا نجده يقوم بعملية انتقاء عشوائية أثناء عملية الدراسة، والقيام بعملية فصل وتجزئ الأعمال الأدبية عن بعضها.
- غياب مصطلحات البنيوية التكوينية ما عدى مصطلحي "الفهم والتفسير"والتي غابت هي الأخرى اجرائيا.

وما يمكن الخروج به من نتيجة أن هذه الدراسة لا تنتمي إلى البنيوية التكوينية فلا وجود لهذا المنهج أو لروحه أو لمصطلحاته، مما يفضي بنا إلى القول بأن افتقار الدراسة لمفاهيم ومصطلحات البنيوية التكوينية إنما هو تأكيد على أن هذه الدراسة لا تتحقق فيها شروط الدراسات البنيوية التكوينية ويمكن الاحتفاظ بها كقراءة ذاتية للباحث في بعض أعمال نبيل سليمان مع حذف «مقاربة بنيوية تكوينية».

[1] _ محمد عزام، فضاء النص الروائي ، ص. 154/ بتصرف.

6- الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي عند "عمرو عيلان":

كتاب " الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي الذي صدر عام "2001" للباحث الجزائري عمرو عيلان والذي كان في أصله بحثه لنيل شهادة الماجستير من جامعة قسنطينة، وقد اتبع فيه الباحث المنهج البنيوي التكويني وحاول تقديم دراسة مختلفة يقوم فيها بتجاوز الصعوبات التي تقابل الناقد الذي يتعامل مع هذا المنهج .

6 -1- المنهج:

منذ البداية نلحظ تأثر عيلان بـ لحمداني بتنبيه المصطلح المركب "سوسيوبنائية" في دراسته "الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة"، كما نجده يصرح بذلك بقوله: «وقد وجدت في المحاولة التركيبية التي قام بها حميد لحمداني في دراسته "من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية منطلقا أوليا، تدعم تصور جديد في الاستفادة من المنهج "السوسيولوجي" عند غولدمان، ومن مدرسة النقد البنيوي الفرنسية»[1]، هذا الإجراء الذي اعتبره إضافة و«إعادة صياغة أفكار غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني، بإدخال تصورات الناقد ميخائيل باختين»[2]. إلا أن عيلان يخالف لحمداني في مستوى التغيير، حيث وجد أن إضافة الحوارية إلى مستوى الفهم «غير كاف لتفكيك بنية الخطاب الروائي والبحث عن التمثلات الإيديولوجية فيه»[3]، لهذا فضل«الاستعانة بانجازات الشكلانيين والبنيويين، في تقسيماتهم المختلفة للسرد إلى قصة وخطاب، ومتن حكائي ومبنى حكائي، وما يترتب عن ذلك من تجزئة الخطاب إلى زمن وصيغة ورؤية حسب "تودوروف" و"جنيت" أو بنية الحكاية كما حددها الشكلانيون وتوزيعها إلى وظائف حسب "بروب"، و"توماشفسكي"، أو كما طورها فيما بعد "ليفي شتروس"، وأكملها "غريماس"»[4].

إن هذه الدراسة تتبع منهجا مركبا أراد به طرح تصورا جديدا «في مقاربة ودراسة النصوص السردية،

---

[1] _ عمرو عيلان ، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، (منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001) ، ص. 06.

[2] _ عمرو عيلان ، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 06.

[3] _ المرجع نفسه ، ص. 07.

[4] _ المرجع نفسه، ص.07 .

وذلك بالاستفادة من الانجازات النظرية للمقاربات البنيوية والسوسيولوجية، ومبتعدة في ذات الوقت عن المنظورات التبسيطية والأطروحات الشكلانية الصرفية»[1].

6-2/ الوعي بتطبيق المنهج عند عيلان:

في حقيقة الأمر، يعد "كتاب الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" دراسة سوسيوبنائية من الكتب الإشكالية في اعتمادها على المناهج النقدية وفهمها لها، فهذا الكتاب يعتمد على توليفة مناهج نقدية انطلقت من الأبحاث السوسيولوجية إلى البنيوية الشكلية ومن السميائية السردية إلى البنيوية التكوينية لتنتقل إلى الدراسات السوسيونصية (علم اجتماع النص)، وهذه التشكيلة عقدت من إمكانية الوقوف عند الآليات الإجرائية لكل منهج وليس البنيوية التكوينية فقط، فالكتاب ينقسم إلى ستة فصول، كان الفصل الأول بمثابة التقديم النظري والمفاهيمي الذي حدّد من خلاله الكاتب توجهه النقدي والإجرائي والعلاقة التي تربط الرواية بالإيديولوجيا، فهذا العمل يسعى إلى الوصول إلى النواة الإيديولوجية المشكلة لمجموع أعمال الروائي "بن هدوقة".

غير أننا نقف عند تقديمه للعلاقة التي تربط رؤية العالم الغولدمانية بالإيديولوجيا وتقديمه لأهم مصطلحات هذا المنهج، فنجد الكاتب يتوقف عند دراسته ليحدد منهجه فيقول: «فإذا كان بحثنا يتعلق بالإيديولوجية، فعلينا أن نفك البنيات الخطابية وسياقاتها، وأن نكتشف بناء الدلالات التي تقدمها العناصر الزمانية والمكانية والاحداث والأبعاد النفسية للشخصيات، والعلاقة الحاصلة فيما بينها، والبنيات الذهنية الماثلة في النص الروائي... وبعد الانتهاء من هذه المرحلة يتوجب علينا المرور إلى مرحلة تفسير البنية النصية ذات البعد الفكري؛ ووصلها بنمط فكري خاص في البيئة الاجتماعية تتبناه اجتماعية...»[2]، ثم يعود مرة أخرى ليوضح منهجه في هذه الدراسة بقوله: «في مستوى التطبيق، الذي خصت له هذه الدراسة التي نحن بصددها، وستكون استفادتنا من سوسيولوجيا النص أساسية، من حيث المبدأ الذي اعتمدته، وهو المزاوجة بين النقد الشكلي والسوسيولوجي، وكذلك السعي للكشف عن الوضعيات السوسيولولسانية داخل النصوص الروائية وتمظهراتها المختلفة، والتي تشمل

---

[1] _ عمرو عيلان ، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، ص.07 .

[2] _ المرجع نفسه، ص. 60.

التشكيل البنائي الجمالي للرواية»[1]، ولمحاولة الوقوف عند المنهج المتبع في هذه الدراسة سنحاول قراءة المتن النقدي ومحاولة استنباط الآليات التي اعتمدها الكاتب في دراسته.

كما أسلفنا الذكر فإن هذه الدراسة سداسية التشكيل، فالفصل الأول عنونه بـ"الرواية والإيديولوجية"، ثم انتقل إلى الفصل الثاني والذي عنونه بـ: السياقات الإيديولوجية في الرواية حيث عمد في هذا الفصل إلى «تحديد السياقات الإيديولوجية التي تضمنتها روايات "بن هدوقة"»[2]، بعيدا عن كل الأفكار المسبقة التي اعتاد النقد الروائي السابق ممارستها، يقول: «وقد سعيت في التصنيف الذي اعتمدته إلى الالتزام بتحديد منظومات الأفكار التي حفلت بها نصوص المدونة المدروسة، مستبعدا كل الأوصاف التي اعتاد النقد الروائي السابق في دراسته لهذه النصوص إطلاقها، معتمدا على ما تنتجه القراءة المتأنية لخطاب الراوي وخطاب الشخصيات»[3]، فكان هذا الفصل بمثابة عملية فهم للنصوص الروائية بمصطلح غولدمان.

والفصل الثالث الذي عنونه بـ «الإيديولوجية وبنية الصيغة والرؤية في الرؤية» حيث انتقل فيه «إلى دراسة الخطاب الروائي وعلاقته بالإيديولوجية»[4]، وكان هذا الفصل بمثابة الفصل المتمم للفصل الثاني في محاولة الوصول إلى البنية الدلالية للنصوص الروائية وبذلك الوقوف عند الوعي الواقع يقول: «وركزت فيه على عنصرين هما: الصيغة والرؤية، كما أشرت للكيفية التي ينتج بها الخطاب الروائي القيم الإيديولوجية، انطلاقا من العلاقة التي تربط الراوي بخطاب الشخصيات، وطريقة تقديمه، وما يترتب عن ذلك... للدلالة الإيديولوجية الناتجة عن تفاعل الخطابات والرؤى في النص الروائي» [5].

وفي الفصل الرابع الذي عنونه بـ "بنية الفكرة في الرواية ودلالتها"، تعرض فيه «بالبحث لبنية الفكرة بوصفها أساس القيم الإيديولوجية في النص الروائي... ضمن مباحث ثلاثة، يتركز الأول في تحديد

---

[1] _ عمرو عيلان ، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، ص. 71.

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 08.

[3] _ المرجع نفسه، ص.08.

[4] _ المرجع نفسه ، ص. 08.

[5] _ المرجع نفسه، ص.08.

أشكال الوعي بوصفها عناصر أساسية تخدم فكرة النص»[1]، معتمدا على مبادئ غولدمان يقول: «وقد اعتمدت في ذلك مفاهيم "غولدمان" حول أشكال الوعي، وكذلك إشارات "باختين" التي تميز بين الفكرة "الذات" والفكرة "الموضوع"، وهو ما صنعته في المبحث الثاني في تحديد العلاقة بين فكرة الراوي وفكرة البطل في الرواية، والتفاعلات الممكنة بينهما في مستوى النص الروائي خطابيا وأسلوبيا، أما المبحث الثالث فقد حاولت فيه الاقتراب من بنية الحكاية، والدلالة التي تولدها بنيتها العميقة في تكوين المحاور الأساسية في الرواية»[2]، وأردف عيلان هذا الفصل بفصلين أخيرين تناول فيهما «سميائية الفضاء في الرواية» و«دلالة الزمن في الرواية»، والغرض من تقديم هذه الفصول هو الوقوف على مفهوم المنهج عند عيلان، وربما في النقد العربي بصفة عامة والذي لا يحترم خصوصية المنهج المراد اتباعه والاستعانة بالمناهج الأخرى التي تعتبر كأداة إنقاد يلجأ إليها الباحث في فك مغالق المنهج المتبع والهروب منه، ويمكن الخروج بالملاحظات التالية من دراسة عيلان :

- رغم تأكيد عيلان على الانطلاق من النص في تفسير الايديولوجيا المبثوثة في النصوص الروائية إلا أنه لا يلتزم بذلك ويستعين بالظروف الخارجية ، فقد أراد « رصد الوحدات الايديولوجية في روايات " بن هدوقة" ..من خلال الحقول الدلالية الممثلة لاستمرار البنى العميقة المتواترة في الدونة السردية قيد الدراسة»[3]، ووجد أن الايديولوجية المشكلة للمتن الروائي تنقسم إلى شكلين، الأولى نفعية والايديولوجيا الثانية عبرت عن الرفض والتغيير،وفي تفسيره لهذه الايديولوجيا بتستعين " عيلان" بالوضع الاجتماعي والساسي للجزائر حيث اعتبر أن الايديولوجيا النفعية السائدة في روايات " بن هدوقة" ما هي إلا تعبير عن الوضع الاجتاعي والثقافي لجزائر الاحتلال، حيث ظهرت الطبقة الاقطاعية في الجزائر والتي تحمل الفكر النفعي من مخلفات الاحتلال والتي مثلتها الطبقة المتعاونة مع الاحتلال ويستعين لتأكيد ذلك بدراسة" آجيرون شارل روبير " Ageron Charles Rober" في كتابه" المسلمون الجزائريون Les Musulmans Algeriens "، يقول:«..نجد أن 55.3 % من الفلاحين، يمتلكون أقل من 10 هكتار، و19.5 يمتلكون

---

[1] _ عمرو عيلان ، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص.08.

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 09.

[3] _ المرجع نفسه ،ص. 73.

من11 إلى 20 هكتار،...»[1]، وهذه الدراسة استعان بها لتأكيد وجهة نظره في عدم وجود طبقة اقطاعية في الجزائر وأن كبار ملاك الأراضي تحدد« بناؤها الثقافي انطلاقا من وضعية سوسيوثقافية تتحكم – إلى حد كبير – في سيرورة حياتها، إذ تنطلق من الأساس الأول الذي هو ملكية الأرض، وتسخير الفلاحين الفقراء لتسيير الإنتاج بها»[2]. فالايديولوجية النفعية في روايات "بن هدوقة"« تواجه علاقات الإنتاج في الريف على محورين:يتمثل الأول في الالتفاف حول القوانين الخاصة بالإصلاح الزراعي وعرقلة تجسدها، أو التحايل والتهرب لإفشالها، أما الجبهة الثانية فتتميز بفتح مواجهة نظرية، ومجادلة فكرية مع أنصار الجديد ودعاته، والذين تحدوهم رغبة في إصلاح الوضاع الإجتماعية في الريف الجزائري»[3]. وتقديم عيلان لهذه الإيديولوجيا اعتمدت على التفسير دون الفهم؛لأنه يقوم بعملية شرح وتأويل لإيديولوجيا الرواية وتأكيد تأويلاته ومنطلقاته ببعض المقاطع من النصوص الروائية، يقول:« وتعد عائلة "بن عبد الجليل" في رواية " بان الصبح" مثالا أو نموذجا للإيديولوجيات النفعية المموهة بممارسات ترتب القيمة والمنزلة الاجتماعية حسب درجة الرصيد المالي، وسعة الثورة وتعمل على استقطاب رموز المجتمع لعقد صفقاتها المربحة ...»[4]، ولتأكيد تحليله يقدم عيلان هذا المقطع من الرواية:« اجتمعت ثلة من أثرياء المدينة لدى "عبد الجليل". لقد رأى أن يدعو بعض معارفه الأشد ثراء ونفوذا لأمسية خاصة، إن المناسبات من هذا النوع جديرة بأن لا تضيع فالقضايا الهامة لا تعالج بنجاح إلا في غير غطارها»[5].

- استعان عيلان في توضيح الوعي المعارض والمغاير بمفهوم "المثقف العضوي" لـ غرامشي، دون تقديم شرح أو تعريف لهذا المصطلح، يقول:« إننا نسجل حضورا قويا للمثقف العضوي الذي ظهر في صور مختلفة في الروايات: فهو الجامعي في "بان الصبح" والطالب" الأحمر" في الجازية

---

[1] _ عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 76.

[2] _ المرجع نفسه، ص.76.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 78.

[4] _ المرجع نفسه ، ص . 84.

[5] _ المرجع نفسه، ص.84.

والدراويش»[1]. و"المثقف العضوي" هو المسؤول «عن إنتاج وإعادة إنتاج المعرفة وفقا لتصورات الطبقة التي يرتبطون بها.إن المثقفين هم المعبرون الايديولوجيون للجماعات والطبقات الاجتماعية المختلفة»[2]،فهو الوعي المغاير الذي يبحث عن التغيير ،إلا أن عيلان جعل من هذا المثقف العضوي «كما تصوره "ريح الجنوب"، يرفض الممارسات المبنية على الإستغلال التي يكرسها "ابن القاضي".غير أنه يفضل أسلوب المهادنة والترقب، وانعدمت لديه القدرة على الفعل المجسد لرؤيته رغم بحثه ...»[3]، فهذا المثقف الذي جسدته الرواية لم ير إلى الوصول إلى المطالبة بالتغيير بل اكتفى بالمراقبة والخضوع ولا يتحقق فيه صفة العضو الأساسي، والفعال، والمثقف العظيم الذي يستطيع «اكتساب المجموعة الاجتماعية تجانسها ووعيها لوظائفها»[4]، على جميع المستويات.

- في دراسته لأشكال الوعي يمزج بين دراسته للوعي الواقع ، والوعي الممكن، والوعي الخاطئ مع الدراسة السميائية السردية حيث يوظف النموذج العاملي لغريماس في بحثه عن بنية الفكرة في سياق الحكاية ودلالتها. ويتجلى الوعي الممكن في رواية "نهاية الأمس" في شكليين مختلفين، يقول: « ينفتح الفضاء السردي في رواية " نهاية الأمس" على شكليين متقابلين من أشكال الوعي الممكن يتأسس كل منهما على خلفية إيديولوجية مستقلة مرتكزة على انتماء اجتماعي خاص ومتبلور واقعيا. ففي المستوى الأول نصادف ايديولوجية الرفض والتغيير ويتبناها البطل الرئيسي للرواية ...أما المستوى الثاني الذي يتمظهر فيه الوعي الممكن فهو المجال الفكري للإيديولوجية النفعية التي يتبناها " ابن الصخري" بوقوفه في وجه كل محاولة لتغيير نمط العلاقات المميزة في القرية»[5]. والملاحظ أن عيلان يساوي بين الوعي الممكن الذي مثله بطل الرواية "البشير" الذي مثل فئة الطبقة المثقفة والتي استطاعت إدراك الواقع القائم والعمل على تغيير هذا الواقع، والوعي الذي مثلته الإيديولوجيا النفعية والتي عبر عنها" ابن الصخري" والذي عمل على إبقاء الوعي الواقع وترسيخه لدى فئة القرويين، يقول:«تتمثل

---

[1] _ المرجع نفسه، ص. 90.

[2] _نادية رمسيس فرح، المثقفون والدولة والمجتمع المدني(ضمن قرامشي وقضايا المجتمع المدني) ، أعمال ندوة القاهرة 1990، مركز البحوث العربية ، (داركنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 01 ، 1991)، ص.321.

[3] _ عمرو عيلان، المرجع نفسه، ص. 91.

[4] _ نادية رمسيس فرح، المرجع نفسه، ص . 319.

[5] _ عمرو عيلان،الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 151.

بنية الوعي الممكن للإيديولوجية النفعية، ضمن جملة من المفاهيم والاستراتيجيات النظرية التي يعمل "ابن الصخري" لترسيخها كمسلمات ليست في حاجة إلى نقاش، ولا يمكن القبول بغيرها بديلا، كما يعمل ضمن مجال مستوى الوعي السائد لدى القرويين للحفاظ باستمرار على القناعات المترسخة...»[1]، فالوعي الذي مثله "ابن الصخري" لا يجسد الوعي الممكن بل هو محاولة استمرار وتأكيد لما هو سائد ، كما أن الوعي الممكن من شروطه صفة الوعي الجمعي الذي يعبر عن فئة اجتماعية ؛ أي « درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعي مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما»[2]،فالوعي الممكن «باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها»[3]، والأمر ذاته مع الوعي الخاطئ الذي اعتبره قصورا في الرؤية لدى الفئة الاجتماعية المؤسسة للوعي القائم، يقول:«وهو الموقف الأساسي الذي يجعلنا نصف قسما من فكرهم وآليته ضمن مستوى " الوعي الخاطئ"، لأنهم غير قادرين على التمييز بين مصالحهم الحقيقيةوبين القضايا الوهمية التي تتخذ صفة المصالح . فبمساعدتهم "لإبن الصخري" يكون القرويون قد خطوا خطوة أولى بإتجاه الوعي الخاطئ ودافعوا عن مصالح حيوية ليست لهم»[4]، غير أننا أوضحنا بالإشارة إلى تعريف غولدمان أن الوعي الخاطئ هو الوعي الواقع الذي لا يحقق الانسجام مع الوعي الممكن للجماعة، وما طرحه هو أقرب من مفهوم " الوعي الزائف" بالمفهوم الماركسي، ثم يعمل على دراسة البنية السردية للنصوص الروائية من أجل «صياغة نظام يربط بين المستوى التركيبي للنص ودلالاته»[5].

إن دراسة عيلان رغم توفرها على مجموعة من مصطلحات البنيوية التكوينية إلا أنها خرجت عن إطارها وعن ملامحها، ومحاولات التجديد التي حاول فيها القيام بها أدت إلى تغييب المنهج البنيوي التكويني وحضور مزيج من المناهج النقدية قام الباحث بتحويرها وفق أهداف دراسته ، فنجده يوظف كل مصطلح أو منهج وفق ما يريد الوصول إليه من نتائج .

---

(1) _ عمرو عيلان،الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 156.

(2) _لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، ص . 37 .

(3) _ المرجع نفسه، ص.37 .

(4) _ عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 167.

(5) _المرجع نفسه، ص. 190.

II.البنيوية التكوينية في الدراسات الشعرية العربية:

تبحث البنيوية التكوينية في دراسة وضعية الوقائع الإنسانية بكل تعقيداتها وشموليتها وهذا يتعارض مع جوهر الشعر الذي يقوم على الذات الشاعرة والتعبير عنها، وكل الدراسات التي قدمها "غولدمان" خص بها جنس الرواية والمسرح ولم يتعرض إلى جنس الشعر. إلا أن الباحث العربي لم يغفل عن هذا الجنس وحاول تطبيق البنيوية التكوينية عليه مثلما فعل: طاهر لبيب في كتابه"سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجا، والناقد محمد بنيس في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، ودراسة النزعة الزنجية في الشعر المعاصر لـ بنعيسى بوحمالة، الذي صدر في جزئيين، الجزء الأول خصه لدراسة نصوص محمد الفيتوري وفق مستويات البنيوية التكملة (اللفظ، التركيب، الإيقاع..)، وأردف هذا العمل بجزء ثان بحث فيه عن ربط فهم النص الداخلي بالنية الخارجية وعن الوعي الممكن للشعر الزنجي، بالإضافة إلى دراسة "القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد لـ عبد الله راجع، وهو أيضا كتاب من جزئيين صدر الجزء الأول سنة 1988 والجزء الثاني سنة 1989، وما يميز هذا الكتاب هو مزج بين البنيوية التكوينية والبحث الأسلوبي والدراسات البلاغية، بالإضافة إلى دراسة الباحث مختار حبار المعنونة بـ" شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل).

1- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب روح المنهج أم اضطراب في المنهج:

كتاب"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" مقاربة بنيوية تكوينية لصاحبه محمد بنيس، هو عبارة عن رسالة قدمت لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا، بتاريخ 1978/6/28، وهذا العمل هو من باكورات المتون النقدية العربية التي سعت إلى الانتقال بالنقد العربي من الانطباعية إلى العلمية الموضوعية، و« ويطرح على نقدنا سعيا جديا نحو التمنهج العلمي بتميز خاص»[1]، والتذكير بالتاريخ الزمني لانجاز هذا العمل هو بمثابة إنصاف له، حيث يتم وضعه في الإطار العلمي والموضوعي الذي يستحقه دون مبالغة أو تطرف، فهذا العمل من أهم المحاولات التي ولجت المناهج الغربية وخاصة البنيوية التكوينية رغم المعرفة المحدودة بها في بداية انتقالها إلى النقد العربي، وجرأة محمد بنيس على اقتحامه لجنس الشعر بالاستعانة

[1] _ عبد الكريم فاضل، قراءة في كتاب : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة تكوينية – لمحمد بنيس ، مجلة ضفاف ، (مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، العدد 06 ، فبراير 2004) ، ص.109.

على المنهج البنيوي التكويني رغم صعوبة تطبيق هذا الأخير. فهذا العمل كان في بدايته جرأة نقدية يستحق الناقد عليها كل التقدير، وسنقوم بقراءته باحثين فيه عن الرؤية التي انطلق منها بنيس في فهمه وتطبيقه لـ البنيوية التكوينية.

1-1- الوعي المنهجي عند بنيس:

انطلق بنيس في هذه الدراسة من قناعة أن« السعي نحو تبني منهج للقراءة، يستند إلى الوعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمتن، والكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى النواة كما يقول تروتسكي»[1]، والطريقة المثلى لإدراك واع لمنهج جديد في قراءة النصوص الأدبية يكون بـ الخروج الصريح« على المناهج السائدة في قراءة الأدب على الصعيد العربي- وخاصة في جملة من الدراسات الأكاديمية التي تلعب دورا ليس بالهين في تسيد الوعي الخاطئ بالعمل الأدبي من حيث طبيعته ووظيفته»[2].

ومن أجل تحقيق هذا الهدف استعان بـ مجموعة من المناهج النقدية التي رأى فيها ما تعينه على فك مغالق النص الشعري المعاصر في المغرب، يقول:« واستنادا إلى هذه القناعة الجوهرية، حاولت أن ارتبط بالقراءة التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعية هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية، عملا بنصيحة تروتسكي في نقده للشكلانين الروس، ومعتمدا على البنيوية التكوينية»[3]، فكان اعتماده على توليفة من المصطلحات والمفاهيم النقدية ليمنح نفسه مجالا أوسع وحرية نقدية أكثر استعابا للنصوص التي سيقوم بدراستها. ولكن هذا التعدد أوقعه في اضطراب وخروج عن المنهج المركزي الذي يؤسس لهذه الدراسة، فهو يؤكد أن البنيوية التكوينية هي المنهج الذي سيحقق له القراءة التي يريدها عن قناعة، يقول:« لقد اقتنعت مرحليا، بالبنيوية التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث أن كل قراءة علمية بنيوية تكوينية، للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع مادام الفكر والإبداع جزءا من الحياة

---

[1] _ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، (دار العودة، بيروت، ط01 ، 1979)، ص.10.

[2] _ المرجع نفسه، ص.10.

[3] _ المرجع نفسه، ص.11.

الاجتماعية، ومادامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية»[1]. فالنص الأدبي هو تعبير عن الذات الفردية بنظرة جماعية شمولية، فهو« جواب فرد ينتمي بالضرورة لفئة اجتماعية محددة تاريخيا، يهدف إلى تغيير وضعية معطاة في اتجاه يلبي طموحاته التي تلتقي مع طموحات الفئة الاجتماعية التي ينتمي إلها»[2]، والنص الأدبي تعبير فردي يعبر عن الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها ،وهذه الذات هي لسان تلك الجماعة، وليس المقصود به الانعكاس الأدبي المراوي الذي طالبت به الماركسية التقليدية، فالبنيوية التكوينية تتجاوز الانعكاس الآلي، كما «تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل عندما تعتبر أن قراءة النص يلزمها أن تنطلق من النص ولاشيء غير النص، كما يقول غولدمان»[3].

لم يكن اختيار المنهج الذي اتبعه بنيس رغبة في التجديد النقدي فقط، بل ضرورة أجبتره عليها المتون المدروس، فقد فسر سبب اتكائه على هذا المنهج بسب التطور الذي شهده المتن الشعري المعاصر في المغرب،يقول:«ليس اتخاذي للمنهج الجدلي كوسيلة للبحث إلا تأكيدا على تسليمي بالتطور، وهذا القانون غير متعلق بالواقع الاجتماعي فقط، ولكنه ينسجم مع البنية العامة للمتن، فالظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب قائمة على أساس نفس القانون. إن المتن الشعري يتغير ويتحول باستمرار، لا يبقى على حاله، ولا يثبت عند مستوى من التطور، ولكن الواقع التحولي لمجمل الظواهر والوعي به لا يمنع من تحديد مراحل زمنية البحث تتشكل فيها بنية عامة وعميقة يمكن أن تتضح علاماتها الدالة»[4]، ثم يؤكد أنه من المبالغة النقدية الادعاء بإن هذا المنهج يمكن أن يحقق الانسجام والتوافق الذي يريد، بل إن هذا المنهج المتكامل سيخلق له العديد من الإشكالات النقدية ، يقول:«من الصعب ادعاء تمثل جل جوانب هذا المنهج المتكامل، القائم على الاستفادة من الدراسات البنيوية في ميدان اللسانيات العامة والنقد الأدبي، من ناحية، والتحليل الاجتماعي الجدلي من ناحية أخرى، لأن هذه المعطيات التحليلية

---

[1] _ محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.12.

[2] _ المرجع نفسه، ص.12 .

[3] _ المرجه نفسه، ص.12 .

[4] _ المرجع نفسه، ص.25.

وليدة نتاج فكري وحضاري عميق الجذور في أوروبا، وممتد عبر أزمنة متعددة»[1]، وليس هذا هو السبب الوحيد الذي يضع هذه الدراسة في مواجهة إشكالات منهجية منها اختيار المنهج ذاته ، فـ بنيس يعتبر القول بالمنهج المتكامل من الأمور الصعبة يقول: «المنهج غير منفصل عن الهدف من القراءة، ولكن القول باختيار متكامل وتام للمنهج وخاصة بالنسبة للنص الأدبي، في مرحلتنا الراهنة من البحث العلمي- على الصعيد العربي ككل، بعيد عن أن يكون صحيحا، إن الإرادة بمفردها غير كافية في مجال بكر مازال ينتظر منا خطورة التأسيس الأولى»[2]، وبهذا يبرر لنفسه الخروج عن آليات المنهج والاعتماد على مناهج نقدية أخرى تساعده في بحثه.

1 – 2 – الممارسة المنهجية في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:

ما يميز المنهج الاجتماعي الجدلي بمصطلح بنيس هو قدرته على النظر إلى النص الأدبي من زاويتين مختلفتين ومتكاملتين، فكل منهج يستطيع إدراك النص ورؤيته من زاوية واحدة، بخلاف البنيوية التكوينية التي تقوم على «إعطاء الاعتبار لظاهرتين أساسيتين متكاملتين، لا أشك في صدقهما. تنحصر الأولى في الطبيعة اللغوية للنص الأدبي، والثانية في طبيعته الاجتماعية الجدلية، بحيث إن أيًّا منهما لا تنفي الأخرى»[3]، وهذه الخاصة تسمح للنص الأدبي بأن يحتفظ بأصوله الاجتماعية وانتماءاته الثقافية، والتاريخية. ومن مميزات البنيوية التكوينية أنها تجاوزت أطروحات البنيوية الشكلية السكونية ومبادئ سوسيولوجيا المضامين، فالنص الأدبي في البنيوية التكوينية يخضع لـ«جدليتين، أولاهما اجتماعية، وثانيتهما محايثة للممارسة الإبداعية، ومعنى هذا أن النص يتمتع باستقلال نسبي عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه»[4].

من اللافت للانتباه أن بنيس انطلق في دراسته من فرضيتين وضعهما بخصوص مدونته الشعرية، تقوم الفرضية الأولى على اعتبار النصوص الشعرية بمثابة النص الواحد، والفرضية الثانية في اعتبار التجانس كميزة توحد هذه النصوص، يقول:« ولكن النص-بالنسبة لنوعية الدراسة التي سأقوم بها،

---

(1) _ محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.27.

(2) _ المرجع مفسه، ص.12.

(3) _ المرجع نفسه، ص.24.

(4) _ المرجع نفسه، ص.24.

يطرح إشكاليات، فهو ليس نص مفردا، بل مجموعة من النصوص، ثم إن هذه النصوص ليسن خاصة بشاعر واحد. لذلك أحدد خطتي منذ البدء، وأُسمي النصوص بمجموعها متنا.. ثم أعتمد المتن بكامله كأساس للتحليل.وهذا الاختيار تم تبنيه بعد الاقتناع بالفرضية التي توصلت إليها، وهي أن هذا المتن الذي يؤلف مجال البحث، يشكل تجانسا في جوهره، مادام يختص بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة، وجدت في فترة تاريخية واحدة ومتقاربة فيما بينها من الناحية الابداعية والاجتماعية»[1]. وفي هذه الفرضيات تعسف اتجاه النصوص الشعرية وإلغاء لخصوصيتها الفنية ، والفروق الجوهرية التي تفرق بين نص شعري وآخر، ويبرر هذا التعسف بطريقة غير موضوعية وغير منهجية يقول:« وهذا الإفتراض يجعلني من ناحية أخرى ألغي من دراستي الاعتماد على الشاعر المفرد، واصرف الاهتمام عن خصائصه التي تتميز قليلا أو كثيرا عن أصدقائه من حيث الوعي الفني، ...، إن الاختلاف الذي نجده بين شاعر وآخر يمكن أن يكون في بعض الحالات، هو نفس الاختلاف بين مرحلة وأخرى، بل بين قصيدة وأخرى لنفس الشاعر. ولاشك أن مثل هذه الفرضية فيها جانب من التعسف، ورغم ذلك فإن مثل هذا التعسف لن يجني، في رأي، على مقاصد البحث»[2].

وهذه المآخذ والافتراضات التي انطلق منها أثرت على جوهر البنيوية التكوينية ؛لأنه ينطلق بعكس مبادئ البنيوية التكوينية التي تقوم على مفهوم الكلية والبحث عن النواة الدلالية التي توحد البنى الذهنية لمجموع العمل الذي يخص كاتب بمفرده أو مجموع الأعمال الأدبية التي أنتجت في فترة زمنية واحدة ومتقاربة، فمفهوم الكلية عنده تختلف عن مفهوم "غولدمان" الذي ينقسم إلى أجزاء: كلية العمل المفرد كبنية متكاملة ومغلقة، ثم كلية هذا العمل ضمن مجموع العمل الأدبي للمبدع، ثم كلية العمل في علاقته مع الواقع التاريخي والاجتماعي، على عكس ما قام به بنيس الذي اختار مجموعة من القصائد لشعراء اعتبرهم نموذج للشعر المغربي المعاصر، ثم افترض مسبقا أن هذه النماذج هي نصوص متجانسة انطلاقا من توفرها على شرط التماثل الزمني والجغرافي.

والمغالطة الثانية التي انطلق منها هو تحديده للفترة الزمنية(1964 إلى 1975) كمرحلة لـ الشعر

---

[1] _محمد بنيس،المرجع السابق، ص.25.

[2] _ المرجع نفسه، ص.25.

المعاصر في المغرب مركزا فقط على النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى، كما قام بعملية فصل جزافية بين مصطلحات نقدية، فقد فرق بين مصطلح الشعر الحر والشعر المعاصر، وأهمل الأول من دراسته مبررا ذلك بقوله:« حاولت في هذا البحث الفصل بين الشعر الحر والشعر المعاصر، فأهملت الأول عند التحليل، وركزت على الثاني، والمصطلح الأول ليس إلا فصلا هشا وثانويا بين هذه الممارسة الشعرية النوعية المستحدثة في العالم العربي»[1]، واهتم بالشعر المعاصر الذي يرى أن القوانين« التي تحكمت في نسج النص الشعري المعاصر بالمغرب،كانعكاس غير مباشر لوضعية البورجوازية الصغيرة، اجتماعيا وتاريخيا»[2].

ولتطبيق هذه الآراء المنهجية للبنيوية التكوينية اعتمد على مقولتي "الفهم والتفسير" الغولدماتية، على أن اختياره لهذا المنهج لم يمنعه من الاعتماد على «الدراسات اللسانية والنقدية البنيوية»[3]، كما أنه يصرح بأن ممارسته للبنيوية التكوينية ليست ممارسة حرفية بل مجرد ممهدات رئيسية ترشده عند الضرورة، يقول:« وتظل روح المفكر النبوي التكويني لوسيان غولدمان ماثلة أمام خطوات العمل، لا كمسيطرة ومتحكمة ولكن كهاد رئيسي استرشد به عند كل ضرورة يقتضيها البحث»[4].

أ/مرحلة الفهم عند بنيس:

تقوم مرحلة الفهم عند بنيس بدراسة « القراءة الداخلية للمتن، ولاشيء غير المتن، كما يقول غولدمان»[5]، ولـ الوصول إلى هذه القراءة الداخلية، جزأ النص إلى مستويتين حيث، فكك المتن« من خلال البنية السطحية، وتشمل بنيات الزمان والمكان، والمتتاليات، وبلاغة الغموض»[6]، وفي القراءة الثانية أو المستوى الثاني المشكل للمتن الشعري انتقل« إلى البحث عن البنية العميقة»[7]، من أجل الوصول إلى البنات الدالة.

---

(1) _ محمد بنيس، المرجع السابق، ص.14.

(2) _ المرجع نفسه، ص.15.

(3) _ المرجع نفسه، ص.27.

(4) _ المرجع نفسه، ص.27.

(5) _المرجع نفسه، ص.28 .

(6) _ المرجع نفسه، ص.28.

(7) _ المرجع نفسه، ص.28.

وينطلق في دراسته للبنية النصية بوضع قوانين ثلاثية تحد بنية البيت الشعري، وبنية القافية في القصيدة المعاصرة مما أدى إلى اختزال « شاعرية النص إلى مجموعة قوانين وحدود تُغيب النصوص كوحدات مترابطة»[1]، كما أن النتائج التي يفترضها غير مؤسسة، وتفتقد إلى التفسير المنطقي والمنهجي، ففي دراسته لـ بنية الضمير في نصوص اختارها دون تقديم أسباب الاختيار، يستنتج قانون بنية الضمير، ليقوم بعملية إحصائية ويصل إلى نتيجة «أن النص الشعري المعاصر بالمغرب، من خلال النماذج المحللة، يوظف الضمير في الحضور أكثر من توظيفه له في الغياب»[2]، ليضع نتيجة أن بينة الضمير في المتتالية الأولى هي الحضور (مفرد+متكلم) ويؤكد أن « هذا القانون سيشكل البنية الأساسية لضمير الشخص في المتتالية الأولى من المتن، ويؤكد عليها...»[3]. وبالرجوع إلى جدول الضمائر الذي ضمنه في دارسته نجد أن عدد حضور ضمائر المفرد المتكلم هو 69 مرة، وعدد حضور ضمير الغائب المفرد في المتن الذي اختاره المؤلف نفسه هو 68 مرة، والفارق بينهما هو ضمير واحد، فكيف يضع بنيس قانون هذه المتتالية بفارق ضمير واحد؟. وفي محاولة منه لتبرير هذا التفسير، نلحظ التردد الذي وقع فيه، ومحاولة البحث عن تفسيرات لقانونه، يقول:« قد كان في الإمكان تقديم جدول مفصل، نبين فيه أشكال الضمير، وكيف وظفها الشاعر داخل النص، فنشير إلى ما جاء على شكل صورة أو استناد أو استتار، ولكن وجدنا الأمر سيطول...»[4].

وفي انتقاله إلى دراسة "البنية العميقة، يوضح أن هذا المصطلح الشومسكي تختلف دلالته في هذه الدراسة عن مفهومها الأساسي، يقول:« وليست البنية العميقة في تحليلنا سوى إدماج البنيات السطحية، التي حاولنا تتبع تجلياتها في الفصل الأول، في بنية أكثر اتساعا»[5]. كما أن الاضطراب المنهجي عنده يبلغ حده الأقصى عندما يفترض أن« البنية العميقة تتحول من تلقاء نفسها، من مجال

---

[1] _ محمد العمري، الموضوع والمنهج في كتابي :ظاهرة الشعر المعاصر، مقاربة بنيوية تكوينية للأستاذ محمد بنيس والقصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد للأستاذ عبد الله راجع ،ندوة الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب –الرباط –،(منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، المغرب ، 1991)، ص.260.

[2] _ المرجع نفسه، ص.126.

[3] _ المرجع نفسه، ص.126.

[4] _ ينظر/محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.126.

[5] _ المرجع نفسه ،ص. 207.

الفهم إلى مجال التفسير، فتحتاج بدورها إلى بنيات أوسع تمكننا من الوصول إلى النواة»[1]. وتتشكل البنية العميقة عنده من ثلاثة قوانين: القانون الأول هو قانون التجريب الذي يرتبط بالأوزان التي يعتمد عليها الشعراء المعاصرون بالمغرب، وبنية المكان. والقانون الثاني حدده ببنية السقوط والانتظار، والسقوط هو نتيجة لتوفر نواة مشتركة تمثل البنية الدلالية في المتن الشعري المعاصر في المغرب والتي تعبر عن الموت، فقد لاحظ بنيس أن زمرة الشعراء المعاصرين في المغرب توحد أعمالهم ،يقول: «وقد استخلصنا من هذا البحث وجود متتاليتين متميزتين، تنحصر الأولى في استعمال جملة النفي، والثانية في توظيف جملة الإثبات، وليست جملة النفي إلا تأكيدا على سيادة الموت داخل المتتالية الأول، أما الإثبات فهو نقيض الموت»[2]، فكانت جملة النفي هي« الأصل في المتن»[3].

إن وجود "جملة النفي" بالنسبة إليه هي تأكيد على وجود وعي قائم لهذه الفئة الاجتماعية لطبقة الشعراء المعاصرين وهو "الوعي بالسقوط"، يقول:«تتجسد هوية المتتالية الأولى في السقوط، وهو متعدد الأساليب والمجالات وليس التركيز على السقوط في هذه المتتالية للمتن الشعري المعاصر بالمغرب ككل إلا انعكاسا للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي»[4]. وهذا الفهم يؤكد الخلل المعرفي والمفاهيمي لمصطلحات البنيوية التكوينية، حيث نجده يسقط في مفهوم الانعكاس ويعتبر وعي السقوط هو انعكاس للواقع الذاتي والموضوعي للشعراء المعاصرين في المغرب، فهو ينطلق في فهمه لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب من منطلقات الواقعية، ولم نجد أية إشارة إلى مفهوم "التماثل" والانسجام" الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية وتقديم التماثل الموجود بين الشعر المعاصر في المغرب وبين واقع هذه الفئة أو الطبقة التي ينتمون إليها الشعراء المعاصرون في المغرب، بل كانت ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مجرد انعكاس للواقع الذي يعيشه الشاعر المعاصر في المغرب.

وأما الانتظار فهو "الوعي الممكن" الذي أدركته طبقة الشعراء المعاصرين، وهي المتتالية الثانية التي ذكرها والمهيمنة على الشعر المعاصر في المغرب، إذ يقول:«إذا كانت أساليب السقوط تتمحور في الهزيمة

---

[1] _ محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.207.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص .213- 214 .

[3] _ المرجع نفسه، ص. 214 .

[4] _ المرجع نفسه، ص.215.

والموت والحزن والغربة، فإن أساليب الانتظار تحدد من وما هو المنتظر (بفتح الظاء)، الذي هو الطريق إلى تغيير المتتالية الأولى في النص أولا، ثم في الواقع ثانيا..»[1]، وفي نظره فإن «صفات المنتظر في حضور البطل المفرد، والبطل الجمع، أما مجالاته فتتجلى في البعث والقيامة والغد ودق الطبول»[2]، هذه المواضيع التي طغت على أساليب الشعر المعاصر في المغرب عبرت عن الوعي الممكن لهذه الفئة، يقول« ونستطيع الآن أن نرى كيف يميز الشاعر بين الحاضر والمستقبل، وبين الكائن والممكن، وبين السقوط والنشور، وهذا التمييز لا يقف في صلب النص متواجها ومتداخلا، ولكنه منقسم ومجزأ، ومن ثم يمكن القول بأن الشاعر ينظر إلى الواقع العيني والحاضر في سكونيته»[3].

وفي حديثه عن القانون الثالث الذي يهيمن على المتن الشعري المعاصر في المغرب الذي حدده بقانون الغرابة، فربط بنية الغرابة الموجودة في الشعر المعاصر بالمغرب بالابتعاد عن المورث العربي وقوانين البلاغة التقليدية.

وعودا على ما سبق نلحظ أن بنيس يوظف مصطلحات متعددة خارج مجال البنيوية التكوينية، ويستعملها من مفهومه الخاص دون الحفاظ على خصوصية هذه المصطلحات أو المفاهيم التي قدمها لها أصحابها،كمصطلحات: البنية السطحية والبنية العميقة (شومسكي)، المتتالية (تودورف ،شومسكي)، ويعمل على تبرير هذا الاضطراب والفوضى المنهجية بحجة أن المصطلحات لا تحتاج إلى إعادة تعريف رغم أن استعمالها يكون في مجال نقدي مغاير لما وجدت له في الأصل، يقول:« لانظن أن تعريف بعض المصطلحات–المحددة قبليا– بدلالات تبتعد عن تلك التي اكتسبتها، من قبل واضعيها، الأولين، يعد عملا لا مشروعا، لأن المصطلح مُعرفٌ من قبل موظفه، لا من قبل غيره، رغم ما يمكن أن يحدث انتقاله من دلالة إلى أخرى، من خلط، أو تشويش»[4]، ولا يقف التشويش النقدي عند توظيفه للمصطلحات بل وصل إلى حد التناقض مع مبادئ البنيوية التكوينية، وقد أيقن هذا فعمل على تبريره بقوله:« وسيتتبع هذا المفهوم، الذي أعطيناه للبنية العميقة، تسجيل بعض الملاحظات ، منها ضرورة

---

(1) _ المرجع نفسه ، ص.225.

(2) _ عبد الكريم فاضل ، المرجع السابق ، ص.113.

(3) _ المرجع نفسه ، ص.231.

(4) _ محمد بنيس، المرجع السابق، ص.40.

عدم الخلط بين مفهوم شومسكي لهذه البنية وبين المفهوم الذي حددناه لها، ثم تجنب السقوط في اعتبار مصطلح غولدمان مناقضا لاستعمال هذا المصطلح في بحثنا..»[1].

ب/ مرحلة التفسير:

يعتبر بنيس أن دراسته لعلمية "الفهم" كانت داخل النص ولا شيء غير النص والمرحلة الثانية هي مرحلة التفسير التي تنقل دراسته إلى« قراءة خارجية للمتن»[2]، وتتمثل هذه القراءة الخارجية بإرجاع المتن الشعري إلى البنية الثقافية، والبنية الاجتماعية، والتاريخية ، يقول:« و لاشك أن البنية الثقافية ، كبنية خارجية للمتن، غير قادرة وحدها على إمدادنا بتفسير لهذه الظاهرة، إذا إنها في حاجة، هي الأخرى، لتنصهر، مع البنية الداخلية، في بنية أكثر اتساعا، وهي البنية الاجتماعية والتاريخية التي تعتبر الإطار العام المتحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب....» [3]. وفي إعادته للنص الشعري إلى بنيته الثقافية، يقوم بقراءة المتن الشعري قراءة خارجية عبر ثلاث مجالات هي: النص الغائب، مراحل تكوين بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب، والحدود الخمسة للمجال الشعري، وقد لاحظ أن « النص الشعري كلغة متميزة تم نتاجه خلال كثير من الشروط، من بينها وجود النص الغائب، المتعدد واللانهائي، بعدما دخل ذاكرة الشاعر في ظروف ومناسبات واكبت نموه العقلي، والثقافي، والشعري»[4]. والتناص"بمصطلح كريستيفا" أو النص الغائب بمصطلح بنيس هو ضرورة نصية يلجأ إليها الشاعر بإرادته أو بدون وعي منه، ولاحظ أن المتن الشعري الذي يدرسه، يتأسس على سلاسل من النصوص الغائبة ومنها الأساسية والجزئية، والنصوص الأساسية «للنص الغائب هي الذاكرة الشعرية، والحضارة العربية والحضارة المغربية والثقافة الأوروبية، ثم أخيرا الكلام اليومي»[5].

وبعد بحثه على النص الغائب، يعود ليحاول إرجاع النصوص الشعرية إلى واقعها الخارجي بدراسة مراحل تكوين هذا المتن من حيث الزمان والمكان ليصل إلى نتيجة أن«الشعر المغربي، حديثه ومعاصره،

---

[1] _ محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.207.

[2] _ المرجع نفسه، ص .247.

[3] _المرجع نفسه، ص.247.

[4] _ المرجع نفسه، ص.275.

[5] _ المرجع نفسه ، ص.276.

يبقى مجرد ظل للتجربة الشعرية بالشرق العربي»[1]، وهو اعتراف خطير في واقع الأمر يلغي الإبداع والتجربة الشعرية عن الشاعر المغربي المعاصر. وأما الحدود الخمسة التي استنتجها فتقوم على إرجاع الشعر المعاصر في المغرب إلى مجرد ظاهرة أفراد وليست حركة مدرسة مؤسس لها، وهذه الصفة الفردية أصبحت «سمة ملتصقة بالظاهرة الشعرة بكاملها»[2]، حسب ما توصل إليه من نتائج.

ولاستكمال القراءة الخارجية للمتن الشعري، أردف هذه الدراسة بجملة من القضايا المتصلة بالقضايا الاجتماعية والتاريخية، ولكن رغم أنه ضّمن هذه الدراسة بمقولات غولدمانية إلا أن دراسته التطبيقية لا ترتبط بالبنيوية التكوينية جملة وتفصيلا، بل تؤكد وجود تناقض منهجي مع مبادئ المنهج البنيوي التكويني، فـ بنيس يبحث عن التجانس الموجود بين وعي الشاعر ورؤيته للعالم، وهذا العمل ألزمه بالبحث عن الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء[3]، أو التي تعبر عنها هذه الفئة، بل بحث في طبعية الانتماء الاجتماعي والإيديولوجي لهؤلاء الشعراء، يقول:« ينتظم هؤلاء الشعراء في موقع اجتماعي خاص، ثمانية منهم منخرطون في سلك التعليم بمختلف مستوياته،..،وما يؤلف بين هؤلاء الشعراء، إذن، هو كونهم يكسبون عيشهم عن طريق العمل الذهني، يستغلون من قبل البرجوازيين، كالعمال، ولا يستغلون العمال، كما هو وضع البرجوازي، إنهم ينتمون اجتماعيا إلى هذه الطبقة التي اصطلح على تسميتها بالبرجوازية الصغيرة»[4]. وبعد تقديمه للبرجوازية يصل إلى نتيجة أساسية تتلخص في « أن الحديث الشعري المعاصر بالمغرب الذي اتخذ لنفسه بنية السقوط والانتظار، وهي بنية الهزيمة نفسها، والانتظار نفسه على المستوى الاجتماعي والتاريخي، لا يتطابق مع الواقع المغربي ولا يعكسه...إن بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بينة الواقع المغربي الملموس»[5]، وهذا التصريح يطرح إشكالية مفهوم بنيس للتماثل والتجانس، كما يطرح إشكالية المنهج الذي وضعه ملازما للعنوان، فأين هي حدود البنيوية التكوينية في هذه الدراسة؟ ومن النقاط التي ذكرناها، يمكن أن نخرج

---

[1] _ محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.293.

[2] _ المرجع نفسه ،ص.310.

[3] _ ينظر/ المرجع نفسه، ص .345.

[4] _ المرجع نفسه، ص ص. 347- 346.

[5] _ المرجع نفسه، ص.378.

بالنتائج التالية:

- غياب منهج البنيوية التكوينية على مستوى الممارسة الفعلية، وتجلى في غياب مصطلحات ومفاهيم البنيوية التكوينية، رغم محاولاته في وضع بعض المصطلحات مثل "الفهم والتفسير" التي كانت مجرد إجراء قام به لفصل النص الأدبي؛ أي عملة فصل بين الشكل والمضمون وإعادة المضمون إلى الواقع الاجتماعي، ونجد هذا الفصل يتحدد بفصله "البنية السطحية والبنية العميقة في مرحلة الفهم، ثم فصل البنية التاريخية والاجتماعية عن البنية الثقافية في مرحلة التفسير، وهي منطلقات لا علاقة لها بمبادئ "الفهم والتفسير" التي قدمها "لوسيان غولدمان".
- رغم إشارته إلى أن الهدف من عملية "الفهم" هي البحث عن البنية الدلالية إلا أن إقحامه لمصطلحات لا ترتبط بالمنهج مثل البنية السطحية والبنية الفوقية ألغت وأبعدت مفهوم البنية الدلالية، لذلك لا نجد أية إشارة إلى هذه البنية الدلالية، مما يؤكد أن استنتاجه للوعي القائم والذي عبر عنه بالسقوط هو مجرد فرضية ذاتية وضعها بنيس وقام بتحوير الدراسة وفق هذه الفرضية، فهذا الوعي الذي استنتجه مجرد قالب جاهز صنعه بنيس ثم أفرغ فيه المتون الشعرية التي تتماشى مع دراسته.
- رغم تأكيده بأن الأعمال الأدبية تتوفر على وعي قائم يحدد الوعي الممكن ورؤية الكاتب اتجاه العالم، إلا أننا لا نجد أية إشارة عن هذه الرؤية، رغم افتراضته أن الوعي الممكن الذي تجلى في وعي الانتظار الذي انتقل بشكل تلقائي من الوعي القائم إلى الوعي الممكن هو مجرد توهم وهرطقة نقدية لا علاقة لها بالبنيوية التكوينية ولا بأي منهج نقدي آخر.
- قيام هذه الدراسة على مجموعة من المضامين التي استخرجها بنيس من المتون الشعرية واعتبرها فرضا تعبر عن وعي فئة الشعراء المعاصرين، فهذه الدراسة هي أقرب إلى الدراسات الموضوعية أو مزيج بين الدراسة الشكلية (الزمن، المكان، العروض، الإيقاع، البلاغة)، بالإضافة إلى بحث موضوعاتي للمضامين الشعرية وتفسيرها تفسيرا واقعيا.
- تقوم تفسيراته على الربط بين الواقع الاجتماعي لفئة الشعراء والنصوص الشعرية، فهي دراسة تنبع

من مبادئ الماركسية التقليدية التي ربطت النص الأدبي بالواقع الاقتصادي والمادي للأديب، كما فعل في دراسته لطبيعة الانتماء الاجتماعي والاقتصادي لفئة الشعراء التي تناولتهم الدراسة، مع إصراره الدائم بأن فرضياته (السقوط/الانتظار) هي الواقع الذي تعتيه هذه الفئة والذي يظل معلقا، اجتماعيا وتاريخيا، واعتماد على وضعيتها الاقتصادية ونضالاتها السياسية[1].

وفي الأخير، وما يمكن أن نصل إليه من نتيجة أن بنيس «وجد ضالته المنهجية في مرحلتي الفهم والتفسير..»[2]، ليس كإجراءين ضروريين للبنيوية التكوينية-كما يقول خرماش- بل كمفهومين يتيحان له مساحة أكبر من التحليل والتفسير السوسيولوجي وفق منظوره الخاص، فقد أراد بنيس دراسة النصوص الشعرية من منظار شكلي، مادي، وهو في حقيقة الأمر، فهم سطحي، يفتقر لأقل مقومات البنيوية التكوينية التي تعطيه الحق في إطلاق تسمية "المقاربة البنيوية التكوينية" على هذه الدراسة، ومحاولة التجريب لا تعطيه الحق في أن يقوم بتخريب المنهج وفصله عن بعضه البعض لدرجة عدم الإبقاء حتى على الملامح الخارجية للمنهج المتبع، ف « المنهج ينبغي أن يؤخذ كمنظومة متكاملة وكجهاز مفاهيمي تام، لأن قوته الإجرائية وفعاليته النقدية تكمن في تراتبية مقولاته وفي تصوره العام لمقاربة الإبداعات»[3]، وليس في الإدعاء باتباع المنهج ومحاولة تغييره التي تؤدي إلى التشويه والخروج التام على مبادئ ومنطلقات المنهج. ومع هذا لا يمكن تجاهل ريادة بنيس في تناول هذا الموضوع الجريء في وقت لم تزل ملامح البنيوية التكوينية بعيدة عن متناول النقد العربي.

2- الطاهر لبيب وسوسيولوجيا الغزل العربي:

كتاب "سوسيولوجيا الغزل العربي" من أهم وأوائل الدراسات التي اهتمت بتطبيق البنيوية التكوينية، هذه الدراسة التي ألفها الطاهر لبيب باللغة الفرنسية سنة 1972 ثم ترجمت إلى العربية، وتعتبر هذه الدراسة من الدراسات الرائدة، التي استوعبت المنهج البنيوي التكويني ومارسته على التراث الشعري العربي، والتي أراد فيها الانتقال من الدراسة الانطباعية والذاتية للشعر العربي إلى الدراسة العلمية

(1) _ ينظر/محمد بنيس، المرجع السابق ، ص.390.
(2) _محمد خرماش، المرجع السابق ، ص.80.
(3) _ المرجع نفسه، ص.75.

المنهجة، فالأدب العربي بالنسبة إليه «لا يملك حسن الإشكالية، إنه لا يهتم، وبفعل تقاليده، سوى بأوجه الإبداع الأدبي الثانوية، لذا نجده يقف متجمدا عند جملة إثباتات مورثة، بل ويظل،بناءا على ذلك، بعيدا عن المقاربات المنهجية الجديدة التي ما فتئت تتطور وتفرض ذاتها في مجال العلوم الإنسانية»[1]. ومن أجل تحقيق هذه النقلة في دراسة الأدب العربي اعتمد على «المنهج ، المستوحى من بعض الأبحاث التي تمت في مجال علم اجتماع الأدب، وعلى رأسها أعمال لوسيان غولدمان»[2]، هذا المنهج الذي يبتعد عن« مساءلة الشاعر، بل مساءلة شعره. ومن ثم فإن موضوعه هو التحليل المحايد للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات الباطنية التي ينبغي الانتهاء إليها دون قسر النص»[3].

والدراسة المحايثة للنصوص الأدبية أو ما تعرف بـ مقولة الفهم عند غولدمان هي ما عنونها لبيب بـ "الكون العذري"، ومن خلال قيامه بتحليل النصوص، أدرك الرؤية للعالم التي تحملها هذه النصوص، والتي تكشف النواة الأساسية للنص الشعري يقول: «لقد وجدنا أنفسنا، انطلاقا من هذا التحليل، أمام "رؤية للعالم". وخلافا لـ" الوعي الديني" الذي يجري الحديث عنه بخصوص الشعراء العذريين، فإن هذه الرؤية- التي تكشف بجلاء عن الجانب الوظيفي والدّال للأثر- تبذت لنا باعتبارها نواة« وعي جمعي» لزمرة اجتماعية مشخَّصة كانت قد عاشت في شروط مادية خاصة»[4]، وأطلق عليها عنوان "الزمرة العذرية". وما يمكن ملاحظته من هذه الدراسة التقارب الكبير في طريقة دراسته مع "الإله الخفي" لـ "لوسيان غولدمان"، ومحاولة تقديم ظاهرة الشعر العذري كجزء مكون لرؤية شاملة سادت التاريخ الأدبي والعربي عموما، انطلاقا من المبدأ الأساسي للبنيوية التكوينية التي تقوم على الفكر الجدلي الذي يؤكد أن «معرفة الأعمال التجريبية تبقى مجردة وسطحية طالما أنها لم تجسد عبر إدماجها في المجموعة التي تسمح وحدها بتجاوز الظاهرة الجزئية المجردة لتبلغ جوهرها الملموس، ودلالتها ضمنيا»[5].

ينطلق لبيب من فكرة أن هذه الظاهرة الشعرية التي عرفها تاريخ الأدب العربي"الشعر العذري" هي

---

[1] _ الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي(الشعر العذري نموذجا)، ت مصطفى المسناوي، (دارالطليعة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987)، ص.05.

[2] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.06.

[3] _ المرجع نفسه، ص.06.

[4] _ المرجع نفسه، ص.07.

[5] _ لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص.28.

في الحقيقة مظهر من مظاهر الوعي الموجود في تلك الفترة التاريخية، فهي تعبير عن وعي الشعراء الذين ينتمون إلى هذه الفئة الاجتماعية، فالفكر الأدبي أو الشعري هو« مظهر جزئي لواقع أقل تجردا هو الإنسان الحي الكامل، وهذا ليس بدوره سوى عنصر من الكل الذي هو المجموعة الاجتماعية. لا تكتسب فكرة ما، أو عمل ما، دلالته الحقيقة إلا عندما يندمج في المجموع من حياة أو سلوك ما»[1]، وهذا السلوك أي الشعر العذري هو في حقيقته تعبير عن « سلوك مجموعة اجتماعية ما(قد لا ينتمي إليها الكاتب)، أو بالتحديد سلوك طبقة اجتماعية معينة»[2].

ومن أجل إبراز سلوك هذه الفئة الاجتماعية قسم هذه الدراسة إلى أربعة أبواب، فالباب الأول كان بمثابة تقديم لحقيقة وظيفة اللغة العربية وعلاقتها في التعبير عن الحياة الجنسية، مقدما قصة"يوسف عليه السلام"كمثال على ذلك، والتأثر بالثقافة الفرنسية أدخلته في متاهة الأخذ الأعمى من المصادر الفرنسية والإحجام عن الأصول العربية لدرجة أنه لم يفرق بين آيات الذكر الحكيم والأسطورة، حيث نجده يصف"قصة سيدنا يوسف بالأسطورة، يقول:«إن القدرة الذكرية كامنة في القصة، مُشبعة في الأسطورة.((**قال رب السجن أحبُّ إليَّ مما يدعونني إليه، وألا تصرف عني كيدهنَّ، أصبُ إليهن وأكن من الجاهلين**))(الآية33). وواضح هذا الميل كان بوسعه أن ينتهي إلى علاقة جنسية بين رجل وأكثر من امرأة واحدة. فالأمر يتعلق بطاقة ذكرية ضخمة. وهذا ما يمكن أن توحي به صورة السكاكين وهي تقطع أصابع الحاضرات بفعل افتتانهن بيوسف»[3].بالإضافة إلى هذا التجاوز في حق القصص الدينية، نلاحظ أن لبيب يقحم بعض التعليقات عن تفسير "قصة يوسف عليه السلام" لا علاقة لها بالمنهج وبهدف الدراسة، ولانجد في آخر هذا الباب أية نتيجة قد تفيد الدراسة. والباب الثاني الذي عنونه بـ"الثبات والتكوين" يقوم بالبحث عن البنية الدلالية لهذه النصوص الشعرية، وأما الباب الثالث فقدكان بمثابة الانتقال إلى مقولة الفهم الغولدمائية ومحاولة لدراسة النصوص بطريقة محايثة وعنون هذا الجزء بـ"الكون العذري"، وآخر جزء من الدراسة المتعلق بالباب الرابع وقد عنونه بـ"الزمرة العذرية"، التي أرجع فيه الشعر العذري إلى عصره ليصل إلى الرؤية العالم.

---

[1] _ لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص.28.

[2] _ المرجع نفسه، ص.28.

[3] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.27.

2-1- الممارسة المنهجية عند الطاهر لبيب:

أ- البنية الدلالية في الشعر العذري.

من أجل الوصول إلى البنية الدلالية لكاتب ما يجب البحث عن هذه البنية في مجموع أعماله، فلا يمكن حسب-غولدمان- «أن نستخلص الرؤية للعالم أو البنية العامة التي يعبر عنها كاتب معين من خلال كتاب واحد له، إذ من الضروري أن ندرس كل أعماله»[1]، ومن أجل هذا اهتمت البنيوية التكوينية بالجانب الكلي للأعمال الأدبية ولم تركز على الأعمال الفردية، وركز غولدمان على « المجموع ولم يركز على المنفرد والمعزول»[2]، فالبحث عن البنية الدلالية هو البحث عن انسجام « الوعي داخل إبداع معين يصبح لبنة وتصبح لهذه البنية دلالة بالضرورة»[3]، وهذه البنية هي النواة الدلالية التي توحد بين مجموع العمل الأدبي المدروس، وهي الأداة التي ترشد الباحث لوضع يديه على رؤية العالم. ومن أجل البحث عن هذه البنية الدلالية اتبع الطاهر لبيب مجموعة من الافتراضات تسهل عليه الوصول إليها، منطلقا من تقديم رؤيته ومفهومه لمفهوم البنية، يقول: « المقصود بكلمة بنية هو مجموعة من العناصر الأساسية التي تقوم فيما بينها شبكة من العلاقات المتبادلة بحيث إذا تغير أحدها أو زال تغيرت دلالة العناصر الأخرى بصورة موازية»[4]، لكنه يرى أن هذه البنية متغيرة ودائمة التحول ويمكنها التغيير« من عمل إلى آخر، كما يمكنها أن تنوع داخل العمل الواحد»[5]، ومن أجل ذلك اختار تعريف البينة على أنها« بنية شاملة ذات دلالة»[6].

وللعمل بهذا التعريف، لجأ إلى مبدأ ينطلق ويكون بمثابة "المسلمة" في دراسته حيث اعتبر الإنتاج الشعري العذري متن الدراسة عبارة عن كلية منسجمة، يقول:«إن الإنتاج الشعري الذي نحن بصدده يشكل كلية متماسكة، وبالتالي سيتم اعتبار التناقضات والتعارضات وكأنها تندرج ضمن عمل واحد

---

(1) _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق ، ص.154.

(2) _ المرجع نفسه، ص.154.

(3) _ المرجع نفسه ، ص.272.

(4) _الطاهر لبيب، المرجع السابق ، ص.33.

(5) _المرجع نفسه، ص.33.

(6) _ المرجع نفسه، ص.33.

أنتجه شاعر واحد، وهو افتراض غير مغال، مادام من المحتمل دائما بالنسبة لأي شاعر أن يعارض قصائده، بل وأبياته، بعضها ببعض»[1]، وهذه المسلمة رأيناها سابقا مع بنيس ، ونؤكد الملاحظة ذاتها عن هذا الافترض الذي ليس له أية فعالية في الواقع، فكيف يمكن اعتبار مجموعة من النصوص الشعرية تحمل نصا واحدا لشاعر واحد، فهذا الافتراض لم يلغ فقط خصوصية النصوص المدروسة، وإنما يتجاهل الرؤية الذاتية التي تحملها كل قصيدة والتي تعبر بها عن نظريتها في الواقع، كما أنه بهذا الافتراض يجبر النصوص على تحمل دلالة واحدة ومشتركة، فكيف يمكن الوصول إلى النواة الدلالية التي تربط بين هذه المتون الشعرية العذرية واكتشاف ما يوحد هذه القصائد وما يفرق بينها؟ وهل من شروط الدراسة البنيوية التكوينية أن نفترض الانسجام بين النصوص بشكل مسبق أو نسعى إلى البحث إليه لنعرف النواة الدلالية والرؤية التي تحملها هذه النصوص، كما أن لبيب يوضح نوعية البنية التي سيقوم بالبحث عنها، فهذه الدراسة لن تقوم « على استخراج بنيات لسانية أو بنيات جمالية، بحثة، بل إن الأولى منها سيجري تعويضها، قدر الإمكان، ببنيات ذات طابع دلالي»[2].

والنقطة المركزية الثانية التي تقوم علها هذه الدراسة هي مصطلح "الزمرة الاجتماعية" فالشعر العذري هو نتاج مجموعة أو فئة أو زمرة اجتماعية، هذا المفهوم السوسيولوجي أراد لبيب إدخاله إلى النقد الأدبي، فالشعر العذري أُنتج من طرف زمرة اجتماعية ظهرت لتوفر ظروف اقتصادية واجتماعية خاصة عبرت عن وعيها بإنتاج هذا النوع الشعري، لهذا فهده الزمرة أنتجت أدبا يماثل وضعها الاجتماعي، وهذا التماثل لم تهتم به الدراسات النقدية السابقة، يقول:«فالشكلي (المسمى أسلوبا) أفرط النقاد في شخصنته. ودون مناقشة التماثل الممكن بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الأدبية»[3]. كما أنه يذهب أبعد من ذلك حيث اعتبر الذات الشاعرة لا يمكنها أن تعرف إلا في وجود نسق من العلاقات تربطها بالذوات الشاعرية الأخرى، يقول:«إن الشاعر لا يعرف- مثله في ذلك مثل الكلمة الصوسرية- إلا ضمن نسق من العلاقات التي، نقول مرة أخرى، لا تتطابق بالضرورة مع نسق

---

[1] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق ، ص.33.

[2] _المرجع نفسه، ص.33.

[3] _ المرجع نفسه ، ص.36.

العلاقات الذي قد يكون التاريخ أعلمنا عنه»[1]. فالشاعر الذي يستطيع أن يشكل كون شعري هو الذي تحمل قصائده بنية هذا الكون الشعري، والذي لا يمكن أن يكون إلا « نتيجة لنشاط مشترك يقوم به عدد مهم من الأفراد الذين يجدون أنفسهم في وضعية متماثلة، أي من الأفراد الذين يشكلون زمرة اجتماعية ذات امتياز، والذين عاشوا لزمن طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشاكل وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها»[2].

ومن هذا المنطلق يركز على طبيعة التماثل والتجانس الذي يتواجد بين النص الشعري والواقع الاجتماعي، ويستعبد "مفهوم الانعكاس" الذي يحرم النص الأدبي من الاستقلال الذاتي والطابع التخيلي للعمل الأدبي، أما مفهوم "التماثل الغولدمائي" فقد أوجد الحلول لمشكلة الجانب التخيلي والواقع الاجتماعي، حيث أنه عندما يقال بـ « التماثل، يقول، كذلك، بوجود المسافة والموقع، ومن ثم، بوجود إمكانية للمقارنة...هكذا يمكن لكون خيالي، غريب عن العالم التجريبي تماما في الظاهر، كإحدى خرافات الجن مثلا، أن يكون مماثلا كل المماثلة، في بنيته، لتجربة زمرة اجتماعية بعينها، أو على الأقل، مرتبطا بها بطريقة ذات دلالة»[3].

وبعد تقديمه لـ المنهجية التي يسير عليها البحث، انتقل إلى البحث عن تكوين بنية الشعر العذري باعتباره بنية جزية، تشكلت في كون شعري عام وهو شعر الغزل في مجتمع انتقل من الجاهلية إلى الإسلام، وقد لاحظ أن الشعر الجاهلي توفر على بطل ملحمي يخالف البطل الملحمي في الشعر في الإسلام، فالبطل الملحمي في الشعر الجاهلي« هو شخصية منفردة وسط زمرته[الاجتماعية] وخارجها، وعندما يتأثر بعداء هذه الزمرة، يتخذ موقفا ساديا»[4]، وأما البطل الملحمي في الشعر في الفترة الإسلامية فتتغير النظرة من الفردية إلى الجماعية ومن الموت التراجيدي في الجاهلية إلى بهجة الحياة الخالدة بعد الموت في الفكر الإسلامي[5]. والنتيجة التي وصل إليها من خلال دراسته لهذه البنية في

---

[1] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق ، ص.36.

[2] _ المرجع نفسه، ص.36.

[3] _ ينظر / المرجع نفسه، ص .35.

[4] _ المرجع نفسه، ص.63.

[5] _ المرجع نفسه، ص.66 / بتصرف.

الكون الشعري العذري؛ أن هذه الزمرة الاجتماعية عارضت« القدرة الملحمية القديمة، التي عدّل الإسلام بعض عناصرها الأساسية، بقدرة الحب المطلقة، الموازية لقدرة الله»[1]، كما أن « الحب يمثل خطر طالما أنه يتعارض مع الموت من حيث هو نهاية بطولية»[2]، وفي الإسلام أصبح هذا الموت قدر المحب العفيف، وهكذا « يخلص"الطاهر لبيب" إلى إقامة الحدود بين الرؤيتين " الملحمية الجاهلية والعذرية والتمييز بينها على أساس تحولات العقيدة، وتغيير الأنظمة الاجتماعية، ومن هنا نلاحظ أن التعارض بين الرؤيتين هو تعارض مفهومي بين عالم قائم على تنافس المفاخر الفردية تسكنه صورة موت يجب أن يبحث عنه في ذاته ولذاته كي يخفف من مأساته، من جهة، وعالم مغلق مفهوميا (الأمة) وماديا(دار الإسلام) من جهة ثانية...هكذا عارض العذريون تلك القدرة الملحمية القديمة»[3].

ب/ مقولة الفهم في الكون العذري:

من الضروري الإشارة إلى مفهوم الدراسة المحايثة عند لبيب؛ لأنها لا تقوم على دراسة النص حرفيا، كل النص ولاشيء سوى النص كما ذكر غولدمان، وإنما « الدراسة المحايثة لعلم ذي دلالة ينبغي أن تفضي بنا إلى الوجود التاريخي لزمرة خاصة فعلا، قد تكون هي مصدر هذا العمل»[4]، وما يؤكد هذا الفهم عدم اعتماده على أي نص شعري ينتمي إلى فئة الشعر العذري، فنجد بعض الأبيات المنفردة التي يقدمها للاستشهاد فقط، وإنما اعتمد على فهم هذه النصوص الشعرية من خلال الدراسات التي سبق إنجازها حول الشعر العربي وخاصة الأجنبية منها من أمثال دراسة فآدي (Vadet) و(دنيس دو رجومون D.De Rougement).

كما ذهب لبيب إلى أن ظاهرة الشعر العذري هي تعبير عن "الوعي الممكن" لدى هذه الزمرة الاجتماعية، وهذه الظاهرة هي « قبل كل شيء، كون رمزي، وليس انعكاسا مباشرا للقطاع الديني»[5]،

---

[1] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.64.

[2] _ المرجع نفسه، ص.70.

[3] _ محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث(دراسة في نقد النقد)، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ، 2000)، ص .217.

[4] _ المرجع نفسه، ص.70.

[5] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.75.

رافضا فكرة، شكري فيصل[*] التي تربط الغزل العذري بالتأثر بالتعاليم الإسلامية، وحجته في ذلك أن« المناهج القديمة القائمة على الحدس أو التقارب أو الفكرة الذائعة ما تزال حية إلى اليوم، وفي أوروبا ذاتها- وليس التفسير بـ "الانعكاس، الذي تقبله اليوم هذه المناهج طوعا أو كرها- سوى تأويل أخرق لبعض النتائج المحل عليها حديثا في ميدان العلوم الإنسانية»[1]. واستشهد ببعض الأقوال التي لا تمس العلمية فشيء ولا تقترب من التفكير العلمي، من ذلك تعدد الزوجات في الإسلام، وبعض المأثورات أن«العزوبة ليست من الإسلام»[2]. لذلك فإن مسألة العفة في الشعر العذري ليست اختيارية بل هي «في العمق سوى جانب ثانوي إن لم نقل عرضيا»[3]. فحركة الفصل والابتعاد عن الحبيبة في الشعر العذري ما هي إلا «منعة كائن محبوب، تبعده عوائق كثيرة لا يمكن عبورها، لتدعو إلى الخضوع. الشيء الذي يعني أن سلبية الشخصية المذكروة تعود، في الواقع، إلى أنها لا تستطيع أن تصنع غير ذلك»[4]، واكتفى بالاستشهاد بثلاثة أبيات لـ جميل بثينة، لذلك فقط نزع صفة العفة الاختيارية عن الشعر العذري. وما خلص إليه في فهمه لظاهرة الشعر العذري أن هذه الظاهرة ارتبطت بثلاثة أطوار هي[5]:

1-الجانب اللساني الذي ينقل مجموعة من المفاهيم والقيم التي توجه وتحدد التعبير الشعري العذري.

2-إن البنية الكلية" للكون العذري" أوضح معاناة الشخصية العذرية باختلاف المعاناة والبؤس من فقدان الحبيب،لتصبح هذه الشخصية "مازوشية" تعذب نفسها في اختلاف البطولة بالابتعاد عن الحبيبة والمعاناة التي تصل بالعاشق إلى الموت.

3- البنيات الصغرى التي تشكل الكون العذري، والتي تعبر عن التعارضات داخل هذه البنية

---

[*]-قول شكري فيصل:« الغزل العذري تعبير عن وضع طائفة من المسلمين كان تتحرج وتذهب مذهب التقي وتؤثر السلامة والعافية في المغامرة والمخاطرة، وترى أن النفس أمارة بالسوء...وأن النار قد حفت بالشهوات، لذلك أثرت هذه الطائفة أن تحد عن شهواتها، فكانت مثلا واضحا للتربية الإسلامية في سموها وتعاليمها»/ نقلا عن محمد بلوح، المرجع السابق، ص.23.

[1] _المرجع نفسه، ص.88.

[2] _ ينظر/ المرجع نفسه، ص.112- 113 .

[3] _المرجع نفسه، ص.116.

[4] _المرجع نفسه، ص.116.

[5] _ المرجع نفسه، ص.129 / بتصرف.

الكلية، خاصة ما يرتبط بين الكون الشعري والكون الديني.

ج/مقولة التفسير في الشعر العذري:

يقوم "التفسير" على إرجاع النص إلى كل ما هو خارجي، والبحث عن الذات الفردية والجماعية التي « تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للنتاج الأدبي بالنسبة إليها طابعا وظيفيا»[1]، فالتفسير هو«إدراج البنية المفهومية بوصفها بنية جزئية، داخل بنيات أوسع منها عبر سلسلة تدرجية،...، التفسير الذي يعتبر إيضاحا للعلاقة الوظيفية بين هذه الدلالة وسلوك الذات الجماعية»[2]. لذلك أدرج لبيب الشعر العذري ضمن العصر الذي نشأ فيه، فقد كان العصر الأموي هو الفترة الزمنية التي شهد ولادة هذا الزمرة الشعرية لمعرفة الأسس الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تتحكم فيها، وما يسعى لتأكيده هو الطابع العصبي الذي صبغ العصر الأموي، حيث ظهرت العصبية والقبلية والانتصار للعربي على غيره من مختلف الأجناس التي تشكل المجتمع العربي والإسلامي، ويستشهد لبيب بـ المستشرف "غابرييلي (F.Gabrieli) الذي يؤكد أن« عصر الأمويين كان بالنسبة للعرب وفي إطار الإسلام، أكبر تأكيد لوجودهم، في التاريخ»[3]، ويميز زمرة العذريين أنهم سكان بدو وليسوا من سكان المدن، كما أن هذه الزمرة عاشت « فترة من الأوضاع المستجدة: انتشار القيم الإسلامية، والتمجيد العرقي والسياسي للسلالة العربية، والارتقاء إلى نمط جديد من الحياة الاجتماعية- الاقتصادية»[4].

ويحاول الباحث التركيز على أصل الشعر العذري والتي ترجع إلى قبيلة بني عذرة" ويبحث في مكان تواجدها في شبه الجزيرة العربية بالمنطقة المعروفة بـ وادي القرى، ويذهب إلى أن ما يميز هذه المنطقة هو سوء أحوالها الاقتصادية، بسبب الجفاف الذي أصاب «منطقة الجوف اليمينة والمتسبب عن تصدع سد مأرب»[5]. واعتمد في تأسيس معلوماته عن مصدر واحد هو "الحسن العذري في المشرق" لـ (فادي vadet).

---

[1] _ لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص.14.

[2] _يوسف الأنطاكي، المرجع السابق ، ص.139.

[3] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق ، ص.137.

[4] _ المرجع نفسه، ص.143.

[5] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق ، ص.145.

والملاحظ أن لبيب اختار النصوص التي تعينه على تأكيد فرضية أن هذه الزمرة عاشت حرمان اقتصادي واجتماعي، استطاعت تمثيله في شعرها، وإن هذه الزمرة« جسدت هذا الحب، وتماهت معه، وعبرت عنه في مرحلة مفصلية، شهدت ولادة شعر حضري صريح ومضاد في إيرويسته، كان أحد أكبر ممثليه خليفة ماجن هو الوليد الثاني. من هنا فإن بإمكاننا، كي نجعل التحليل ملموسا أكثر نسبيا، أن نعتبر هذه الزمرة عينة تمثل، بما يكفي من التمثيلية أوائل العذريين، ونحاول الإحاطة بها عن كثب قدر الإمكان»[1].

وما يؤكد أيضا الظروف الاقتصادية الصعبة، التي يحاول إثباتها عن هذه القبيلة تحديد إطارهم الجغرافي، قول:«يتعلق الأمر، إذن، بمنطقة شبه استوائية، تقع على وجه التقريب بين خطي العرض 26° و28° شمال خط الاستواء. معدل ساعاتها المشمسة أربعة آلاف ساعة سنويا، ومعدل التساقطات فيها أقل من 12.5سم مع ذلك فإن مورفولوجية الحجاز ليست متجانسة تمام التجانس، ومن خصائص وادي القرى أنه معزول بوضوح عن نجد شرقا وتهامة غربا، بسلسلتي جبال الحجاز المتوازيتين، وقد حد هذا التأطير الطبيعي، ووجه اتصالات بني عذرة بالعالم الخارجي»[2]. ويستنتج الواقع الاقتصادي لهذه القبيلة، يقول:« ومن غير أن نأمل في تدقيق صارم بخصوص نمط الحياة الاقتصادية لهذه الزمرة، يمكننا أن نخمن بأنها عرفت زراعة واحية شبه استوائية منتشرة في وادي القرى، وإن كانت أقل مردودية وانتظاما...» [3]، كما يحاول الباحث إثبات أن هذه القبيلة لم يكن لها تاريخ قبل إسلامي لهذا لا نجد الكثير من الشعراء الذين يخلدون مآثرهم»[4].ويتميزون بأنهم «نصف – حضريين،...، وبالتالي فإن اتصالاتهم بالزمر الأخرى لم يكن من نفس أهمية الاتصال الذي كان البدو الرحل يتحملون تبعاته...»[5]، إذن فقد كانت اتصالات "بني عذرة" مع الفئات الاجتماعية الأخرى المشكلة للدولة الأموية «تقتضي تبعية، ذات طابع اقتصادي في المقام الأول...»[6]. وبذلك يحاول الباحث التأكيد

---

[1] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.146.

[2] _ المرجع نفسه، ص.147.

[3] _المرجع نفسه، ص.147.

[4] _ المرجع نفسه ، ص.147.

[5] _ المرجع نفسه، ص.147.

[6] _ المرجع نفسه، ص.147.

على أن «الهامشية الاقتصادية، مثلها في ذلك مثل اللامبالاة الثقافية، بهذه الزمرة التي لعل تصور الحب العذري تشكل أو على الأقل، تطور، لديها، تمثلان [الجانب] الأساسي من «وعيها التجريبي» وهو وعي تم التعبير عنه في موقف جماعي»[1]. فالمأساة التي فضل العذري أن يعيشها في «وسط ثقافي لا مأساة فيه عموما، كان تعبيرا عن محاولة لتجريد، أو لتجاوز، مجموعة من القيم ذات قوى جابذة عن طريق اللامباة: لقد حل، محل التنافس القديم، إله واحد وسلطة ملكية»[2]. هذه التناقضات التي عاشتها هذه الزمرة الاجتماعية من لامبالاة، اقتصادية وأخرى ثقافية واجتماعية وسياسية خلقت لديهم وعي بالتجاوز عبروا عنه بشعر عذري يعاني صاحبه من الحرمان، فالحرمان من المرأة، ومن الحبيبة يتماثل مع الحرمان الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي تعيشه هذه الزمرة المهمشة اجتماعيا، وهذه النتيجة استخلصها الطاهر لبيب ليؤكد «أن العذريين، وعلى خلاف الفكرة الشائعة[عنهم]كانوا بعيدين عن التكيف مع الكون الديني، الذي أوحى لهم، مع ذلك بخطاطة كونهم الشعري بالذات. وهو لا تكيف يفضي بنا إلى زمرة واقعية، هامشية بنحو خاص، ولاسيما على الصعيد الاقتصادي»[3].

فعبر دراسة سوسيو- نفسية يستنج لبيب أن هذه الزمرة أنتجت هذا الشعر العذري انطلاقا من ربط رمزي« بين عدم الإشباع الجنسي والحرمان الاقتصادي »[4]، بل قدم تفسيرا لهذه العلاقة حددها في أن المجتمع الأموي بتناقضاته وصراعاته الاجتماعية والعصبية قد نمت«هامشية ثقيلة الوطأة، هامشية كانت تجد تعبيرها، ضمن الكون العذري، في امتناع عن الجنس: ذلك أن العذري، وهو يطمح إلى العدالة، كان يتعلق بحبيبة متزوجة، أي بحبية تعود«إنتاجيتها» (ظلما)إلى رجل غني، إلا أنه كان ينقاد، كلما عادت إليه، إلى الاستغناء عن إنتاجيتها» [5]، ليصل إلى نتيجة تتلخص في أن«هذا التراجع أمام الجنس(أو رأس المال) المنتج، أمر من الأهمية بمكان في تمييز زمرته-وهو تمييز مُراد بالتأكيد- في مجتمع تكون القوة الجنسية فيه، مثل القوة الاقتصادية وسيلة ممتازة لتأكيد الذات. من هنا فإن الأمر يتعلق

---

[1] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.147.

[2] _ المرجع نفسه، ص.151.

[3] _ المرجع نفسه، ص.151.

[4] _ المرجع نفسه، ص.153.

[5] _ المرجع نفسه، ص.166.

بتعبير ذي دلالة خاصة في سياق الاجتماعي-التاريخي»[1]. والواقع أن هذه الدراسة التي قدمها الطاهر لبيب رغم أهميتها إلا أنها تحمل الكثير من الأخطاء المنهجية، فهي تؤسس على مجموعة دراسات لبعض المستشرقين، الذي تتعارض آراؤهم مع بعض الدراسات العربية، ف شوقي ضيف يؤكد أن«بنو عذرة إحدى قبائل قضاعة الكثيرة التي كانت تنشر في شمال الحجاز وتمتد عشائرها وبطونها من المدينة إلى الشام، وكانوا يسكنون وادي القرى، وهو واد طويل بين تيماء وخيبر فيه قوى منثورة وفيه زروع ونخيل، وفيه يقول جميل:

ولقد أجر الذيل في وادي القرى نشوان بين مزارع ونخيلٍ

وفي هذا الوادي الممرع الخصيب كان بنو عذرة يتنقلون بخيامهم، وقد رزقهم الله من الثمرات ما جعل حياتهم رغدة هانئة بالقياس إلى قبائل الصحراء الذين كانوا يقاسون غير قليل...» [2]، كما أن هذه القبيلة تميزت أشعارهم بـ «الشعر الغنائي الذي كان منتشرا بين قبائل نجد...» [3]. ويؤكد شوقي مثله مثل مجموعة من الدراسيين من أمثال طه حسين وشكري فيصل في تأثير تعاليم الإسلام على شعر هذه القبائل من البدو وليست قبيلة "بني عذرة" على وجه الخصوص، ف الظاهر العذرية — على رأي طه حسين-« ليست ظاهرة معزولة تعبر عن فئة محدودة من الشعراء وإنما هي تعبر عن إحساس عام كانت تشعر به بادية الحجاز في العصر الأموي»[4].

وإذا عدنا إلى منهج الذي تبناه وهو البنيوية التكوينية، فنجده نظريا يدل على عمق فهمه له تجسدت في طريقة الانتقال السلسة بين مقولاته ، وأما على مستوى الممارسة الفعلية فالمنهج الذي قدم به هذه الدراسة تتراوح بين المنهج الماركسي والنفسي الفرويدي، فقد ربط بين الواقع الاقتصادي في تفسير النصوص الشعرية ثم الرغبة الجنسية وأثرها على المبدع وعلى الإنتاج الأدبي ، وما يمكن الخروج به بنتيجة هي:

- من التقديم النظري لـ البنيوية التكوينية أظهر الطاهر لبيب فهما عميقا بالبنيوية التكوينية وبمادئها،

[1] _ الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص.167.

[2] _ الحب العذري عند العرب ، (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط01، 1999) ، ص.19.

[3] _ المرجع نفسه ، ص.19.

[4] _ محمد بلوح، المرجع السابق، ص.19.

إلا أننا في الممارسة التطبيقية نجد تركيزه على دراسة سوسيولوجية نفسية أقرب من « من منهج تين الذي يركز على عامل البيئة والجنس والعصر، ويدخل ذلك في إثبات دور البنية في تفسير الكون العذري»[1].

- رغم تأكيد الطاهر لبيب على الدراسة المحاثية للنصوص الشعرية في مرحلة الفهم، إلا أننا لا نجد أية دراسة محاثية ولا وجود أصلا لنصوص أدبية مدروسة، بالإضافة إلى اعتماده بشكل تام على النصوص الخارجية في تفسير الكون العذري.
- تجاهل لبيب جماليات النص الأدبي بشكل نهائي، كما تجاهل خصوصية النصوص الشعرية عندما اعتبرها نصا واحد، يحمل في طياته اختلافات لا تغير من دلالته المشتركة والعامة.
- تعامل الطاهر لبيب مع ظاهرة الشعر العذري وكأنها وثيقة اجتماعية واقتصادية وفكرية تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي لفئة اجتماعية أو زمرة اجتماعية ظهرت نتيجة تغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية، مما يطرح إشكالية التماثل التي تؤسس هذا العمل والذي أكد عليها، وأصر على الابتعاد عن"الانعكاس" بمفهوم الماركسي، و الدراسة التي قدمها تربط زمرة العذرين بالواقع الاجتماعي الاقتصادي والجنسي، وهذا انعكاس مباشر للواقع الاقتصادي والنفسي على العمل الأدبي.

3- الرؤيا والتشكيل عند " مختار حبار":

1- المنهج والنظرية :

في هذا العمل أوضح الباحث أن دراسته تقوم على مفهوم "الرؤيا" و" التشكيل"، وحدد مفهوم الرؤيا بأنها تقوم على«البنية العميقة أو الذهينة أو الأيديولوجية أو المرجعية أو الكاتب الضمني، مما يتضمن رؤيا الصوفية للعالم، وهي الرؤيا التي ألفيناها ثابتة وموحدة بين زمرة من المثقفين في تراثنا الإسلامي، هم جماعة المتصوفة على العموم... وهي الرؤيا التي تتحكم في تشكيل بنية الخطاب الشعري

[1] _ محمد بلوح، المرجع السابق، ص.237.

الصوفي تشكيلا لا نمطيا محددا» [1]، وأما التشكيل فهو« البنية اللسانية السطحية التي تجسد تلك الرؤيا وتتشكل بمشيئتها وإرادتها، من حيث إن البنية العميقة هي التي تسوي البنية السطحية وتتحكم في بنائها»[2]، حيث أوضح أن جماعة المتصوفة تتشكل لديهم رؤية توحد بين أعمالهم الفنية. واستفاد من«روح منهج البنيوية التكوينية للفرنسي"لوسيان غولدمان" والذي يرى أن ما من عمل أدبي إلا ويتضمن رؤية معينة للعالم تنتظمه في جملته وأجزائه»[3]، لذلك فمهوم "الرؤيا" التي يبحث عنها حبار في شعر التلمساني ليست رؤية تعبر عن الذات الفردية بقدر ما تبحث عن الرؤية الجماعية لهذه الزمرة الصوفية، و"التلمساني" بالنسبة لـ حبار يتكلم ليعبر عن الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

ينطلق حبار في تقديمه للمنهج المتبع في هذه الدراسة بعدما أعلن اعتماده على البنيوية التكوينية، حيث اعتمد على«الدراسة التطبيقية التي قام بها الطاهرلبيب على الشعراء العذريين»[4]،ليصل من خلاله إلى الأصول الاجتماعية والثقافية التي صنعت الشعر الصوفي ومثله " التلمساني"، لذلك فمفهوم الرؤية «ليست فردية بقدر ما هي جماعية،وليست مفهومات المنطوقات المباشرة أو الاصطلاحية، بقدر ما هي المرجعية الدلالية العميقة التي تمثل منبع الجماعة ومشربهم الأيديولوجي»[5]، فقد انطلق الباحث من الدراسة الاستكشافية التي «تحاول أن تربط بين فضاء النص الأدبي بوصفه قابلا أو تشكيلا، وبين دلالته العميقة أو نواته أو رؤيته، بوصفها فاعلا أو قائلا. ذلك لأن التفسير الصحيح أو القريب من الصحة،لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية»[6]، فكان بحثه عن البنية الدلالية والنواة الدلالية التي توحد بين قصائد هذه الفئة الشعرية والاجتماعية، ونجد الباحث يعيد النصوص الشعرية لـ التلمساني إلى حقلها وإطارها الشمولي ليتمكن من الوصول إلى البنية الدلالية، يقول:« ورأيت أن الدرسة لا تستقيم، إلاّ بقراءة التلمساني في إطار حقل العلافانية الصوفية عموما، وأن ذلك لا يتم إلاّ بمعاودة الاطلاع الواعي والمنهجي للظاهرة

---

[1] _ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002)، ص.09.

[2] _ المرجع نفسه، ص.09.

[3] _ المرجع نفسه، ص.20.

[4] _ المرجع نفسه، ص.20.

[5] _ المرجع نفسه، ص.21.

[6] _ المرجع نفسه، ص.17.

الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية متميزة في منطلقها المعرفي وتصورها للوجودككل، وللواقع الممكن الذي ينبغي أن يكون بَعد تغيير الواقع الكائن، على أن ذلك التغيير لا يتم إلاّ بتغيير الذات الصوفية نفسها مما هي عليه من الحظوظ الدنيوية إلى ما ينبغي أن تكون عليه من الحقوق المثالية التي سّنها الدين الإسلامي»[1].

وبحث في مفهوم التماثل الذي عبر عنه بحديثه عن رؤية التلمساني التي وجدها تتجاوز وعيه لتعبر عن وعي جماعة المتصوفة، يقول:« ولقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه، والقصيدتين الشاردتين منه اللتين أشرت إليهما سابقا، واكتشفت رؤياه للعالم من مجموع شعره، ومن مجموع حِكَمِهِ ومقولاته الصوفية، وجسدتها في مثلث صوفي...وألفيت أن هذه الرؤيا الصوفية،ليست خاصة به ولا هو خاص بها، ولكنها جماعية، يصدر عنها عموم الصوفية كما يصدر عنها التلمساني، وقد استنتجت ذلك بحكم مطالعتي السابقة لسير بعض الصوفية ومقولاتهم وأشعارهم»[2]، واستنتج الباحث أن القصائد تتمحور حول رؤيتي " الحضور" و"الغياب"، من خلال دراسته للبنية السطحية والبنية العميقة.

2 – الممارسة الإجرائية عند مختار حبار:

كان المتوقع في دراسته الإجرائية أن تحدد بجزء يبحث في البنية السطحية وآخر في البنية العميقة غير أنه قسم هذه الدراسة إلى أربعة فصول ، خصص فصله الأول إلى " التشكيل الهيكلي" حيث وجد أن شعر التلمساني يحمل بعدي " الغياب والحضور"، وفي الفصل الثاني خصصه لـ " التشكيل الموضوعاتي" بحث في الموضوعات التي شكلت المتن الشعري من " موضوعة الطلل"، و" موضوعة الغزل"، والرحلة، والحنين...إلخ، وفي الفصل الثالث عنونه بـ "التشكيل الأسلوبي" ودرس فيه الأساليب التي شكلت القصائد، مثل " أسلوب التقابل، وأسلوب التمثيل، وأسلوب التناص، والأسلوب القصصي، والفصل الرابع والأخير خصصه لدراسة "التشكيل المعجمي".

ويقدم دراسته الإجرائية منطلقا من الكل ليندرج إلى الأجزاء المشكلة للقصيدة، من البناء الكلي إلى الكلمة المعجمية باحثا عن الدلالة، يقول:« لقد انطلقنا ..من الكل المتدرج نحو الجزء، أي من الخطاب

---

[1] _ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص.21.

[2] _ المرجع نفسه، ص.21.

الأدبي الصوفي، فالقصيدة، فأجزاء القصيدة، فموضوعات "جمع موضوعة" القصيدة، فأسليبها ثم كلماتها أو معجمها، وبالنظر إلى الكل في سياق التصوف وأجوائه، وذلك لأن الانطلاق العكسي، لا يوصل إلى إدراك الكل في نطاق الجزء بقدر ما يوصل إليه إدراك الجزء في نطاق الكل، أي إن إدراك الأجزاء وما تدل عليه، لا يتحقق إلا بإدراك الكل وما يدل عليه في سياقه العام»[1]. واعتبر حبار أن الانطلاق من الكل يتحقق بإبراز رؤية الشاعر التي تتلخص في« بعدين فقط : أحدهما يجسد مرحلة الغياب الأول، وأخرهما يجسد مرحلة الحضور ولكن من موقع الغياب الثاني»[2]، ومثلها في مثلث تتشكل حدوده الثلاثية من : (خلق← حق←خلق)، حيث مثل البعد الأول أي ابتعاد الصوفي عن الخلق وهروبه إلى الخالق واكتشافه للحق بمرحلة "الغياب"، ثم العودة إلى الخلق برؤية كونية جديدة عبرت عن رؤيته للوجود كله وهي مرحلة "الحضور"، محاولا اعتماد مقولة التماثل للبحث عن الرؤية للعالم والوجود واستنباط رؤيته للعالم، يقول:« ذلك هو القصد من بُعد الحضور في القصيدة الصوفية عموما، وعند أبي مدين موضوع درسنا خصوصا، والذي ألفيناه قد عبّر عن حضوره:[حق ← جمع←آن]تعبير التفات من موقع:[خلق← فرق←أنات]الثاني، وضمنه معرفة الحضور التي تختلف في تصورها للعالم والوجود عن معرفة الغياب والظاهر...»[3].

أراد الباحث البحث عن الرؤية للعالم من خلال دراسة البنية العميقة ، والبحث عن البنية الدلالية من خلال دراسة البنية السطحية عبر دراسة اللغة والأسلوب، والموضوعات، يقول:« ولقد سلكنا في دراسة المعجم الشعري، في ديوان أبي مدين التلمساني، السّبيل المعتادة، التي درجت عليها أغلب الدراسات التي تعرضت إلى المعاجم الشعرية بالتنظير والتطبيق في إطار الدرس الأسلوبي، وهي السبيل التي تقوم على إحصاء المفردات المتواترة والمكررة في النص الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها دلاليا في مجموعات، تختلف المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فتكون حصيلة الإحصاء والتجميع،

---

[1] _ مختار حبار، المرجع السابق، ص. 32.

[2] _ المرجع نفسه، ص.32.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 52.

مجاميع شعرية، وعلى سبيل المثال: معجم للمكان وآخر للماء وآخر للنار»[1]، فالباحث في دراسته مزج بين الدراسات البنيوية والأسلوبية، وأنطلق من الكل ليصل إلى الخاص أو الجزء.

رغم أن الباحث عكس مقولة غولدمان التي تنطلق من الخاص لتصل إلى العام، ومن الجزء الذي يعبر عن الكل بانطلاقه من الرؤية ليصل إلى الفهم، إلا أنه استطاع دراسة النص الشعري لأبي مدين وتقديم فهمه للواقع الشعري الصوفي والتركيز على إبراز الرؤية التي تحملها القصيدة الصوفية.

[1] _المرجع نفسه، ص. 184.

III- الدراسات النظرية والنقدية للبنيوية التكوينية في الدراسات العربية:

1 – في البنيوية التركيبة وجمال شحيد:

يعتبر كتاب "في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوبيان غولدمان)" أول دراسة نظرية عربية تناولت البنيوية التكوينية، وصدر هذا الكتاب سنة 1982، حيث قسمه إلى جزئين، القسم الأول تناول فيه الخلفيات الفكرية للفكر الغولدماني، والتعريف بالمنهج وبمصطلحات ومرتكزاته الأساسية، وفي القسم الثاني قدم مجموعة من النصوص المختارة لـ لوسيان غولدمان.

1-1- جمال شحيد من التركيبة إلى التكوينية:

اختار شحيد عنونا لكتابه بمصطلح "البنيوية التركيبية" إلى أن هذه الترجمة بقيت حبيسة العنوان فقط، فنجده يتراجع عنها ليستعمل مصطلح "التكوينية" في الدراسة كلها، يقول:«وإن البنيوية التكوينية بالذات (وهي محور الكتاب) تكاد تكون غائبة عن ذهن القارئ العربي»[1]، ولم يبرز سبب اختياره لمصطلح التركيبة كعنوان للكتاب ثم العودة عن هذه الترجمة واستعمال مصطلح التكوينية بدلا عنها.

1-2- الخلفيات الفكرية لـ البنيوية التكوينية:

أراد شحيد تقديم هذا المنهج الجديد على النقد العربي، فكان هذا الاهتمام سببا في تقديم شامل للمنهج ولمؤسسه وكل الخلفيات المعرفية التي ساعدت على ظهوره، بداية بآراء لوكاتش والمؤلفات التي كانت الأرضية التي قامت عليها البنيوية التكوينية: "الروح والأشكال" و"نظرية الرواية" و"التاريخ والوعي الطبقي"، ثم عمل على تقديم المقولات التي جمعت "غولدمان" بـ "لوكاتش" وهي: البنية الدلالية والنظرة الشمولية، والوعي الممكن والتشيء. فالمرتكزات الأساسية التي تقوم عليها البنيوية التكوينية هي مرتكزات لوكاتشية أولا، طورها "غولدمان" ليشكل منها منهجا يقوم على مبادئ الماركسية الجدلية.

ولم يقف عند تحديد المقولات المشتركة بين الرجلين، بل حاول التعمق في أصالة العلاقة التي تربط بينهما من خلال بحثه في المنحى الفكري المتقارب بينهما، حيث يعود هذا اللقاء في أواخر الحرب

[1] _ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوبيان غولدمان)، (دار ابن رشد، بيروت، ط 02، 1982) ،ص. 05.

العالمية الثانية (1944)، يقول:«ففي خضم الهمجية النازية التي كانت في أوج مجدها وفي جو من الإرهاب الستاليني النظري والفعلي الممارس في الدراسات الماركسية آنذاك اكتشف غولدمان جورج لوكاش، فوجد فيه النضارة الثورية المفقودة والوضوح الفكري المعطاء الذي كان يبحث عنهما، فإذا بغولدمان ينظر إلى لوكاتش كأنه دفعة الخلاص، إذ نجاه من أخطار الهمجية النازية والدوغماتية الستالينية المهيمنة»[1]، واستطاع تقديم ملامح ها التقارب للقارئ العربي على مستوى المقارنات التي أقامها بين "كتب لوكاتش ودراسات غولدمان" بطريقة منظمة ومنهجية سمحت بالوقوف عند هذا التقارب وملامسته بشكل واضح، وسعيه إلى توضيح أوجه الاختلاف، حيث قدم انتقادات غولدمان لـ لوكاتش خاصة ما تعلق بآراء لوكاتش حول الواقعية الاشتراكية أو الواقعية النقدية، كما «تجاوز تلك الثنائية التي تنظر إلى الأدب والفن من منظور الواقعية أو المثالية، اعتبرها قديمة يجب ألا يأخذ بها الناقد المنفتح الذهن والرصين»[2].

ومن المصطلحات المهمة التي تعبر عن الاختلافات الموجودة في الفكر الماركسي وتجمع بين لوكاتش وغولدمان مصطلح "التشيء" الذي ظهر مع ماركس في كتابه "رأس المال" من فكرة "تأليه السلع" و"تشيء الإنسان" في النظام الرأسمالي، وانطلق لوكاتش في تحليله لهذه المقولة التي يرى «أنها مرتبطة بمنطق التبادل السلعي بين الناس. إن علاقة العمل القائمة بين الأفراد تضيع في علاقة كمية بحتة بالأشياء. ونتيجة لذلك يزول الفرق بين الإنسان وعمله، لا بل يختلط به، ويرتبط بإنتاجه»[3]. فنجد تغيير النظرة إلى "التشيء" من "ماركس" إلى "لوكاتش"، فماركس مثله بـ "انصهار العامل في عمله" فيتشيء العامل ويختفي ويبقى عمله وإنتاجه، أما "لوكاتش" فنظر إلى ظاهرة التشيء من البعد الاقتصادي إلى «البعد الإنساني ... وأعطاها بعدا إنسانيا وفلسفيا بدراسة العلاقة القائمة بين الشيء والإنسان»[4].

وأما "التشييء" عند غولدمان فقد أخذ بعدا ثقافيا متجاوزا البعد الاقتصادي، فالباحث الواعي

---

[1] _ جمال شحيد، المرجع السابق ، ص. 23.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 30.

[3] _ المرجع نفسه ، ص. 32.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 34.

«يجب ألا يحصر اهتمامه بالمطالب الاقتصادية للبروليتاريا، وإنما أيضا بوعيها الداخلي وثقافتها الباطنة، ذلك أن وعي المجموعة (البنية الفوقية) ليس مجرد انعكاس لوضعها الاقتصادي وإنما هو عامل فعال»[1]، ليقرر في مقالته "الأزمنة الحديثة" التي ضمتها كتاب "أبحاث جدلية" أن «الهيمنة البورجوازية الرأسمالية تتسم باستيلائها على السوق وقيمة التبادل من جهة وعلى الكمية من جهة أخرى، وإن تحويل القيمة المستعملة والقيمة الكمية إلى قيمة تبادل يشكل جوهر التشيء، فإن ظاهرة المجتمع الرأسمالي الأساسية هي تحويل العلاقات الإنسانية الكمية إلى صفة كمية للأشياء الجامدة»[2].

1- 3- تقديم شحيد للبنيوية التكوينية ومصطلحاتها:

قدم شحيد البنيوية التكوينية للقارئ العربي على أنها القراءة النقدية التي «تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه»[3]، كما اعتبرها نتيجة تطور الدراسات البنيوية الشكلية والدراسات السوسيولوجية.

وقبل تقديم مصطلحات ومقولات هذا المنهج، يقف عند مفهومي "البنية" و"التكوينية"، فالبنية التي اشتقت منها كلمة البنيوية يمكن أن تصنف وفق «مذهبين رئيسيين هما المذهب الشكلي والمذهب الإيديولوجي، ويركز الأول على البنية من حيث هي ساكنة وغير متحركة في الزمان والمكان، وكأنها معزولة عن السياق التاريخي الاجتماعي الثقافي الذي نشأت فيه»[4]، بل إن مطالب هذا الاتجاه هو عزل البنية تماما عن كل السياقات الخارجية، فهي حسب غولدان«تبحث عن بني دون أن تفرض وجود معنى لها، فيتم وصفها، إلا أن معناها الوظيفي يزول»[5]، وأما البنيوية التكوينية فقد نظرت إلى البنية «من خلال تطورها وتحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا»[6].

وإذا انتقلنا إلى المكون الثاني لمصطلح "البنيوية التكوينية" أو التوليدية – بمصطلحات شحيد- «لا

---

(1) _ جمال شحيد، المرجع السابق، ص. 35.

(2) _ المرجع نفسه ، ص. 36.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 09.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 75.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 76.

(6) _ المرجع نفسه، ص.76.

تتضمن أي بعد زمني بعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته، فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا»[1]، وهذا المفهوم يهدف « إلى إقامة توازن بين العالم الخارجي (الذي يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوحات والاحتلال مثلا) والعالم الداخلي (الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الوضوح أو الرفض أو...) ويرى غولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر ومن حقبة زمنية إلى أخرى»[2].

وإذا انتقلنا إلى مصطلحات ومقولات البنيوية التكوينية، نجده يحافظ على ترجمة هذه المصطلحات وفق الترجمة المتداولة لدى جميع الباحثين العرب، وينبه إلى المقولات التي تتعدد ترجماتها وتختلف، مثل التكوينية، والتوليدية، البنية الدالة والدلالية، ويستعمل المصطلح المتداول، فيفضل التكوينية على التوليدية، والدلالية على الدالة. غير انه ينفرد بترجمة مصطلح "التماثل" بـ "مصطلح التناظر" في حديثه عن العلاقة التي تربط البنية الدلالية بالبنى الذهنية للطبقات الاجتماعية، يقول: «يستطيع الوعي الجماعي لطبقة معينة أن يتعارض مع مضمون عمل أدبي محدد (كقصة أو رواية خرافية أو ...)، فالمهم في هذه الحالة هو أن تتناظر بنية العالم الخيالي الذي ترسمه هذه القصة أو الرواية الخرافية مع البنية الذهنية لهذه المجموعة البشرية، فلا يوجد أي تناقض بين علاقة الإبداع بالواقع التاريخي والاجتماعي وبين الخيال، مهما كان خصبا»[3].

لقد كان حرصه على تبسيط وشرح البنيوية التكوينية وتقديمها للقارئ العربي شديدا حيث أردف تقديمه للمنهج بملاحظات هامة اعتبرها ضمن "الضوابط المنهجية"، والتي لا يمكن الاستغناء عنها ويجب مراعاتها من أجل الإدراك الجيد لهذا المنهج، وتتشكل هذه الضوابط من ستة عناصر هامة هي:

1- الشرح والتأويل: أو "الفهم" و"التفسير"، ف شحيد يقابل مفهوم " الفهم" بالتأويل و"التفسير" بالشرح، يقول: «فالأول (الشرح) أوسع من الثاني (التأويل أو الفهم) ويحتويه، فيقصد بالتأويل أو الفهم "وصف العلاقات المكونة الأساسية لبنية دلالية. وبالطبع فإن العلاقات العاطفية

---

[1] _ جمال شحيد، المرجع السابق، ص. 77.

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 78.

[3] _ المرجع نفسه ، ص. 83.

القائمة بين الباحث والشيء المدروس تستطيع أن تحبد هذا الوصف أو تتحسس منه (تعاطف، تقدر، تعرف)، وكذلك أيضا بالنسبة للحدوس العابرة، شأنه في ذلك شأن كل الأنساق الذهنية»[1]،وهو يقصد الفهم الذي يقتدي بالنص كل النص، ولا شيء غير النص، وعدم الخروج عنه، أما الشرح أو التفسير فهو إرجاع البنية الدلالية إلى البنى الذهنية الجماعية «أي أن الشرح يقتضي إنارة النص بعناصر خارجية عليه بغية الوصول إلى إدراك مقدماته»[2].

غير أننا نريد الوقوف عند مصطلح التأويل الذي قصد به شحيد مقولة "الفهم" ولربما اعتمد هذه الترجمة انطلاقا من ترجمة مقولة غولدمان : «هناك فعلا –كما سبق أن قلنا – اختلافا جذريا بين علاقة التأويل والتفسير خلال البحث،...، بل ويجد نفسه مرغما على الفصل، بطريقة دقيقة ما أمكن، بين فرضياته التأويلية المحايثة للعمل وبين فرضياته التفسيرية المفارقة له»[3]. غير أن خاصية التأويل ضرورة تستلزم تحقق مقولة "الفهم" و"التفسير"، فالفهم «عملية ثقافية أي ممارسة استيعابية تتقصد بالضرورة تجلية البينة العامة عير ميكانيزم يرمي إلى رصد العلاقات التي تربط بين عناصر هذه البنية، وبذلك لا يمكن اعتباره بتاتا نوعا من التماهي الوجداني مع الموضوع»[4]، وتحقق عملية الفهم عبر توفر شروط هي:[5]

– المحاثية والتي تسمح بالدراسة الداخلية للنص، فالنص حرفيا، كل النص، ولاشيء غي النص.

– الاهتمام بكل عناصر هذه البنية ثم العمل على استنتاج البنية الدلالية، فالباحث عليه التوصل إلى العمق الدلالي للنص، «أي إلى بنية المعنى التي تحرك العمل وتمنحه وظيفته، وهذا ما يسميه غولدمان بالدلالة الموضوعية»[6]، وللوصول إلى فهم هذه البنية وإلى العمق الدلالي للنص، يحتاج الباحث إلى التأويل «ذلك أن العمق الدلالي يمكن أن يكون مجرد فكرة عامة توجد في النص، ويمكن أن يكون بنية

---

[1] _ جمال شحيد، المرجع السابق، ص. 84.

[2] _ المرجع نفسه ، ص. 85.

[3] _ لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص . 24.

[4] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص. 137.

[5] _ المرجع نفسه / بتصرف.

[6] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق ، ص. 137 .

تحتاج إلى تأويل، لا يمكن بدونه التوصل إليها»[1].

كما أن التفسير أيضا هو عملية شرح للبنية الدلالية وفق البنى الذهنية أي تضمين مرحلة الفهم في بنية شمولية، فالتفسير «شرح للتكوين، وليس التكوين شيئا آخر سوى الإجراء الذي يتيح لنا إمكانية تأويل مجموع النص المدروس بشكل متجانس، وذلك عبر استحضار العوامل الخارجية»[2]، وبهذا لا يمكن الاصطلاح على مقولة "الفهم" بخاصية من خاصيتها أو بآلية مساعدة على تحقيقها.

إن دراسة شحيد سعت إلى فتح أفق المناهج الغربية على النقد العربي، وأراد بها توصيل هذا المنهج وتقديمه للقارئ العربي مما طبع دراسته بصيغة التعليمية والتكرار، الذي أخلّ في بعض الأحيان بالمنهجية المتعبة، وأوقع الباحث في الاضطراب المنهجي، بالإضافة إلى أنه ضمن كتابه بمجموعة نصوص لـ غولدمان، وهي نصوص اختارها الكاتب دون توضيح سبب اختياره لها، وكيف تخدم القارئ في فهمه للبنيوية التكوينية.

ومن الملاحظات أيضا التي تأخذ عليه هو إضطرابه في ترجمة المصطلحات بالانطلق من عنوان الكتاب الذي وضع له ترجمة لم تكرر داخل المتن، وفي المصطلحات التي يوظفها في الدراسة حيث يستعمل الاصطلاح المزدوج ويضع الترجمة وما يقابلها ثم يختار الترجمة التي تناسبه، وهذا الاضطراب ينقص من منهجية الدراسة. وهذه الملاحظات لا تنقص من أهمية هذا الكتاب الذي كان فاتحة التقديم النظري للبنيوية التكوينية في النقد العربي.

2- محمد برادة بين جرأة التجريب وصعوبة في التطبيق:

تعتبر محاولة محمد برادة في اشتغاله على النص النقدي اشتغالا بنيويا تكوينيا محاولة ريادية وجرأة نقدية لم يتوجه إليها صاحب المنهج ذاته، فقد حاول محمد برادة في كتابه "محمد مندور وتنظير النقد العربي" أن يبحث في الفكر النقدي لـ محمد مندور، وأصل هذه الدراسة هي عبارة عن أطروحة جامعية لحصوله على درجة الدكتوراه سنة 1973 من جامعة باريس.

---

[1] _ يوسف الأنطاكي، المرجع السابق، ص.137.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 140.

2-1- المنهج عند برادة:

ينطلق الوعي المنهجي عند برادة برغبته في البحث عن واقع النقد العربي واستنطاق أزماته، حيث توصل إلى أن الإشكالية البارزة التي يعاني منها النقد العربي تكمن في جعل الأسس الفلسفية التي يفتقدها هي الشماعة التي يعلق عليها كل خيباته، يقول: «... ما أنفك بعض نقادنا يجترونها حول أزمة النقد العربي في رأيهم، كل الضعف مصدره انعدام نظريات فلسفية تُسند المدارس النقدية كما هو الحال بالنسبة للثقافات المتقدمة»[1]، ومن الواجب الوقوف عند أزمات النقد العربي الحقيقة، والتي تنطلق من أزمات متعددة وأكثر اتساعا من الأصول الفلسفية، هذه الأزمات التي شملت الذات العربية، يقول: «ويبدو لي شخصيا، رغم المقالات والأحاديث والخطب التي دُبجت بقصد توضيح أصول الأزمة التي يتخبط فيها الأدب العربي، أن الحاجة لا تزال ماسة لإعادة النظر في المسلمات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية المسؤولية عن ها المأزق الذي نستشعره في كل المجالات»[2]. فالنقد الأدبي له علاقة وطيدة بالمجالات المختلفة، الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية والثقافية، يتأثر بها ويؤثر فيها، لذلك من أجل الفهم الجيد لإشكالية هذا النقد فمن الضروري العودة إلى هذه السياقات لمعرفة الأزمة الحقيقية.

وهذا الرابط الثقافي الذي يتحكم في جوهر النقد الأدبي يدحض فكرة تعميم المناهج، أو «تعميم لممارسة أدبية معاصرة»[3]، فهذا المنطلق غير صائب بالنسبة إليه لأن«ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغايرة بالحتم. ومن ثم فإن كل تعميم لمثل هذه المقاييس لا ينفذ إلى خصوصية الاتجاهات عندنا»[4]، لهذا فعلى كل ناقد عربي قبل الاعتماد العشوائي على النظريات النقدية والمصطلحات «يستلزم الرجوع إلى المصدر الأول لهذه الأدوات المفهومية»[5].

إن الفكرة التي أراد برادة توضيحها هي العلاقة المتينة والخفية التي تربط النقد الأدبي بالثقافة

---

[1] _ محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي، (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط 02 ، 1986)، ص.08.

[2] _ المرجع نفسه، ص.08.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 10.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 10.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 11.

والمجتمع، وأن الأزمة الحقيقية التي يعاني منها النقد العربي هي أزمة مثاقفة بالدرجة الأولى وهي «الأزمة الشاملة للمجتمع»[1]، فالنقد الأدبي يرتبط لا محالة بمسار التطور الثقافي والاجتماعي، يقول: «نستطيع... أن نضع الأصبع على أصل أزمة النقد العربي التي لا يمكن فصلها عن الأزمة الشاملة للمجتمع، وحين نربط بين الأزمتين لا نقصد التخلص من شيء محدود بتعويمه في متاهة دائمة الحركة، إذ يلزم الانطلاق من المظاهر "المحلية" لأزمة النقد، لكن دون إغفال تفاعلها مع المحددات الاجتماعية والسيرورة التاريخية، ذلك أن ربط الحقل الأدبي بالحقل السياسي وبالمؤثرات الأجنبية يفسح المجال أكثر لموضعه النقاد وفهم آلية (ميكانيزم) النقد الأدبي وطرائقه في تفاعل جدلي مع الثقافة والمجتمع»[2]، وغياب هذا الرابط بين النقد الأدبي والوضع الاجتماعي في الدراسات النقدية هو الذي وسع من دائرة أزمة النقد.

ولهذه الأسباب كان اختياره للوقوف عند الدراسات النقدية في محاولة الكشف عن هذه الأزمة وتوضيحها والوصول إلى نتائج وحلول، يقول: «لقد تساءلتُ، من جهتي، عن إمكانية الإسهام في دراسة إشكالية النقد العربي، وأفضي بي التفكير، مع مراعاة قدراتي والوقت المتوفر لدى، إلى الاقتصار على دراسة أعمال ناقد واحد وملاحقة مفاهيمه ومساره النظري، لأن من شأن هذه الدراسة ذات المنطلق المحدود، أن تساعد على توضيح إمكانات وحدود نظرية نقدية موثقة الصلة بمرحلة معينة»[3]، وكان اختياره لـ محمد مندور لما عرف عنه وعن «نضاله ومعاركه لبلورة مذهب أطلق عليه المنهج الإيديولوجي في النقد، اعتقادا منه أن هذا الاتجاه هو الذي سينقد النقد العربي من ضعفه»[4].

ومن أجل الوصول إلى المنطلقات النقدية والوعي النقدي عند مندور، استعان بالمنهاج التي تكمن النص النقدي من الحفاظ على سياقه الاجتماعي والسياسي والثقافي، الذي يحفظ انتماء الكاتب- سواء كان أديبا أو ناقدا- الثقافية، والاجتماعية، والسياسية، وكانت البنيوية التكوينية هي هذا المنهج المناسب الذي يسمح لبرادة من تحقيق هدفه، يقول: «لقد آثرنا، فيما يخصنا، استيحاء المناهج الصادرة

---

[1] _ محمد برادة، المرجع السابق ، ص. 12.

[2] _ المرجع نفسه، ص.12.

[3] _ المرجع نفسه، ص.12.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 12.

عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاتش ولوبيان غولدمان، وبيير بورديو»[1]؛ لأن ما يميز البنيوية التكوينية «فضلا عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد»[2]، هذا النقد الذي يصدر «عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراساتنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة»[3]، فآفة النقد العربي هو قيامه على آليات نقدية تنطلق من التبرير والأحكام المسبقة.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، عمل على إرجاع "أعمال محمد منذور" إلى سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والثقافي من أجل «إعادة رسم المسار الذي قطعه ناقد بارز، رسما جديدا خاليا من الممالأة يفسح المجال أمام وضع إشكالية النقد العربي انطلاقا من حالة نعتبرها ذات دلالة عميقة»[4]، ف منذور هو بمثابة "المثقف العضوي بالمفهوم الغراشي"[5]، «ومن ثم لا يمكن موضعته أو فهم أعماله بدون اعتبار المرحلة التاريخية المتأججة التي عاشتها مصر سنة 1940 إلى 1965...»[6].

2- 2 – الممارسة التطبيقية للبنيوية التكوينية على النصوص النقدية في وعي برادة:

تتميز ممارسة البنيوية التكوينية عند الباحث بنوع من التهجين النقدي حيث نجده يردف آليات البنيوية التكوينية بمجموعة من المصطلحات النقدية التي تشرح مفهومه اتجاه هذا المنهج، فقد كان متحرصا من «أن يقع في أحبولة النقل المباشر أو التطبيق الحرفي لمفاهيمها النظرية وإجراءاتها التحليلية، ويكشف التحقق النظري عن اتساق مسلك برادة التطبيقي بوصفه ذاتا تحاور موضوعها ومنهجها حوار جدليا خصبًا»[7]، حيث استعان بتوليفة مناهج ومصطلحات، فأخذ مفهوم "الحقل الثقافي، واللاوعي

---

[1] _ محمد برادة، المرجع السابق، ص. 14.

[2] _ المرجع نفسه، ص.14.

[3] _ المرجع نفسه، ص.14.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 15.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 16.

[6] _ المرجع نفسه، ص.16.

[7] _ سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية (دراسات في نقد النقد العربي المعاصر)، مركز الحضارة العربية، مصر، ط 01، 2006)، ص. 209.

الثقافي" عن "بيير بورديو"، ومصطلح "المثقف العضوي" من "أنطونيو غرامشي"، كما أخذ عن "كارل مانهايم" التفرقة بين مفهوم الإيديولوجيا واليوتوبيا، واستعان أيضا ببعض الأفكار لبير ماشيري، ولويس ألتوسير. وحاول بهذه التوليفة النقدية الوصول إلى "النواة الدلالية" التي تحكم الفكر النقدي لـ محمد مندور و«استطاع أن يضع كتابات مندور النقدية والسياسية والاجتماعية في إطار السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ولدتها وتفاعلت معها، بل إنه بتركيزه على محور العلاقة بين المفكر أو الناقد أو المثقف والسلطة قد استطاع أن يمسك بخيط من الخيوط الأساسية التي وجهت مسار النقد والثقافة في مرحلتي الخمسينات والستينات»[1].

وفي دراسته التطبيقية يقسم أعمال مندور إلى مراحل، مرحلة النقد التأثيري، ومرحلة النقد التحليلي، ومرحلة النقد الإيديولوجي، معتبرا أن ما يتحكم في هذا النقد يرتبط بمسألة المثاقفة التي أثرت في النقد العربي الحديث عموما، حيث «يستطيع قارئ برادة أن يشير إلى بروز منحى تاريخي عميق في تعامل برادة مع ظواهر الثقافة العربية، دون أن يتضح ذلك المنحى في تعامل برادة مع نظرية جولدمان»[2]، ويمكن تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة أجزاء، بداية من طرح إشكالية المثقافة في النقد العربي الحديث والتركيز على دور المثقافة في البناء الفكري والنقدي عند محمد مندور، ثم دراسة بعض نصوص "محمد مندور" النقدية وتفسيرها وفق السياقات الاجتماعية، والتاريخية المختلفة. والقسم الأخير من الدراسة يرتبط بمحاولة استخلاص رؤية العالم من كتابات مندور النقدية والتنظيرية، وما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة :

- تركيز محمد برادة على عملية التفسير أكثر من عملية الفهم، التي كان من المفروض أن تشكل الأرضية التي يقوم عليها التفسير، حيث نجده يقوم بوضع بعض الكتابات النقدية لـ مندور ضمن سياقها الاجتماعي، والتاريخي، والثقافي، والاقتصادي، فنجده يقدم الأحكام على نقد وفكر مندور انطلاقا من الأوضاع المحيطة به، يقول: «إلا أن كتابات مندور السياسية – الاجتماعية ذات القيمة هي التي نشرها في صحيفة «المصري» التي كان يرأس تحريرها سنة 1944، ثم جريدة "الوفد

[1] _ سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية (دراسات في نقد النقد العربي المعاصر)، ص. 212.
[2] _ المرجع نفسه، ص. 211.

المصري" من سنة 1945 إلى 1947...، لكن ما أريد إبرازه هنا، هو انعكاس الأفكار الديمقراطية الليبرالية الأوروبية، على تفكير محمد مندور...»[1]، ثم يستعين بمصطلح اللاوعي الثقافي من أجل «فهم طبيعة التركيب الثقافي عند مندور، واتجاهها في مسار خاص»[2]، ليتوصل إلا أن اللاوعي الثقافي عند مندور يتكون «من مزيج من المفاهيم والمقولات والتصورات»[3]. وتتنوع بين وعيين ثقافيين هما "النقد الغربي" والثقافة العربية، يقول: «يمكن القول بأن هذه الثقافة الغربية صنعت من جديد "لا وعيه الثقافي"... غير أن سنوات تكوينه بفرنسا لا تعدو أن تكون رؤية "بالقوة"...»[4]. هذه الثقافة الغربية (الفرنسية) خاصة جابهتها الثقافة المحلية، لتتجه «ثقافته إلى التبلور عبر رؤية للعالم مرتبطة بـ "البنيات المبنية"»[5]، فتركيزه على مقولة "التفسير" بشكل كبير ومبالغ لدرجة أنه غطى على مبادئ البنيوية التكوينية وجعل الدراسة تكون عملية تفسير للقضايا الاجتماعية والسياقات التاريخية الثقافية في حياة مندور.

- رغم قلة "مرحلة الفهم" إلا أن هذه المرحلة أيضا تكشف عن تقصيره في فهمه للنصوص النقدية، فقد كان يغلب على تعامله مع هذه النصوص العرض والتلخيص و«الاكتفاء بتلخيص تصورات مندور النقدية والفكرية وإهدار الكثير من النصوص مندور، لاسيما نصوص النقد التطبيقي عنده»[6]، ونذكر مثلا شرحه لمقولة مندور النقدية حول الواقعية الاشتراكية[7]، حيث نجده يفسر رأي مندورالنقدي بقوله: «إن التيار الشعري الجديد حاليا في مصر، هو وليد تحول الوجدان الفردي إلى وجدان جماعي، ومغايرة الشعر الجديد تتجلى في المضمون والشكل... هذا الاتجاه الأدبي والشعري الجديد، يصفه مندور، دون تدقيق وتروٍّ بالواقعية الاشتراكية...»[8]،

---

(1) _ محمد برادة، المرجع السابق، ص. 36.

(2) _ المرجع نفسه، ص.36.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 39.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 40.

(5) _ المرجع نفسه، ص.40.

(6) _ سامي سليمان أحمد، المرجع السابق، ص. 212.

(7) _ ينظر/ محمد برادة ، المرجع السابق، ص. 95.

(8) _ المرجع نفسه، ص.95.

ليخلص إلى نتيجة أن كتابات مندور عن «الشعر المعتمدة على حدوس مقنعة أكثر من اعتمادها على تحليلات متماسكة ومفصلة، تعتبر صلة وصل بين النقد الجامعي والنقد «الدنيوي» المتحرر من القوالب المدرسية»[1]. وهذه الملاحظة تتكرر بشدة في دراسته "النقد الإيديولوجي وتنظيراته"، مما أدى إلى «إهدار كم كبير من كتابات مندور التطبيقية التي يمكن وصفها بأنها الكاشف الحقيقي عن مدى إضافات مندور النقدية على المستوى النظري؛ لأن استقاء معظم النقاد العرب المحدثين كثيرا من أفكارهم وتصوراتهم النقدية من نظريات النقد الأوروبي يجعل من تطبيقاتهم النقدية المبين الفعال عن مدى تمثلهم لما نقلوه من ناحية، وعن دورهم في تثبيت تلك الأفكار والتصورات في مجال النقد العربي بوصفه خطابا ثقافيا واجتماعيا في آن»[2].

- انطلق برادة في بحثه عن الرؤية النقدية التي توجه مندور من قناعة أن كل ناقد عربي ومنذ بداية النهضة إلى اليوم ظل وثيق الارتباط بمعضلة المجتمع العربي الثقافية والاجتماعية، والسياسية، وهذا ما حمله على العمل على استخلاص عناصر الرؤية للعالم والنواة الأساسية في كتابات مندور النقدية والاجتماعية والسياسية. هذه العملية التي ستساعد النقد العربي من الخروج من أزمته فالنقد الإيديولوجي – عند مندور– ارتبط ارتباطا وثيقا بـ «التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المتلقين»[3]، حيث أثرت الأحداث السياسية بعد سنة 1952 في مصر، وأثرت هذه الأحداث على المنتوج الثقافي، والاجتماعي، والأدبي، ومن أجل معرفة مستوى هذا الأثر على أعمال مندور الاجتماعية والنقدية استعان بـ «المادية التاريخية لفهم كلية مجتمعة»[4]، والتركيز على «فهم سيرورة الأحداث، والتوصل إلى تجريد للممارسة الاجتماعية من خلال تحليل موضوعي للمواقف والحوافز الإيديولوجية»[5]، دون العودة إلى كتابات مندور النقدية أو الاجتماعية والسياسية لاستخلاص هذه

---

(1) _ سامي سليمان أحمد، المرجع نفسه ، ص. 96.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 213.

(3) _ محمد برادة ، المرجع السابق، ص. 123.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 125.

(5) _ المرجع نفسه، ص.125.

العناصر الإيديولوجية والتي أثرت على مساره النقدي. ورغم أنه خصص مبحثا لاستخلاص هذه العناصر الإيديولوجية في كتابات مندور، إلا أن عمله الأساس كان ينصب حول تفسير هذه العناصر دون فهمها من نصوص مندور النقدية، وذلك بالعودة إلى الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي التي أنتجت هذه الأفكار، معتبرا هذه الأفكار «بمثابة رفض للرؤية الليبرالية السائدة»[1]، وحصرها في مسلمتين أساسيتين يقوم عليها تفكير مندور: تمثلة المسلمة الأولى في «إمكانية التطور رغم الضعف والثغرات التي تطبع الماضي أو الحاضر»[2]،والمسلمة الثانية تعتمد على نموذج يماثله مندور من أجل أن ينهض بالأدب، وكانت أوروبا هي هذا النموذج الذي يسيطر على فكر مندور، لذلك فقد كان "النقد الإيديولوجي" عند مندور– بالنسبة إلى برادة– هو الأداة التي تساعد على «بث شارات "عهد جديد"، وللدفاع عن الأدب الواقعي (المتفائل)، الملائم لمرحلة البناء الاشتراكي»[3].

فالنقد الإيديولوجي عند مندور، لم يكن نتيجة تطور فكري وتغيير على المستوى النقدي عند بل هو نتاج وضع اجتماعي وسياسي كَرَّسَ النقد والأدب ليؤثر على الفكر الاجتماعي عموما يقول : «النقد الإيديولوجي عند مندور، يكف عن أن يكون وسيلة فعالة للكشف، ولوضع القضايا موضع التساؤل، وللتجاوز والتغيير، فيغدو صيغة مكرسة لنموذج يجب أن يتحقق، لا عن طريق النقد التاريخي والإيديولوجي الشامل، بل عن طريق الإعلاء من شأن التقنيات والمذاهب الأدبية، مما يدل على وجود مفاهيم آلية عند مندور، تحول دونه ودون استيعاب تعقيدات الظاهرة الأدبية»[4]. والملاحظ من هذه الأقوال، طريقة برادة في إصدار الأحكام القيمية المطلقة دون العودة إلى دراسات مندور النقدية والأدبية واستخراج العناصر الدالة على هذه الأحكام.

- تركيزه على مقولة التفسير الغولدمانية بطريقة تشرح فعالية هذه المقولة في استخراج العناصر الدالة للعمل الفني والأدبي، فقد استطاع إبراز أهمية هذه المقولة من خلال دراسته الواعية

---

(1) _ محمد برادة ، المرجع السابق ، ص. 158.

(2) _ المرجع نفسه، ص.158.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 162.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 162.

وتفسير الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عايشها مندور، بالإضافة إلى أن دراسة«مفهوم الوضع للتاريخ في كتابات مندور من أنصع جوانب دراسته، ولعل دراسة مفهوم التاريخ كان يمكن وضعها في إطار أدق ضمن مفهوم رؤية العالم عند مندور والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها»[1].

- يصل برادة إلى نتيجة أن نظرت مندور النقدية ورؤيته للعالم ترتبط بـ «رؤية إيديولوجية براجماتية»[2]، وبالنقد «المؤسس على رؤية ماركسية للتاريخ ولعلائق الطبقات»[3]؛ لأن هذه الرؤية «هي الكفيلة بأن تقود إلى تفويض كثير من المسلمات المستعارة من الثقافة البرجوازية وبعبارة ثانية، فإن الانتقائية التي لجأ إليها مندور في تنظيره للنقد، والتي تعكس انتقائية أوسع للفئات الاجتماعية التي كان يمثلها، تضطلع بدور الحجاب المانع لرؤية الأشياء بوضوح وتقدم خلاصا وهميا»[4].

- يتميز معجم المصطلحات في هذه الدراسة بالتنوع المبني على الوعي النقدي والتمكن المنهجي، حيث تنوع بين مصطلحات البنيوية التكوينية المنهج الذي استعان به في هذه الدراسة بالتركيز على مصطلحات الوعي الممكن، ورؤية العالم،ومصطلحات النقد الماركسي (الانعكاس، الوعي الطبقي)، ومصطلحات ومفاهيم استعارها من نقاد آخرين مثل: المثاقفة، المثقف العضوي، العلاقة العضوية... إلخ. والتي أكدها وعيه العميق في استيعاب مفاهيم هذه المصطلحات والتي أفاد بها في مقولة "التفسير" الغولدمانية، حيث وظف مقولة "المثقف العضوي" لشرح وتفسير النواة الأساسية التي «تشكل وحدة العنصر الإيديولوجي عند مندور»[5].

وما يمكن الخروج به من نتيجة، فـ برادة استطاع الوصول إلى الكثير من العناصر الإيديولوجية التي تتحكم في الرؤية النقدية عند مندور خاصة ما يتعلق بالنقد الإيديولوجي وتنظيرات مندور النقدية،

---

(1) _ سامي سليمان أحمد، المرجع السابق، ص. 214.

(2) _ محمد برادة ، المرجع نفسه، ص. 179.

(3) _ المرجع نفسه، ص.179.

(4) _ المرجع نفسه، ص.179.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 163.

فهو «من وجهة نظر بنيوية تكوينية قد أنجز عملية "تفسير" رائعة»[1]. رغم أن انطلاقته إلى هذا التفسير لم تبدأ بمقولة "الفهم" -كما أشرا سابقا- ولم يشر إلى المقولة المركزية الأخرى التي ينطلق منها المفهوم الرؤيوي للعالم وهي "البنية الدلالية" التي تحكم الفكر النقدي عند مندور، إلا أنه استطاع بفضل فهمه الجيد لدور التاريخ والتغيير الاجتماعي أن يصل إلى عمق الرؤية النقدية عند مندور.

3- يمنى العيد بين الماركسية والبنيوية التكوينية:

لم تهمل يمنى العيد السياق الاجتماعي في جلّ أعمالها، وكان النفس والتأويل الاجتماعي يشكل حيزا مهمًا في تكوينها المنهجي ومهيمنا على أعمالها بعد انتقالها إلى الدراسات البنيوية ، واستعانتها بالبنيوية كانت من أجل "كشف أسرار لعبة الكتابة"، ومساعدة القارئ على تأويل هذه البينية، بإدراجها في سياقها الاجتماعي، فكانت القراءة البنيوية بالنسبة إليها وتأكيدها على أهمية البنية لا تتنافى مع القراءة التأويلية؛ لأن «التحليل الذي يتناول هيكل البنية لا يتعارض والعمل النقدي حيث ينهج نهج القراءة المؤولّة، أو حين يتعامل مع النص باحثا عن دلالاته ومعانيه وعن الفكر الذي يحكمه، بل هو على العكس، يشكل عونًا غير مباشر له، ويسهل المعرفة التي يحاول»[2]، فـ يمنى العيد ترفض فكرة العمل الأحادي والتركيز على عملية القراءة أو الكتابة؛ لأن عملية القراءة «بمفهومها النقدي فاعلية منتجة تمارس فعل التحويل للثقافة وتترك أثرها المحدّد لها»[3]. والعلاقة بين الكتابة والقراءة هي علاقة جدلية فـ «الكتابة من حيث هي نسق من القول وبين القراءة من حيث هي نسق آخر من القول.نسقان تقوم العلاقة بينهما، لا على أساس لخالق والمخلوق، بل على أساس الاختلاف في ممارسة الفعل الثقافي وعملية إنتاجه»[4]، وقد أكدت أن اهتمامها الأول بدراسة البنية من منطلق معرفة عمل هذه البنية النصية ضمن بنية اجتماعية أو ضمن سياقها الثقافي، تقول: «ونود أن نوضح في هذا الصدد، بأن كلامنا على نقد يهتم بتحليل هيكل البنية النصية، لا يعني بأننا متحيّزون لها النوع من

---

(1) _ محمد خرماش، المرجع السابق، ص. 59.

(2) _ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط03، 2010)، ص. 15.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 17.

(4) _ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص. 17.

الممارسة النقدية، أو أننا من دعاة هذا الاتجاه في النقد الحديث، أو من المفضلين له على القراءة المؤوِّلة، والمتعاملة مع معاني النص، والمحاورة للفكر فيه، إنما نحاول مزيدا من المعرفة، أو جانبا آخر من جوانبها، هو الجانب المتعلق بالوظائف التي تؤديها عناصر البنية النصية. فمعرفة هذه الوظائف تساعدنا على كشف القول الذي تنهض به البنية»[1]. ومن الواضح أن يمنى العيد تحمل رؤية منهجية جعلتها تنتقل إلى الاهتمام بالدراسة الشكلية للبنية من أجل وضعها في سياقها الاجتماعي بعيدا عن محاولة «الارتباط بالمنهج البنيوي التكويني الجاهز»[2]، وهذا ما يفسر غياب آليات البنيوية التكوينية وعدم اهتمامها بمصطلحات المنهج، فهي لا تريد أن تنصاع للبنيوية التكوينية بقدر ما أرادت الاستفادة منه في نقل البنية النصية الكاشفة لإبراز الكتابة الفنية إلى سياقها الاجتماعي الثقافي.

3-1- القراءة البنيوية التكوينية في نظر يمنى العيد:

تنطلق الرؤية النقدية والمنهجية عند "يمنى العيد" من نظرتها للنص الأدبي، فالنص الأدبي ليس بنية معزولة من دون هوية، بل هو بنية نصية مغلقة على ذاتها، حامل لهويته الثقافية، و« هو بذلك ليس نصا سياسيا، أو سيكولوجيا، أو اجتماعيا، وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية»[3]، وهذه المرجعيات المشكلة للنص تسمح بتحديد هويته ومرجعياته، وتتيح للقارئ من انفتاح القراءة وتعددها واختلافها، ومع هذا ف «ليس للنص، حين تتيح لنا هويّته مثل هذه القراءات، أو حين يحيلنا على مراجعه العدّة، أن يسقط كأدبي، فتغيب هويّته في ما هو سواه الذي نعادله به»[4]. فالنص الأدبي ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية، وليس معادلا نفسيا للأديب ولا خطبة سياسية، فهو عمل فني جمالي يتشكل من مجموعة علامات «له وجوده المادي، وله ميادينه، يملك كلّ منها يوجُّهه نحو الواقع فيرى إلى حقيقته، أو يحرّفها بطريقته الخاصة»[5]، وهذه إشارة إلى الابتعاد عن الدراسات النقدية للمضمون على حساب الجانب الفني والشكلي للنص الأدبي وانتقال واضح لـ يمنى العيد من الدراسات

---

(1) _ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص.17 .

(2) _ أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث(دراسة لفاعلية التهجين)، (المكتبة المصرية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005)، ص. 186.

(3) _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 67.

(4) _ المرجع نفسه، ص.67 .

(5) _ المرجع نفسه، ص. 68.

الماركسية الاجتماعية التي تعكس الواقع في العمل الفني وتبحث عن مضمونه الاجتماعي إلى الاهتمام بالدراسة الجمالية للعمل الفني التي تقوم على الدراسة المحاثية لبنيته في ظل مرجعياته الثقافية والاجتماعية.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، لم تتوقف عند الدراسة التزامنية للنص الأدبي، واستعانت بتيار نقدي يهتم بالنسبة في حركتها وتطورها، و«يدرسها في تزامنيتها ولكن لا ليكتشف فقط آلية حركتها المنتجة لنظامها، بل ليرى إلى دلالاتها وإلى علاقة هذه الدلالة بمرجعها»[1].واستعانتها بالبنيوية التكوينية لم يكن أخذا كليا بالمنهج وبكل آلياته بل حرصت على اختيار «خطوطه العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية التي يُفرِزُ منها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل، وليبقى في استقلاله قولا لما هو حاضر فيه»[2]. وفي هذا السياق تحدد فهمها للبنيوية التكوينية من خلال تحديد نظرتها إليها، فهي لا تهتم بهذا المنهج وفق آلياته المعرفية الغولدمانية، ولكن اعتمادها عليه يكمن في امتلاكه خاصية فتح البنية المغلقة على الدراسة الخارجية، فهو الوسيلة التي تسمح لها بالتأويل الخارجي والاجتماعي للنص الأدبي، تقول: «أستطيع القول بأني أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله ودون إغلاقه على نفسه. بل إني أرى إلى النص مستقلا وأحاول أن أقارب ممارسة، هذه الاستقلالية، أرى فيها كيانا ينتج دلالاته الخاصة. ناظرة في متن النص الأدبي، في نسيج هذا المتن وفي العلاقات فيه»[3]، ولكن كيف استعانة بالبنيوية التكوينية؟ وما هي أهم الأفكار التي اعتمدت عليها من أجل تحقيق مبتغاها والوصول إلى معنى النص في سياقه الخارجي؟.

إن الخوف من الوقوع في الدراسة المضمونية التقليدية التي تجعل من النص الأدبي انعكاسا للواقع، جعلت منها تحاول أخذ احتياطاتها النقدية بتأكيدها على الابتعاد عن الانعكاس كما عرفه النقد المضموني للأدب، تقول: «ليس النصّ داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه، "الخارج" هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أديبا متميزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيئتها ونظامها. وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة

---

[1] _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 21.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 22.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 22.

ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها، وبين ما اسمه "الخارج" في النص، بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه، النظر في حضور "الخارج" في هذه العلاقات في النص»[1]، فهي تستند إلى مفهوم "التماثل" الذي استطاع به "غولدمان" التخلص من مقولة "الانعكاس" التقليدية. ولكن يمنى العيد لا تكتفي بالإشارة إلى علاقة النص بمرجعيته الخارجية، بل تحاول التعريف بهذا "الخارج" تقول: «ولكن ما هو الخارج؟ أهو الأحداث أم الوقائع المادية؟ أهو النصوص المرئية والمعيشية والمقروءة بهذا الشكل أو ذاك، بالعين والجلد، والأذن، بنبض الدم والجسد؟ إنّه كلّ هذا وأكثر منه، إنّه اللغة اللغات، واللغات الكلام، الجماعي والفردي، المنتظم والفوضوي... كل مخزون الذاكرة التاريخية واللحظوية»[2]، وفي هذا إشارة واضحة على النقلة التي قامت بها بانتقالها من مفهوم "الانعكاس" و«البحث عن تجليات الواقع الاجتماعي في النص، كما فعلت في كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان»[3]، إلى مفهوم "التماثل" وتحولها إلى «بنية النص نفسها لتستخرج منها مرجع النص الاجتماعي Référent social وأدبيته في آن واحد»[4]، وهذا عكس ما ذهب إليه نور الدين صدار الذي فسر منطلق يمنى العيد بالعودة إلى مفهوم الانعكاس[5].

والمفهوم المركزي الثاني الذي اعتمدت عليه لفهمها للبنيوية التكوينية هو مفهوم "الرؤية"، فالسياق الاجتماعي يؤسس لذاكرة الكاتب التي تنتج العمل المتخيل، هذه الذاكرة «التي هي ذاكرة الفرد، هي ذاكرة الواقع الماديّ الاجتماعي فيه، إنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى عالمه في الذاكرة»[6]، وهذه العلاقة بين الذات الفردية والجماعية تصنع فرداة العمل واستقلاليته، هذه الاستقلالية التي توضحها بطرح «فكرة التخيل والمتخيل»، تقول: «يتعامل الكاتب مع هذا الأثر الدلالي في المتخيل، يصير آخر ينظر فيه: الكاتب يروي، يسرد، ينص... وقد يحكي عن الفرد الذي هو طرف في علاقة مع

---

(1) _ يمنى العيد، في معرفة النص ، ص.22.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 23.

(3) _ محمد ولد بوعلية ، المرجع السابق، ص. 143.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 143.

(5) _ ينظر / نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر ، المجس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(الكويت ، العدد 1 ، المجلد 38، يوليو – سبتمبر 2009)، ص. 113.

(6) _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 23.

الواقع المادي. يحكي عنه حضورا في هذا المتخيل. يحاور الكاتب المتخيل، يحاوره من مسافة الكتابة، ويحاوره عالما له أساسه المادي ولكنه في المتخيل مستوى آخر. الكاتب آخر غير الذي مارس العلاقة مع الواقع المادي، الكاتب ذاكرة أخرى تقيم المسافة مع هذا المتخيّل، تتعامل معه، ترى فيه وتكتب منه... من عالم المتخيل من هذا العالم الغائب الحاضر، منه كذاكرة يُبليها الزمن، يأتي الكاتب إلى الكتابة زمنا ضد فنائه، يبني عالم نصّه متخيلا له نظامه، له نسقه، يحاول به حوارا مع هذا المتخيل، حوارا يقدمه عملا أدبيا»[1]. فالعلاقة إذن بين النص ومرجعه، والنص (الكاتب) ولغته الجماعية هي أهم المحاور الكبرى التي ركزت عليها، فالنص بنية داخلية يُضاء «حين نرى إلى مرجعه فيه، نرى المرجع تميُّزًا أدبيا ينهض من متخيل، من ذاكرة، وذاكرة تستقل عن واقع مادي، تستقلّ عنه ولكن به، تستقلّ حاملة أثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي، وتحوّلت ذاكرة»[2]، فالنص يكتب من طرف الفرد لكن بلغة الجماعة، ليعود إلى الجماعة، ومن هذا المنطلق تساءلت يمنى العيد عن ماهية النص، تقول: «والنص الذي يقوله الكاتب، أيقوله كفرد معزول، أم كفرد يتكون في موقع اجتماعي ويقوله ما يقوله بلغة الجماعة وربما بلغة جماعته أو فئته الاجتماعية؟»[3].

فالنص هو علاقة جدلية بين (الداخل/ الخارج)، تقول: «هكذا يبقى النص، في نظرنا، داخلا لا فرار له من خارج حاضر فيه، وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا "الخارج" فيما هو ينظر إلى هذا الداخل الذي هو النص»[4]، لكن يمنى العيد تقر بعدم اعتمادها بشكل كلي على مبادئ البنيوية التكوينية، فكيف يمكنها تفسير العلاقة بين (الداخل/ الخارج) المشكل للنص الأدبي؟.

من أجل الجمع بين الحضور المرجعي للنص، والحفاظ على المتخيل الذي يضمن استقلالية النص، استعانة برؤية باختين والطابع الإيديولوجي والاجتماعي للغة وبذلك تحاول الربط بين النص ومرجعياته، والمخزون الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي الذي تعبر عنه اللغة، حيث «اعتبرت اللغة محمولا ثقافيا،

---

(1) _ يمنى العيد، في معرفة النص ، ص. 24.

(2) _ المرجع نفسه، ص.24.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 49.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 49 .

وجسرا لهذه العلاقة»[1]، ومن خلال قولها السابق تجعل من اللغة ذات حمولة ثقافية والجسر الرابط بين المرجع والنص أو المرجع والمتخيل، وعملت على الإجابة على الطريقة التي يتجلي فيها المرجعي في النصي أو المرجعي في المتخيل.

*** "يمنى العيد" والتشكيل النصي وعلاقته مع المرجعي:**

العلامة اللغوية هي الأنسب لتمثيل الإيديولوجيا ف «كل ما هو إيديولوجي يملك قيمة دلالية»[2]، انطلاقا من رؤية باختين حول العلاقة بين العلامة اللغوية والإيديولوجيا، و«لكل مجال من مجالات الإبداع الإيديولوجي نمطه الخاص في التوجه نحو الواقع، ويعكس كل واحد منها واقعه بطريقته الخاصة، كما أن لكل مجال وظيفة خاصة يؤديها ضمن الحياة المجتمعية ككل. إن طابعها الدلائلي هو الذي يضع جميع الظواهر الإيديلوجية تحت نفس التعريف العام»[3]، والاستعمال التداولي للغة يفرض عليها قيما إيديولوجيا تعبر عن تطلعات الجماعة أو الفئة الاجتماعية التي تمثلها، فهذا الاستعمال التداولي والاجتماعي هو السبب في وجودها، فالعلامة اللغوية تنتقل من «وعي فردي إلى وعي فردي آخر، رابطة بعضهم ببعض. لا تبرز الأدلة نهاية المطاف إلا من سيرورة التفاعل بين وعي فردي وآخر، بل إن الوعي الفردي نفسه مليء بالأدلة، إذ لا يصير الوعي وعيا إلا حينما يمتلئ بمحتوى إيديولوجي (دلائلي) ولا يتحقق له ذلك بالتالي، إلا داخل سيرورة التفاعل المجتمعي»[4]. وهذا ما عبرت عنه "يمنى العيد" بقولها: «من الكلمة – العلامة ننتقل إلى التركيب – الصياغة. التركيب هو الانتظام القواعدي للأجسام المادية، وهو بذلك يتحدّد في دلالة اصطلاحية... غير أن التركيب هو موضوع تداوُل تخاطبي (شفهي أو كتابي) بين الناس، أو بين أبناء المجتمع..»[5].

وتحاول شرح هذه العلاقة من خلال تقديمها لمفاهيم "التركيب" و"الصياغة"، ف"التركيب" يتميز

---

(1) _ يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، (دار الآداب، بيروت، ط01، 1998)، ص . 09 .

(2) _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 79.

(3) _ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1986)، ص.19.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 20

(5) _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص.80 .

بالثبات، تقول: «التركيب مصطلح أميلُ إلى الثبات»[1]، فهو يمثل الجانب الثابت النظامي في اللغة (اللغة/ النظام)، و«الصياغة هي التعبير الذي يعبّر الرسالة في التركيب، تنهض الصياغة في سياق العلاقات الاجتماعية»[2]. والصياغة تمثل (اللغة/ الكلام) التي تعبر عن «رغبته المتكلم في قول ما يضجّ فيه من جديد»[3]، فالتركيب ثابت أي أن اللغة بالنسبة إليها نظام ثابت وما يجعلها تتطور وتتغير هو "الكلام" ذو الاستعمال الفعلي والتداول الحقيقي لها في سياق اجتماعي وثقافي معين. وبهذا نجدها تعود بنا إلى ثنائيةّ دي سوير" (اللغة/ الكلام). وتذهب إلى أن «العلامة كون اجتماعي»[4]، وفي «هذا الكون الإيديولوجي، ومن نقطة النظر التخيلي الذاهبة في اتجاه عمودي من الكلمة العلامة إلى التركيب (اللغة/ النظام)، وفي اتجاه أفقي من (الكلمة/ العلامة) إلى التعبير (اللغة/ الكلام)، يمكننا أن نصل إلى الحديث عن القول (DISCOURS) الذي قد يكون رصفا للتركيب فيندرج في نظام اللغة في ثباتها، والذي قد يكون صياغة للتعبير، فيخرج من اللغة ليندرج في سياق العلاقات الاجتماعية، أي ليقوم بمحاولة إيصال الرسالة المولودة في سياق هذه العلاقات»[5]. فالتركيب يتميز بالرقابة والثبات مما «يخفف من إيصال الرسالة ذاتها»[6]، وبالصياغة/ التعبير «يتحدد القول بحقول هذا المستوى الإيديولوجي وينتجها...»[7]، والنتيجة التي يمكن الوصول إليها أن التركيب (اللغة/ نظام) هو«السياق الخاص الذي يحدثه التعبير هو الحوارية التي تدل عليها دراسة خطابات الأخر»[8]، والتعبير هي «المقولة العامة ذات المرتبة السامية، والتي تشمل فعل الكلام: أي التحدث»[9]، وبهذه الرؤية فـ يمنى العيد تفصل بين وجهي التعبير الذي عرفه باختين بأنه «كل شيء يتجسد ويفصح عن نفسه، بعد أن يتم تشكيله وتحديده بكيفية أو بأخرى داخل نفسية الفرد موضوعيا للغير وبواسطة هذه الشفرة من الأدلة الخارجية أو

---

(1) _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 80.

(2) _ المرجع نفسه،ص.80 .

(3) _ المرجع نفسه، ص. 81.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 80/ بتصرف.

(5) _ المرجع نفسه، ص.80.

(6) _ المرجع نفسه، ص. 81.

(7) _ ينظر/ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 81

(8) _ محمد ولد بوعلية، المرجع السابق، ص. 145.

(9) _ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص. 114.

تلك»[1]. وتعتبر أن "التركيب" أو التجسيد الخارجي للتعبير ثابت ومستقر، والتطور يقع على المستوى التعبيري/ الصياغة فقط، أي الفصل بين المستوى الداخلي والخارجي للغة، وهذا ما رفضه "باختين" حيث رفض مبادئ نظرية التعبير[2]. وطالب بـ «إلغاء مبدأ التمييز الكيفي بين المحتوى الداخلي والتعبير الخارجي دفعة واحدة»[3]. فبالنسبة لـ باختين «ليس النشاط الذهني هو الذي ينظم التعبير، بل على العكس من ذلك إن التعبير هو الذي ينظم النشاط الذهني يقولبه ويصوغه ويحدد اتجاهه»[4]، والتعبير بالنسبة إليه هو «نتاج التفاعل الحاصل بين فردين منظمين مجتمعيا، بل أنه حتى في حالة انعدام مُحاوِر واقعي يمكن الاستعاضة عنه بمُمَثل أوسط [عادي] لنفس الفئة المجتمعية التي ينتمي إليها المتكلم»[5]، وهذا يعني أن التركيب «قابل للتطور»[6]، باعتباره نظام من القواعد فهو اللسان/ النظام (التركيب) «سيرورة تطور متواصل تتحقق عبر التفاعل اللفظي المجتمعي للمتكلمين»[7].

كما أن "باختين" لا يحدد التطور اللغوي بالفعل الكلامي أو التعبير، فبالنسبة إليه «ليت قوانين التطور اللسني، أبدا، بقوانين فردية- نفسية، ولا يمكن فصلها عن نشاط الذوات المتكلمة، فقوانين التطور اللسيني، في جوهرها قوانين اجتماعية»[8]. ولهذا فـ «اللغة تتغير في نظر باختين،... وليست كذلك عند يمنى العيد»[9]، فاعتماد "يمنى العيد" على تفسير (اللغة/ الكلام) وعلاقتها بالنص يجعلها تناقض الفرضيات التي انطلقت منها، فاللغة ليست «اجتماعية عند يمنى العيد»[10]، ولربما هذا عائد إلى سبب عملها على توضيح العلاقة بين النص والمجتمع، حيث انطلقت بإسقاط عملية (التركيب/ الصيانة) بالتفرقة التي قدمها "دي سوسير" حول ثنائية (اللغة/ الكلام)، لذلك وجب عودتها إلى مفهوم

---

(1) _ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص.114.

(2) _ ينظر / المرجع نفسه، ص. 115.

(3) _ المرجع نفسه، ص.115.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 116.

(5) _ المرجع نفسه، ص.116.

(6) _ محمد ولد بوعلية، المرجع نفسه، ص. 145.

(7) _ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص. 134.

(8) _ المرجع نفسه، ص. 134.

(9) _ ينظر/ محمد ولد بوعلية، المرجع السابق، ص. 145.

(10) _ المرجع نفسه، ص.145.

وتقسيم دي سوير للعلامة اللغوية.

بعد دراستها لأهم مصطلحات البنيوية وخاصة المصطلحات المتعلقة بـ "دي سوسير" تتوصل إلى نتيجة أن «الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي للوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كتركيب لغوي نرى، أنه، ولكي يكشف عمقها، يحتاج إلى إقامة هذه العلاقة بين داخل النص وخارجة، وبينه وبين النصوص الأخرى»[1]، ثم تتساءل قائلة: «أليست اللغة، وكما يرى دو سوسير، "ذات طابع جماعي"؟ ألا يدخل هذا الجماعي إلى النص الذي مادته اللغة»[2]، وتمثل بكسر ثنائية «دي سوير» بفعل "جبران والسياب" حيث استطاعا إدخال الكلام إلى اللغة والتمرد على الجماعي فيها، تقول: «قد يتمرد الكاتب على اللغة – على الجماعي فيها– على الثابت والمستمر والمتكرر، وقد يحاول كلا ما يُدخله في اللغة، جبران فعل ذلك، السياب أيضا... إدخال الكلام هو بمثابة انفتاح اللغة على الزمن وهو فعل مهم وضروري، إنه فعل تاريخي يدعو غليه واقع مادي معيش، ولكن دخول الكلام، بمعناه هذا، هو دخول "الخارج" وحضوره في النص، وهو يؤكد ما ذهبنا إليه أي ضرورة النظر في هذا "الخارج" الحاضر في النص الذي هو الجديد فيه والمتغير، وهذا أمر أدى بالبنيويين، في ما بعد إلى الميل إلى التأويل والقول بالتناص»[3]، فالتناص وفق هذا التحليل هو نتاج تفكير "دي سويسر" وليس باختين، ومنطلقها الأساس ثنائية (اللغة/ الكلام)، وهذا ما يفتح مجال التساؤل حول مفهوما للغة عند دي سوير، ومعنى الفعل الاجتماعي فيها؟

يمنى العيد تفهم المعنى الاجتماعي في اللغة – عند دي سوسير– بـ «المعنى التاريخي»[4]، وهذا لا يتفق مع مفهوم "دي سوسير" الذي يقصد به مجموعة القواعد والقوانين الثابتة والمستقرة التي تخضع للاتفاق الجماعي، والتي تمثل«عقدا لا يمكن للفرد أن يخلقه أو يغيره لأنه قائم ودائم بشكل مسبق»[5].

---

[1] _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 49.

[2] _ المرجع نفسه، ص.49.

[3] _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 49.

[4] _ محمد ولد بوعلية، المرجع السابق، ص. 142.

[5] _ المرجع نفسه، ص.142.

فاجتماعية اللغة هي إذن «اللغة خارجية على الأفراد، مما يمكنهم من التفاهم»[1]، وأما الكلام فهو – كما هو معلوم- الأداء الفعلي والفردي لتحقيق اللغة. و"يمنى العيد" بذلك «تخلط بين المفهومين، بما أنها على النقيض من سوسير ترى في النص الأدبي فعلا لغويا وليس كلاميا، بالإضافة إلى أنها تُعرِّف اللغة بمميزات الكلام كما يصفه سوسير، الكلام يقع في زمن تاريخي معين»[2].

3-2- البنيوية التكوينية في الممارسة التطبيقية عند يمنى العيد:

تنطلق يمنى العيد في ممارساتها التطبيقية على النصوص العربية من رؤية أن المنهج الغربي يمكن تخصيصه في دراسته للنصوص العربية، تقول: «ونحن إذ نشير إلى هذه المفاهيم لا يعنينا أن نتوقف عند ما يلهج به البعض من آراء تصف هذه المفاهيم بالهجانة، أو تتهمها بالتأثر بالفكر الغربي أو الغريب، ذلك أننا أولا ننظر إلى صفة كونية للعلم، وأنّنا ثانيا نرى إلى أهمية هذه المفاهيم لا بذاتها، بل من حيث تعاملها مع النص العربي، ومن حيث قدرتها على أن تنتج فهما له، المفهوم أداة مستقلة وعامة ومن ثم قابلة للتخصيص في نطاق موضوعها الذي تعمل عليه أو نعمل بها عليه»[3]، وبهذا فهي تضع متلقيها في مواجهة التغيرات التي ستحدثها على الآليات والخلفيات المعرفية للمنهج المتبع.

والملاحظ من دراستها لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" "للطيب صالح" تركيزها على إبراز الوعي الذي تشتغل عليه الرواية، غير أنها أثناء بحثها عن رؤية الكاتب تقسم الرواية إلى مقاطع، وتتعامل مع النص تعاملا بنيويا من خلال التركيز على دراسة الزمن بالإضافة إلى التحليل العاملي السردي للنص، وكأنها بذلك تستعين بسوسيولوجيا النص من اجل ربط النصي بالمرجعي.

تنطلق في دراسة هذه الرواية من فكرة الرغبة في تملك الوطن "السودان"، هذه الرغبة الذي يحملها البطل الراوي «ويعيش هاجس تحققها»[4]، رغم أن البطل يسكن هذا الوطن إلا أنه يفتقده، ومن هذه الثنائية (الامتلاك/ اللامتلاك) تخلق بنية النص، فـ«تملك الوطن والغربة عنه، الذهاب إليه والذهاب عنه، الهجرة إليه والهجرة عنه، سهم يتحرك في اتجاهين ولكن من منطلق واحد: هو الوطن، ونحو هدف واحد

(1) _ محمد ولد بوعلية، المرجع السابق، ص.142.
(2) _ المرجع نفسه، ص. 143.
(3) _ يمنى العيد، في معرفة النص ، ص. 101.
(4) _ المرجع نفسه ، ص. 233.

هو تملّكه...»[1]، ومن هذا التحرك يتضح نسق الرواية الذي يشكله «زمنه الذي هو زمن متخيل، وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية»[2]، وتقسم "يمنى العيد" هذا الزمن المتخيل إلى:

1- زمن القص: «وهو زمن لحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد... إن زمن السرد هذا كله يبدو كأنه زمن القص نفسه أو زمن الكتابة الروائية نفسها»[3].

2- زمن الوقائع: «وهو زمن ما تحكي عنه الرواية، ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصية الروائية...»[4].

ولاحظت يمنى العيد أن زمن الوقائع يؤسس «لمعنى الغربة والهجرة»[5]، وفي تقاطعه مع زمن السرد (زمن القص) «يتوتر الفعل الروائي، ينمو، تتفجر دلالات الهجرة وتتعرى رموز السلوك البشري في الرواية لتفضح عن اتجاه سهم الرغبة فيها»[6]،وهي امتلاك الوطن.

كما اشرنا سابقا، تقوم هذه الدراسة على التقسيم المقطعي، فتقسم الرواية إلى ثلاثة مقاطع تقدم فيها مضمون الرواية معتمدتا على حركة انتقال زمن القص وزمن الوقائع، لتصل إلى نتيجة أن زمن القص هو زمن التملك، وزمن الوقائع هو زمن اهتزاز التملك وزمن الصراع.

3-2- 1 - الزمن الروائي ومضمون الرواية:

تقوم يمنى العيد بتقديم تأويل الزمن وتمفصلاته في الرواية، حيث تعتبر زمن القص أو السرد هو زمن التملك ويدخل في صراع مع الزمن الوقائع (زمن الأحداث) «بحيث تنتج اللعبة الفنية بين هذين الزمنين أو في حركة العلاقة بينهما، دلالاتها، وبحيث تتسق هذه الدلالات المولودة على المستوى الفني...»[7]،

---

[1] _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 234.
[2] _المرجع نفسه، ص. 235.
[3] _ المرجع نفسه، ص.235.
[4] _ المرجع نفسه، ص.235.
[5] _ المرجع نفسه، ص.235.
[6] _ المرجع نفسه، ص.235.
[7] _ المرجع نفسه، ص .242.

وتؤكد أن زمن القص (زمن السرد) هو زمن التملك، والتملك هو التكرار والتماثل بالماضي، إنه «نوع من التملك زمنه هو زمن يتكرر ويتماثل بذاته يغيب فيه الزمن كسيرورة... الراوي قبل أن تصيبه الخلخلة ويساوره القلق»[1]، وبذلك يرتبط فعل التملك بالراوي، غير أنها تقسم زمن التملك إلى زمنين «زمن لتملك الراوي الماضوي هو أيضا زمن لا ماضوي لتملك مصطفى لوطنه»[2]. إن زمن التملك هو زمن مغاير، والتملك عنده هو «تملكه المختلف للوطن غربته هي اختلاف تملكه عن التملك الذي يمثله الراوي أو الذي يعيشه»[3]، وبذلك يحضر في الرواية وعيين مختلفين لتحقيق "وعي التملك"، يصل «حد الاختلاف التناقضي هو العلاقة بالوطن (السودان)، تختلف علاقة الراوي بوطنه السودان عن علاقة مصطفى سعيد بها الوطن نفسه، واختلاف العلاقة موقعي النظر بين الشخصين»[4]، حيث نجد علاقة الراوي بوطنه هي علاقة تملك وانتماء «لزمن ماضوي متكرر»[5]، وأما علاقة "مصطفى سعيد" كغريب عن هذا الوطن «هي علاقة انتماء بزمن يتحول ويولد مختلفا»[6].

والزمن الثاني الذي تشتغل عليه الرواية وأرادت إبراز الواقع الاجتماعي من خلاله، هو زمن الوقائع أو زمن الأحداث «زمن الماضي، الثقافي الماضي الذي يفسر غربته»[7]، في هذا الزمن تتغير وضعية السرد لتنتقل إلى محاولة تملك من نوع آخر، إنه صراع تملك "الثقافة" التي يبحث عنها الراوي، ومصطفى سعيد. هذا الانتقال الذي يحدث اهتزازا في نوعية التملك من الوطن إلى الثقافة عبر الهجرة إلى الغرب، كما أن يمنى العيد تجد في موضوع الرغبة "الثقافة" تنوعا في الهدف، فالثقافة هي «سبب الهجرة والغربة»[8]، وبذلك الغياب وفقدان الوطن، والثقافة أيضا هي «سبيل التحرر من هذه الهجرة والغربة، أي سبيل العودة إلى الوطن – لتملّكه المختلف– أي لتملكه في حاضر تاريخي، إن تملك الراوي للوطن

---

[1] _ يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص. 243.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 250.

[3] _ المرجع نفسه، ص.250.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 108.

[5] _ المرجع نفسه، ص.108.

[6] _ المرجع نفسه، ص.108.

[7] _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 252.

[8] _ المرجع نفسه، ص. 256.

هو تملك واهم لأنه في حقيقته ليس إلا استمرارا متكررا للماضي، إنه إلغاء للوطن في التاريخ»[1].

إن هذه الدراسة التي قدمتها يمنى العيد ورغم أنها تعتمد على الدراسة البنيوية، إلا أنها محاولة لفهم الرواية بالاعتماد على عناصرها الداخلية أي الاعتماد على النص ولا شيء آخر غير النص، غير أنها لجأت إلى شرح وتفسير الرواية بالاعتماد على التأويلات الذاتية دون العودة إلى الواقع الخارجي.

3-2-2 – البنية السردية والبحث عن الوعي المغاير:

لم يكن المنهج "البنيوية التكوينية" هو هدف يمنى العيد الأساس، بل جل ما تسعى إليه هو البحث عن «حضور المرجعي- الاجتماعي في النص الأدبي حضورا متميزا بفنيته، وهذا معناه أن المرجعي الداخلي - الأدبي لا يطابق المرجعي الخارجي- الاجتماعي»[2]، ويتحقق هذا البحث أو الهدف في العمل الروائي عندما تتحقق العلاقة بين الكتابة النصية والمتخيل، «أي بعالم يرتسم في المتخيل وفق رؤية ما للحياة، فالإنسان يرى إلى العالم من حوله من موقع له في المجتمع، هو موقع إيديولوجي، أو وعي [فكري معين] منزاح، لا يطابق واقعا، أو مرئيا معينا، ويختلف عن رؤية أخرى [أو عن وعي آخر] لها الواقع، أو لهذا المرئي نفسه»[3]، فالاهتمام بمقولة "الوعي" و"الرؤية" باعتبارهما مقولتين "غولدمانيين" تساعدان على الولوج إلى المتخيل والمرجع في الآن، تسمح لنا بالوقوف عن معنى الخطوط العريضة التي استلهمتها "يمنى العيد" من البنيوية التكوينية. ومن أجل الوصول إلى "الوعي" المجسد للعمل الروائي وبالتالي الوقوف عند رؤية العالم عند الكاتب، اعتمدت على تقنية الزمن، التي «تحتفظ بقدرتها على توليد الدلالة المختلفة بين عمل وآخر، وذلك عندما تدخل في علاقة وظيفية لمروي خاص، وتشتبك في شغلها مع مجموعة العوامل التي تبني عالم الرواية المتخيل»[4]، ودراسة البنية الزمنية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" توحي بانكسار هذه البنية وفق ازدواج دلالي، ووفق ثنائية (الامتلاك/ الفقدان) أو الهجرة، وعبر هذه العلاقة المرتبطة بالوطن «يولد الصراع، حدّ العلاقة بالوطن

---

(1) _ يمنى العيد، في معرفة النص ، ص.256.

(2) _ يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص. 08.

(3) _ المرجع نفسه، ص.08 .

(4) _ المرجع نفسه، ص . 11 .

هو حد مفهومي لمعنى الانتماء إليه، لمعنى العلاقة به»[1].

والرواية بالنسبة إليها متغيرة الرؤية ومتعددة الأصوات، ومتنوعة في إيديولوجيتها، فنجد "وعي اللاوعي" الذي يهيمن عليه «الإحساس بالاستقرار»[2]، حيث يرتبط هذا الوعي «في انتمائه إلى هذا الزمن (زمن القص)، برموز تعبر عن الماضوية»[3]، والوعي الآخر الذي يجسد المرحلة الأولى «مرحلة زمن القص هو وعي مصطفى "البطل" «كوعي آخر يكشف وعي الراوي، الراوي نموذج من الوعي يتملك زمنه كزمن ماضوي...»[4]، فظهور الوعي المغاير عند مصطفى هو الذي ساعد في تأويل واكتشاف "وعي الراوي"، وعي الاستقرار وعلاقته بزمن الماضي، زمن الطفولة، ووعي "مصطفى" هذا الوعي المغاير، وعي المستقبل الذي يعبر عن بزمن المستقبل ولغة «الشمولية والعمومية والمستقبلية، فهو يتحدث عن "الوطن" وعن "العلم" و"القرية" و"الحقل" و"الناس" و"المكان" و"الحياء" في هذا البلد»[5]، إنه وعي الرؤية التي يعبر عن الكاتب.

ومن خلال توظيف أشكال الوعي المختلفة والمتناقضة في الرواية يتبين وعي الراوي «صاحب الثقافة الشعرية التافهة، أي صاحب الوعي المتخلف، حتى كمثقف»[6]، ووعي "مصطفى سعيد" صاحب الوعي المستقبلي والعالم الاقتصادي تبرز إيديولوجية الرواية، وهي الإيديولوجيا الاستعمارية والصراع بين الأنا والآخر. النظرة الاستعمارية إلى العلم والثقافة، غير أن «هذه الإيديولوجية التي تكشف عنها الرواية، ليست واضحة في الوعي الجماعي في السودان ولا في وعي المثقفين فيه...»[7]، فهذا الوعي هو وعي فردي، حاول الكاتب إظهاره من خلال تقديم هذه الإيديولوجية «حين يقيم الحوار مع هذه الأوراق، أو مع ما فيها من قصة، تنتقل الرواية من زمن إلى زمن، ومن زمن القص إلى زمن الوقائع، إلى زمن وعي مازال حبيس زمنه، أي إلى وعي لا يقوم في الزمن الحاضر الذي يهيمن فيه وعي يواصل

---

(1) _ يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص. 112.

(2) _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 247.

(3) _ المرجع نفسه، ص.247.

(4) _المرجع نفسه، ص. 250.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 251.

(6) _ المرجع نفسه، ص. 259.

(7) _ المرجع نفسه، ص.259.

زمنا ماضيا ويجعل منه حاضره. بهذا تتحدد غربة مصطفى كغربة لهذا الوعي ولهذا الزمن»[1]. فقد كان وعي مصطفى المغاير هو «وعي تنكشف له مستويات العلاقة التي يقيمها الغرب مع الشرق»[2]، ومن خلال هذا الانكسار على مستوى الزمن وعلى مستوى الوعي، تصل "يمنى العيد" إلى نتيجة أن «الكاتب في "موسم الهجرة إلى الشمال" يعبر عن رؤية لامتلاك الوطن تحرره من الاستعمار»[3].هذه الرؤية التي تتحدد عبر "عامل الثقافة"، فـ«الثقافة عامل مهم في تكون وعي ينظر في مسألة امتلاك الوطن كتحرر»[4].

غير أن البحث عن "الرؤية للعالم" هي عملية امتلاك لوعي التحرر من الغرب ويكون هذا عند "موت مصطفى" والذي تعتبره يمنى العيد «تقدم ماضيه الذي هو تاريخه وتاريخ علاقة وطنه بالاستعمار في اتجاه النور، يتقدم السرّ في زمن الحاضر ويغزو وعي الراوي كمثقف، فيخلخل هذا الوعي الماضوي وهذا الإحساس بالتملك الذي هو تملك وهمي»[5]. وبهذا تتجلى "الرؤية للعالم" في عودة "الزمن الحاضر" الذي «يحمل اليقظة شعورا بالتملك مختلفا. لم يعد التملك زمنا يواصل الماضي، لم يعد هجرة من الشرق إلى الغرب، وصراعا يحمل اليأس والموت. لم يعد استسلاما لمجرى النهر بل غدا اختيار للحياة»[6]، فهذه اليقظة على مستوى الوعي وعلى مستوى زمن الحاضر هي «حالة صفاء ذهني يصل إليها الراوي، مقدرة على الرؤية الواضحة والاختيار، يصل الراوي إلى ذلك بعد خلخلة علاقته بالماضي، كتكرار وتماثل...»[7].

وعودا على ما تقدم، فقد أرادت يمنى العيد استلهام الخطوط العريضة لـ"البنيوية التكوينية"، فاستطاعت تحقيق ذلك على المستوى النظري أكثر من المستوى التطبيقي، الذي كانت فيه بنيوية صرفة، مستعينة بالتأويل، هذا المنهج البديل الذي يلائم «مقاربة المعاني في أدبيتها، وكقراءة تضع النص على مساحة التواصل»[8] .

---

[1] _ يمنى العيد، في معرفة النص، ص. 260.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 261.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 267.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 268.

[5] _ المرجع نفسه، ص .274.

[6] _ المرجع نفسه، ص. 277.

[7] _ المرجع نفسه، ص.277.

[8] _ يمنى العيد، فن الروايةالعربية، ص. 17.

خلاصة:

لقد حاولنا في هذا الفصل الوقوف على أهم الدراسات النقدية العربية التي استعانت بالبنيوية التكوينية وما يمكن الخروج به بنتيجة، أن هذا المنهج من أصعب المناهج التي وجد الباحث العربي إشكالية في تطبيقه بكل محمله إياه صاحبه من مقولات وأفكار فلسفية أكثر منها نقدية، ولربما تتلخص إشكالية هذا المنهج في الطابع الفلسفي الذي يميزه. فجل هذه الدراسات نجدها تقترب من آليات المنهج، ويدرك أصحابها الجانب النظري منه بشكل واع، إلا أن عملية الممارسة تعلن عن التشتت والضياع النقدي الذي يواجهه الناقد العربي مع البنيوية التكوينة، مما يجبر الناقد العربي على الاستعانة بالمناهج والمصطلحات النقدية الأخرى، كلا حسب فهمه ، والهدف الذي يريد الوصول إليه نجد الحجة التي يؤخذ بها كل ناقد أو دارس هي البحث عن التغيير وتجاوز المنهج ولتباح روح المنهج أو خطوطه العريضة والتي أدت في كثير من الأحيان إلى تشويه المنهج وإلغاء خصوصيته، ونلمح ذلك بشكل واضح تطبيق آليات البنيوية التكوينية حسب فهم كل ناقد، ومحاولة الخروج بالنتائج التي تبحث عنها البنيوية التكوينية في النصوص الأدبية المتناولة، مما أدى إلى إجبار النصوص على إخضائها للبنيوية التكوينية واستباط أحكام قد يفتقدها النص الأدبي موضوع الدراسة.

الفصل الرابع

المنهج السوسيونقدي في الدراسات العربية

المبحث الأول: السوسيونقد في الدراسات الغربية

I. السوسيونقد عند " كلود دوشي

II. السوسيونقد عند بير زيما

المبحث الثاني: السوسيونقد في الدراسات العربية

I. سعيد يقطين وانفتاح النص الروائي

II. الأدب والمجتمع لمحمد ساري

III. كتاب الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية– دراسة سوسيونصية.

IV. الرواية والعنف والدراسات السوسيونصية

V. تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية وتمثيل الرؤية المنهجية الواعية

الخاتمة

توطئة:

في هذا الفصل سنتطرق إلى التطور المابعد بنيوي للمنهج الاجتماعي، والذي عرف بـ "السوسيونقد " "Sociocritique"، هذا المنهج الذي انطلق من مبادئ الفكر الماركسي، والهيجلي، واستفاد من أخطاء البنيوية التكوينية ليقدم تصورا مختلفا عن طريقة معالجة المجتمع داخل النص الأدبي. وظهر هذا المصطلح مع "كلود دوشي" (Claude Duchet)(1971)، وبيير زيما (. Pierre v Zima)(1978) ، ويجب الإشارة إلى أن هذا المصطلح يجمع بين أفكار متعددة، وصل إلى أن عرف بأنه «إحدى النظريات التي تُلم بشكل أفضل هذه الحركية، وهي عبارة عن تركيب كل نظريات الإنسان وكل ما ينتجه»[1]. فالسوسيونقد ارتبط بحركية الإنسان وإنتاجاته الثقافية والفكرية، والملاحظ على هذا التعريف أنه عقد من تحديد مفهوم واضح لهذا المصطلح، وجعله يحمل دلالات مفتوحة لا ترتبط بمجال النقد الأدبي فقط.

يختلف السوسيونقد عن سوسيولوجيا المضامين «بداية من موضوعه، ليس فقط لأنه يقتصر في مجال الأدب على تحليل النص الأدبي ، ولكن أيضا ، وكما يقول دوشي، ...هو داخل النص ، معنى هذا ، التنظيم الداخلي للنصوص، أنظمة عملها، بشيكة معانيها، بقوتها، ولقاء المعارف والخطابات غيرالمتجانسة فيها، ويتميز السوسيونقد ، خاصة، بأن حقيقة الأطروحات المرجعية تخضع تحت تأثير الكتابة لعملية تحويل سميائية، تعمل على تشفير هذا المرجع على شكل عناصر بنائية وشكلية»[2]، وإذا عدنا إلى تحديد المدارس النقدية التي اهتمت بهذا المنهج – كما أوضحها" Adama Samake"– نجدها تنقسم إلى ثلاثة مدارس أساسية هي:

1- مدرسة فانسان (L'école de Vincennes): يمثلها "كلود دوشي" واضع مصطلح السوسيونقد، وركز على «سعيه في تسجيل ما هو اجتماعي داخل النص، وهي تحدد ثلاثة وسائل تحليلية وبيداغوجية: سوسيوكتابة (Le Sociogramme)، مجتمع الرواية، والإيديولوجيا، وبالنسبة لهذه المدرسة تعتبر الإيديولوجيا هي النواة البنائية للكتابة المجتمعاتية، البحث السوسيونقدي يتلخص في

(1) - Adama Samake, La sociocritique : enjeux théorique, et idéologique (La problématique du champ littéraire africain), (éditions publibook, paris, France, 2013) ,p.11.

(2) – Edmond Cros, La Sociocritique,(L'Harmattan,Paris,2003),p.37.

الإلمام بالأساس (الجوهر) الإيديولوجي للكتاب»[1] .

2- مدرسة مونتوبلي (Montpellier): التي يمثلها "إدموند كروز" (Edmond Cros)، وبالنسبة لهذه المدرسة فهي ترفض أن تحصر النص في الإيديولوجيا، فـ«لا توجد فقط الإيديولوجيا وإنما هناك التاريخية، وحتى الإطار المؤسساتي، وهي بذلك تطرح إشكالية الفاعل التاريخي، وهو الموضوع الثقافي، وأيضا تجعل منه نقطة الارتكاز للبحث السوسيونقدي، لأن وانطلاقا من هذا الأخير يمكننا تصور النص، الموضوع الثقافي، موضوع الخطاب، هو متعدد، وهو يختلف عن موضوع الجماعي غير الفردي لـ "لوسيان غولدمان"، القراءة السوسيونقدية من وجهة نظر مدرسة Montpellier تدرس الانتقال من الموضوع الجماعي إلى الموضوع الثقافي الذي يتدخل بصورة راجحة في عملية تقييم الثقافات، وبالتالي في علاقات الشعوب»[2].

3- مدرسة مونتغيار (Montréal)**:** من أعلامها "جيل مارسات"(Gilles Marcette)، "مارك، انجينو" (Marc Angenot)، "ريجين روبان" (Régine Robin)،... وحد تتصور السوسيونقد من خلال أبحاث المؤرخ الأدب الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)، الذي يرى هذا الأخير أنه من أجل فهم الخطاب العام نفسه، لأن الملفوظات الاجتماعية تأخذ في تعامل مُعمم، والسوسيونقد ينظر إليه على أنه فضاء فكري، ليس على أنه طريقة أو نظرية، وبالنسبة لهذه النظرية لا توجد وصفات، لا حواجز، ...»[3].

ومن الملاحظ من آراء هذه المدارس النقدية أن السوسيونقد ليس مجرد آلية إجرائية لقراءة النصوص الأدبية، بل هو نظرية فكرية تسعى إلى إعادة الاعتبار لمرجعيات النص الاجتماعية، والثقافية والسياسية، والتاريخية. وسنقوم بالوقوف عند أهم المقولات التي اقترحها كل من "كلود دوشي"، و"بيير زيما".

---

(1)- Adama Samake, ibid. p.11.

(2)- ibid. p.12.

(3)- ibid. p.12.

I. السوسيونقد عند " كلود دوشي " :

1 – ماهية السوسيونقد :

انطلق " دوشي" في تقديم مشروعه النقدي من مفهوم النص الذي اعتبره مفهوما مركزيا، وصعب التحديد، يقول: « لا أعتقد أنه في الوقت الحالي يمكننا أن نأمل في إعطاء تعريفا لكلمة النص، لأننا قد تقع تحت نطاق نقد فلسفي لهذا التعريف. أعتقد أنه في الوقت الحالي، أن مفهوم النص لا يمكننا الاقتراب منه مجازيا ، وهذا يعني، يمكننا أن نتداول ، او نذكر، وان نبتكر مجازات ثرية حول النص (على الرغم من أن جوليا كريستيفا ذهبت بعيدا جدا في إعطاء تصور تعريف للنص، بالمقارنة مع اللغة)»[1]؛ فالنص هو المقولة المركزية في تشكيل المنهج السوسيونقدي – عند دوشي- ، ويحدده بقول: «ولكن ما هو النص؟ لا يعتبره السوسيونقد لا كبنية فقرات ولا هيكلة للموضوعات مفردة تجريديا ومنقطعة من كل وجود اجتماعي. السوسيونقد يتمسك في المقام الأول بنمط وجود الاجتماعي النص»[2]. ويقترح" دوشي" مصطلح "السوسيونص (socio-texte) « للدلالة على الكيفية التي يفتح بها النص المجال لقراءة النصوص واختبار الجانب الاجتماعي فيها كلمة النص تعني بالنسبة لنا اللا نهاية ، خاصة من حروفها الكبيرة الأولية... أو نقطة النهاية. يتم تعريف الأراضي عن طريق الحدود: تلك النصوص متحركة ، في حالة وجود الرواية، والعنوان، وأول وآخر جملة ليست المعيار بين النص وخارج النص»[3].

أراد " دوشي" تقديم منهج نقدي يهتم بجماليات النص الأدبي ويركز على مرجعياته الخارجية التي تساعد في قراءة النص، والبحث عن المعنى الظاهر والخفي، المصرح به والمسكوت عنه ، ف السوسيونقد هو «تحليل سوسيوسيميائي للنص الأدبي من أجل الإحاطة بعالمه الاجتماعي»[4]، من خلال العلامات الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي يتشكل منها النص ، وبذلك البحث في المعنى السطحي والعميق للنص الأدبي واكتشاف البنى الاجتماعية التي تصنع مرجعيات النص، دون إهمال

(1) - Claude DUCHET,« Du texte au socioctexte », Disponible sur http://www.sociocritique.

(2) - ibidem.

(3)- Claude DUCHET, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», Disponible sur : <http://www.sociocritique>.

(4) - Adama Samake, ibid. p.21.

جماليات النص وأدبيته، فالقراءة السوسيونقدية كما حددها " دوشي" تفتح العمل الأدبي على نوع من الصراع «أين يصطدم المشروع الإبداعي بمقومات ، بقوة ما هو موجود من قبل، بقيود ما سبق فعله من قبل، بالقوانين والنماذج السوسيوثقافية، بمتطلبات الحاجات الاجتماعية ، وبالترتيبات المؤسساتية...»[1]، بل تتجاوز هذه القراءة إلى «ما في داخل المؤلف، وما في داخل اللغة...فيما هو مضمر، وفي المسلمات المسبقة، فيما لم يقل أو ما لم يُتصور، وفي الصمت. ويصوغ فرضية اللاوعي الاجتماعي للنص التي يجب إدراجها ضمن إشكالية الخيالي»[2]. فالعلاقة بين المتخيل والتاريخي، وبين المتخيل والايديولوجي، والاجتماعي هي أساس القراءة السوسيونقدية والتي سعى بها " دوشي" إلى إظهار كل ما قيل صراحة وكل ما لم يقل أو المسكوت عنه في المجتمع، ويحدد ذلك بقوله:«يمكن إذن أن تكون مسألة السوسيونقد مسألة ذات خصوصية العمل الخيالي(الشعرية) بالنسبة للملفوظات التي تخترق النص ، وهذا لا يعني بأن العمل الخيالي يفلت من المعارضات الإيديولوجية الحقيقية، وأن لا يكون بحد ذاته ظهورا، ولكن لكي يتمكن من أن يعارض هذا المحتوى أو ذاك ويشكله، ويجعل منه إشكالية مشروع إيديولوجي...»[3]. واقترح ثلاث عناصر أساسية تساعد على تحليل النص ، لخصها في : مجتمع الرواية، السوسيوكتابة(Le Sociogramme) ، والايديولوجيا ، وتساعد هذه العناصر في « دراسة الأحداث الاجتماعية ، طبقات المجتمع وأنظمة الفكر وقيمه»[4].

النص الأدبي في السوسيونقد هو نتاج اتحاد نص خارجي(hors-texte)، وآخر داخلي ، يعملا على تحديد العناصر الداخلية والمرجعيات الخارجية التي تؤسس هذا النص، والمرجع الخارجي أو النص الخارجي الذي يشكل النص الأدبي يقوم على قراءة التاريخ، فالتاريخ والأدب لا يمكن الفصل بينهما، ومن واجب السوسيونقد أن يحاول العلاقة التي تربط التاريخي بالمتخيل ، فالنص الأدبي ليس وثيقة تاريخية، ولكنه أيضا لا ينطلق في التأسيس لمرجعياته من فراغ وإنما بقراءة واعية للتاريخ.

(1) – Claude Duchet , «Introduction Positions et Perspectives» in Sociocritioue ,(Fernand Nathan, Paris,1979) , p. 04.
(2) – Claude Duchet , «Introduction Positions et Perspectives» in Sociocritioue, p. 04.
(3) – ibid ,p. 07.
(4) - Adama Samake, ibid. p.21.

فالسوسيونقد« يركز على الحقيقة التاريخية في النص»[1]، وبذلك تقديم الحقائق الاجتماعية والايديولوجية التي يسجلها التاريخ وتصنع مرجعيات النص الأدبي.

يرتبط التسجيل الإيديولوجي في النص الأدبي بالتاريخ، فكان له أهمية كبيرة في منهج " دوشي"، حيث يرتبط التاريخي بتقديم الاجتماعي والإيديولوجي ، فالنص يقرأ التاريخ، ويعيد إنتاجه « بشكل مختلف ، وانسجامه الجمالي (اختلافه) مرتبط بظروف عارضة سواء للمكتوب أو للمقروء، ومن جهة أخرى، هو لا يعيش إلا بما ينتجه بالقراءات ، بالتأثيرات ، أو إعادة الكتابة. وفي هذا الصدد ، لا تختلف طبيعة عن طبيعة، هذه الأشياء المتنوعة والمتواترة، مادية كانت أو رمزية، يصنع التاريخ منها نصه ويعيد صناعته باستمرار»[2]. وقد أكد" روجي فايول Roger) Fayolle)أهمية التاريخ في القراءة السوسيونقدية بتحديده كهدف لها ، وبأن التاريخ هو الكاشف الحقيقي للإيديولوجيا ، يقول:«أليس من المدهش أنه لا أحد من مختصي التاريخ الأدبي اهتم بدراسة تاريخ مادته وتاريخ تعليمها؟ لماذا، غير أنها الوسيلة الأهم لاكتشاف الهشاشة العلمية ، وكشف المستلزمات الإيديولوجية التي عُبر عنها بأشكال متنوعة حسب المصالح الآنية للطبقة المهيمنة؟»[3]، فالقراءة السوسيونقدية هي بحث عن الاجتماعي، والايديولوجي، والثقافي داخل النص باعتماد على التاريخ، والمرجعيات الخارجية عن النص.

2 – آليات تطبيق السوسيونقد:

يحدد " دوشي" طريقة عمل السوسيونقد بقوله: « بالمختصر المفيد ، يمكن القول أن السوسيونقد ينظر أولا إلى النص ، وهو بهذا المعنى يأخذ بالقراءة المحايثة التي تأخذ في حسابها هذا المفهوم الذي وضع من طرف النقد الشكلي، وتتكفل به كمادة للدراسة لها الأولوية . ولكن تختلف الغاية ؛ لأن استراتيجية السوسيونقد تقوم على إعادة المضمون الاجتماعي لنص الشكلانيين. من أجل تأكيد أن كل إبداع فني هو أيضا ممارسة اجتماعية ، وهكذا ، انتاج ايديولوجي ، وبالتحديد لأنه عملية

(1) - Ibid, p.21.

(2) – Claude Duchet , «Introduction Positions et Perspectives» , p.08.

(3) – Roger Fayolle , «Quelle sociocritique pour quelle littérature ?» in Sociocritioue ,(Fernand Nathan, Paris,1979) , p. 216.

جمالية وليس لأنه يحمل هذا الملفوظ أو ذاك»[1]، فالنص الأدبي هو انتاج إيديولوجي في شكل لغوي ، وجمالي، يقدم «كلحظة إعادة تصوير الايديولوجيا المهيمنة»[2]، وهدف السوسيونقد هو الوصول إلى قراءة الايديولوجيا المسيطرة في المجتمع من خلال النص، لذلك تميز السوسيونقد ببحثه عن التاريخي، والايديولوجي ، والاجتماعي الذي يقوم النص بإعادة صياغته في قالب جمالي. وتأسيسا على ذلك فالسوسيونقد هو«شعرية اجتماعية (la Socialite) لا تنفصل عن القراءة الإيديولوجية داخل خصوصيتها النصية »[3]. فقد حرص "دوشي" على أدبية النص ، فحدد طريقة عمل التاريخي، والاجتماعي داخل المتخيل، فالتحليل السوسيونصي لا يفترض ألغاء أدبية النص، فالقراءة السوسيونقدية تنطلق من المبادئ الشكلية في الاعتماد على القراءة المحايثة، ولكن بطريقة تحتفظ فيه على محتواه الاجتماعي. ويؤكد " دوشي" أهمية أدبية النص يقوله: «هذا ما يفترض الأخذ بعين الاعتبار مفهوم" الأدبية" مثلا، ولكن كجزء مكمل لتحليل سوسيونصي. وهذا أيضا يفترض إعادة توجيه البحث السوسيوتاريخي من الخارج إلى الداخل، أي التنظيم الداخلي للنصوص وكذا أنظمة عملها وشبكات المعاني فيها»[4]. ويكون ذلك عبر عناصر أساسية تقوم بتحديد مجتمع الرواية، والسوسيوكتابة، والايديولوجيا المشكلة للنص الأدبي.

2-1- مجتمع الرواية(La Sociéte du Roman):

لا نعثر على تعريفات واضحة للمرتكزات التي وضعها " دوشي" في القراءة السوسيونقدية، ومفهوم مجتمع الرواية هو مفهوم داخلي ونصي يصنع داخل النص، وحدده " Sima Eyi" في أطروحته بقوله:« يدل مجتمع الرواية على مجموعة أكبر وهي مجتمع المرجع، والذي يدل بدوره على خارج النص . في نشاط القراءة ، يقرأ القارئ دائما أكثر مما يقرأ . وفي نشاط الكتابة، يكتب الكاتب دائما أكثر مما يكتب . إن وجود مجتمع المرجع ومجتمع تاريخي هو الذي أدى إلى وجود هذه الظاهرة. يعيش الكاتب في مجتمع تاريخي ولديه رؤية عن مجتمع المرجع ، وفي هذا المكان من الكتابة

(1) – Claude Duchet ,ibid,p.04.
(2) - Adama Samake, ibid, p.30.
(3) - Adama Samake ibid, p.31.
(4) – Claude Duchet ,ibid,p.04.

تتدخل الإيديولوجيات»[1]، فالكاتب ينطلق من مرجع مخزون في اللاوعي ، ويستفيد من هذا المخزون الاجتماعي والثقافي والايديولوجي بطريقة واعية أو غير واعية، بصورة بارزة أو ضمنية. والسوسيونقد يركز في بحثه عن تجليات " خارج النص" داخل مجتمع الرواية (المجتمع النص) أي داخل النص.

وبذلك يبحث " دوشي" عن آثار التاريخ، والمجتمع داخل النص ببحثه عن الاجتماعية ، التي عرفها " دوشي" بقوله: «الاجتماعية (la Socialite) هي (...) ما يجعل الرواية تفرض ذاتها كمجتمع وتنتج في ذاتها ظروفا للمقروئية الاجتماعية: من أساليب الانتاج وعلاقاته، الفروقات ، والعلاقات السوسيوطبقية بين الشخصيات ، مؤسسات السلطة ، وهي كلها ، مواقف الطبقات وعلاقاتها، المعايير السلوكية ، القيم الظاهرة والضمنية، الايديولوجيات ، تماسك وترابط المجموعات الاجتماعية، مستويات المعيشة، ظروف السكن، وسائل النشر والاعلام، الرأي العام، أساليب العيش المتبعة والعادات وطبعا آداب المائدة»[2]، إنه كل ما يشكل مجتمع الرواية .

2 – 2 – السوسيوكتابة (Le Sociogramme) :

في عملية البحث عن الطريقة التي يمكن بها اكتشاف الإيديولوجيا في مجتمع الرواية، أو طريقة انتاج الايديولوجيا لنوع معين من الكتابة، وإظهار قيم فكرية مختلفة في النص الأدبي ، يقترح " دوشي" مفهوم " السوسيوكتابة، التي قدمها على أنها نواة نزاعية ، وعرفها بقوله: « مجموعة غامضة، غير مستقرة، ومتضاربة التمثيلات الجزئية، تتمحور حول نواة موضوعاتية، تتفاعل مع بعضها البعض»[3]، ومن خلال هذا المفهوم يقترح " دوشي" الأداة التي تركز على كل اجتماعي في النص . وقدم تعريفا آخر في دراسته عن هذا المصطلح، يحدده بقوله: «السوسيوكتابة هي نمط التفكير في

(1) – Hémery-Hervais Sima Eyi :Lecture sociocritique du roman gabonais ,Thèse présentée à la Faculté des édudes supérieures de L'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophie Doctor (Ph.D), Canada ,1997 , p.70.

(2) - Adama Samake, ibid, p.34.

(3)- Claude Duchet , article « Inventer le sociogramme ». Disponible sur : <www.sociocritique.com/fr/methode/sc_methode4.htm>.

العالم وفي النص في وقت واحد (معا)»[1]، وهذا المفهوم يسمح بالوصول إلى رؤية للعالم داخل النص، فوجوده يكون خارج النص ويعمل على تحديد نوعية الكتابة ولا يوجد نص يخلو من هذا العنصر الذي ينظم الخطابات الاجتماعية والفكرية، والسياسية التي وجدت في وقت واحد ، وفي عصر واحد، إنه الأداة الذي يركز على اجتماعية النص. فهو « عنصر مركزي للتمثيل؛ لأنه يلخص العمل بطريقة ما، ومن وجهة النظر هذه، فالسوسيوكتابة هي مظهر مكثف (صورة مكثفة) للأيديولوجيا»[2]، والتي يركز السوسيونقد على إظهارها .ويمكن تحديد مفهوم السوسيوكتابة بأنه نواة مركزية في كل عمل أدبي يعمل على تحديد رؤية الكاتب، ف «لكل عمل سوسيوكتابة مولدة تتضمن (تقتضي)رؤية للعالم. إنها توجد خارج النص، والسياق هوالمكان الذي يتم فيه إعداد صور السوسيوكتابات "sociogrammatiques". السوسيوكتابة مولدة العمل تتحدد بسوسيوكتابات جزئية»[3]، والسوسيوكتابة توجد خارج النص في المرجعيات والسياقات الاجتماعية والتاريخية، وتختلف من عمل لآخر، فهي الميزة التي تميز كل عمل أدبي عن غيره.

2 – 3 – الإيديولوجيا :

لا يركز السوسيونقد على إظهار مختلف الصيغ الاجتماعية الموجودة داخل النص ، أو طريقة تسجيل الاجتماعي داخل النص بل الوقوف على الإيديولوجيا التي تهيمن على النص الصريحة منها والضمنية، والقراءة «السوسيونقدية تهدف إلى الكشف عن الإيديولوجية الضمنية التي تسير جنبا إلى جنب مع موقف الكاتب من تيار فكري ما، و مع العمل عبر التاريخ»[4]، وأكد "دوشي" أهمية الإيديولوجيا في مشروعه النقدي بربط مفهوم السوسيونقد بالإيديولوجيا، يقول:«إذا كان ولا بد من تعريف لـ السوسيونقد ، سيكون هناك تعريفا رائدا واستنتجه من سيميولوجية الإيديولوجيا، من تشفير ما لم يُقال، من الإنتقادات، من الرسائل..وهذا إن دل على شيئ فإنه يدل على أن السوسيونقد يسعى جاهدا إلى معرفة رحلة ما لم يقال إلى التعبير عبر رحلة المعنى المكتوب»[5]. غير

(1)- Claude Duchet , La Méthode sociocritique, exemple d'application: Le sociogramme de la guerre, sur : www.sociocritique.com , p . 34 .
(2) - Adama Samake, ibid, p.35.
(3) - ibid, p.35.
(4) - ibid, p.35.
(5) - ibid, p.35.

أنه يقدم تحديرا في طريقة البحث عن هذه الإيديولوجيا الضمنية أثناء القراءة السوسيونقدية، يقول:« بالنسبة لطريقة عمل السوسيونقد ، لا يتعلق الأمر بتطبيق معايير وسمات، ولكن يتعلق الأمر بالبحث في الممارسات الروائية بصفتها منتجة لفضاء اجتماعي وهو ما اقترحت تسميته بمجتمع الرواية»[1]، فالبحث عن الايديولوجيا الموجودة في النص بشقيها الصريحة والضمنية في مجتمع الرواية.

وتحديد الإيديولوجيا لا ترتبط بإيديولوجية الكاتب فقط، بل الوقوف على المرجعيات التاريخية، والاجتماعية، ومشروع الكاتب، عبر تحليل العمل وإعادة بنائه ، ففي « تحليل إيديولوجيا العمل، يجب إذن البحث في الحكاية التخييلية" la fable (la Diégèse)". فهي تتيح رسم المحيط والزوايا ، وتتيح أيضا الإلمام بالبنى الخفية في عملية السرد والأنظمة الوصفية على مستوى المجموعات الاجتماعية، والعلاقات بين الطبقات، واللاوعي الجماعي، والتشكلات الخطابية ، والأشكال الدالة والمدلولة،والنماذج الأصلية والنماذج المقلدة...ويمر التحليل أيضا بدراسة الشخصيات: الأسماء، دلالاتها ، جوانبها الصوتية...من أجل معرفة مواقفهم الاجتماعية والإقتصادية، والثقافية، والسياسية، والمادية، وكذلك تحليل المعجم المستعمل ، وأسلوبهوعلاقته بحكايتهم أو بالحكاية قيد الحدوث...»[2]، فمن أجل ابراز الايديولوجيا داخل النص الأدبي يجب دراسته دراسة محايثة تشمل كل جزيئات النص والبحث عن المضمون الاجتماعي داخل العناصر المشكلة لهذا النص ، سواء ما تعلق بالنص ومايوازيه ، أو يرتبط به من مرجعيات خارجية .

وعودا على ما تقدم فالقراءة السوسيونقدية تهتم «بدراسة مكانة المحتمع في النص وليس المكانة الاجتماعية للنص، وهو طموح مشروع وسليم في وقت يتقبل فيه المرء حقيقة بأن البحث النقدي " يبقى داخل اللغة"(بارث)، والأولى له الاتباط بدراسة النص:فالتأكيد على أن البحث الشكلي اللازملا يجب أن ينحصر في مجردات الشكلانية وأنه " نص قائم بحد ذاته"، وبأن كل نص يعمل في ثناياه سمات الظروف السوسيوتاريخية التي سبقت إنتاجه وقراءاته، ويسعى السوسيونقد إلى تشفير

(1) - Ibid, p.35.
(2) - Adama Samake, ibid, p.36.

هذه السمات بدقة ولاسيما إلى القراءة في النصوص الأدبية»[1]، والملاحظ من المنطلقات التي وضعها " دوشي"تأثره الكبير بالبنيوية التكوينية عند " غولدمان" ، فقد كانت منطلقاته في مفهوم مجنمع الرواية تقارب إلى حد كبير مفهوم البنية الدلالية التي تساعد في تكوين الوعي الجمعي والذي يعبر عن الايديولوجيا المهيمنة على السلطة. فالسوسيونقد هو عبارة عن تطور واستمرارية للفكر الغولدماني.

غير أن " بيير زيما " الذي استخدم مصطلح " علم اجتماع النص " بدلا من السوسيونقد ، نجده يهتم بإعادة الاعتبار إلى جماليات النص اللغوية، والاعتماد على الخاصية الاجتماعية للغة من أجل كشف الوضع الاجتماعي داخل النص، وبذلك دراسة المجتمع داخل النص وليس الاهتمام باجتماعية النص .

I. علم اجتماع النص عند بيير زيما:

المنهج السوسيونقدي أو مصطلح "علم اجتماع النص" كما اقترحه " زيما " لأول مرة، هو محاولة «إلى ملاءمة النص الأدبي مع المجتمع، بتوسط من البنى الألسنية»[2]، فقد كان اهتمامه منصبا على ابراز جماليات الخطاب الأدبي بإعادة الأهمية لـ لغة النص، والتركيز على علاقة النص الأدبي بالمؤسسات الاجتماعية والثقافية التي تشكل فيها. ويركز "علم اجتماع النص" على النقاط الآتية:

1- إعادة الخطاب إلى سياقه الاجتماعي واللساني.

2- تفسير الخطاب ضمن أطره المؤسساتية.

3- إعادة تفسير العلاقة بين الاجتماعي، والنفسي، ضمن علاقته باللغة، أي داخل النص وليس خارجه.

---

(1) - Roger Fayolle , ibid ,p. 215.

(2) _ بيير زيما، النص والمجتمع (آفاق علم اجتماع النقد)، ت أنطوان أبو زيد، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2013)، ص 11.

1- الأسس المعرفية والخلفيات المرجعية لعلم اجتماع النص:

يبحث "بيير زيما" عن «الطابع الألسني للأيديولوجيات والفلسفة والنظريات الاجتماعية»[1]، انطلاقا من البحث عن «المظاهر النصية، مع الأخذ بالاعتبار الأيديولوجيات، والآداب، والنصوص التجارية والمختصة»[2]، و«تحليل المظاهر الألسنية الخطابية التي تتبدى عليها هذه الظواهر»[3].ف "علم اجتماع النص" لم يكن – بالنسبة لزيما- « مجرد منهجية في تحليل النصوص أو تقنية، ذات مردود فكري»[4]، بل علم يهتم «بدراسة الضوابط التي تفرضها بعض اللغات المهيمنة – التي يدعوها- "بورديو" – باللغات المسموح بها- والتي يعود إليها القرار بتوسيع ما يجب أن يقال وما ينبغي أن يظل قيد الكتمان»[5].فقد عمل على تجاوز المثالية الجمالية عند لوكاتش، والمقولات الفلسفية عند غولدمان، ليقدم «المستويات النصية المختلفة كبنى لغوية واجتماعية في نفس الوقت خاصة، المستويات الدلالية والتركيبية (السردية) وعلاقاتها الجدلية»[6].

ويعود الفضل إلى إقامة العلاقة بين الوعي اللساني والوعي الاجتماعي والإيديولوجي إلى الناقد "تينيانوف"(Tynianov)، الذي دعا إلى «العلاقة المتبادلة بين الأدب والسلاسل القريبة منه»[7]، ف "تينيانوف" «يشدد على الطابع الألسني لهذه العلاقة المتبادلة فالحياة الاجتماعية تقيم صلة متبادلة مع الأدب من خلال مظهرها الكلامي في المقام الأول»[8]، فالأدب يرتبط بعلاقة غير إرادية بالسلاسل الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية، واللغة هي الأداة اللسانية التي تعبر عن هذه العلاقة المتبادلة. غير أن الدراسات السابقة خاصة – دراسات الشكلانين- « لم يروا إلى المجتمع أبدا على أنه مجموع من اللغات الاجتماعية المتعددة الصوت والمتداخلة فيما بينها، أو المتنافسة تنافسا شديدا يدي إلى التناحر

---

(1) _ بيير زيما، النص والمجتمع،ص. 20.
(2) _ المرجع نفسع، ص. 20.
(3) _ المرجع نفسه، ص. 20.
(4) _ المرجع نفسه، ص. 21.
(5) _ المرجع نفسه، ص. 21.
(6) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 171.
(7) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 22.
(8) _ المرجع نفسه، ص. 22.

والتصارع، وذلك رغم انجازهم الكثير من الدراسات عن الأدب، ولاسيما الأدب الروسي، ولم يخطر في بالهم على الإطلاق أن للأيديولوجيات والنظريات طابعا ألسنيا يقربها من النص الأدبي فالأدب إذ يستوعب الأيديولوجيات والنظريات العلمية، ويحاكيها طور ويحرّفها تارة، فهو يعمد إلى ذلك باعتباره الأخيرة لغات»[1] .

ولم تتضح العلاقة بين النص والمجتمع إلا من خلال أعمال "ميخائيل باختين" الذي قدم «نظريته الخاصة بازدواج القيم الكرنفالي "Ambivalence Carnavalesque"[2]، هذه النظرية التي كانت أساس علم اجتماع النص، فباختين ينطلق في دراسته الحوارية من الكرنفال، هذا الحدث الاجتماعي والثقافي أو النفسي الذي وجد فيه «حدثًا تبعيا ونقدي» موجه ضد جدية الثقافة الرسمية (الإقطاعية) والسمات الأساسية للحدث الكرنفالي، هي: الازدواج القيمي L'ambivalence، تعدد الأصوات (La polyphonie)، والضحك (Le rire)»[3]. فالكرنفال هو الصوت الذي يقضي على الأحادية الفردية، إنه «ثقافة فرعية Subculture نقدية تشكك طقوسها وأنشطتها في الأخلاق السائدة والمعايير المتبعة التي تقدم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاريكاتوري وهزلي»[4]، وكان توظيف هذا الحدث الشعبي في الرواية سببا في انفتاحها ومواجهة «أسطورة الملفوظ التسلطي والموحد المعنى والأحادي الذي تم تقنينه في الواقعية الاشتراكية»[5]، وهذا ما يعرف بـ "الازدواج القيمي" الناتج عن "الازدواجية الكرنفالية" والتي تتشكل من تعدد صوتي، ورفض القيم المطلقة والصوت الأحادي، فهذه الازدواجية «تجعل جميع القيم نسبية عن طريق التوحيد بين ما تفصله الثقافة الرسمية من أجل تعليل السيطرة الطبقية...»[6]، حيث تعدد الأصوات لتصل إلى حدّ التناقض الذي يجمع بين «المدائح والشتائم ليلتقط لحظة التغيير نفسها، ذلك الانتقال من القديم إلى الجديد، من الموت إلى الميلاد، هذه الصورة تتوج وتخلع عن العرش في ذات الوقت، ولا يتمكن هذا المفهوم للعالم من التعبير

---

[1] _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 23.

[2] _ بيير زيما ، النقد الاجتماعي، ص. 156.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 157.

[4] _ المرجع نفسه، ص .157.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 159.

[6] _ ينظر / المرجع نفسه، ص. 160.

عن نفسه أثناء تطور مجتمع الطبقات إلا من خلال الثقافة غير الرسمية، لأنه لم يكن له حق الوجود في ثقافة الطبقات السائدة حيث كانت المدائح والشتائم محددة بوضوح وثانية»[1]. وتتجلى هذه التعارضات على المستوى اللغوي أين تقيم حوارات، وتعبر عن الثقافة الشعبية أو الثقافة المنبوذة اجتماعيا، و« يتخذ هذا المنظور الذي تظهر من خلاله القضايا والقوى الاجتماعية المتصارعة كقضايا وصراعات لغوية، أهمية خاصة بالنسبة لعلم اجتماع النص»[2].

2/ المقولات المركزية في علم اجتماع النص:

ينطلق "زيما" من فكرة أن ظهور القضايا الاجتماعية السياسية والاقتصادية في النص الأدبي أمر مسلم به، والاهتمام بإبرازه عرف تطورا عبر تاريخ التطور الأدبي والنقدي، فـ«ليس من المستحيل طرح مشكلة المعنى الاجتماعي للنصوص الأدبية في الإطار النظري نفسه الذي يضع فيه السوسيولوجيون التنظيمات السياسية، المؤسسات الثقافية والإيديولوجيات باعتبارها تركيبات مرتبطة باهتمامات جماعية»[3]. غير أن هذه الاهتمامات عرفت في بدايتها بالتجارب أحادية الرؤى التي تنظر إلى النص من سياقه المضموني والاجتماعي فقط، غير أن "زيما"، انتقل بالدراسة المضمونية إلى الدراسة الجمالية ومن الدراسات الجماعية إلى المستوى اللغوي فـ «المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها أن تقدم في النص الأدبي على شكل قضايا ألسنية تتجسد من خلال التناص»[4].لذلك فأهم المقولات التي ارتكزت عليها الدراسات السوسيونقدية عند "بيير زيما" تتجلى في الاهتمام بـ: الوضع اللغوي الاجتماعي، التناص، والدراسات السردية. ويوضح " زيما" هدفه بقوله:« تسعى سوسيولوجيا النص إلى الربط بين التوجه التجريدي لسوسيولوجيا المحتوى وبعض امتيازات الأساليب الجدلية.ومن بين هذه الإمتيازات يمكن أن نذكر محاولات :لوكاتش" المتعددة، أو "أدورنو، أو غولدمان، للتعريف ببعض الأجناس الأدبية كالأقصوصة(لوكاتش)، أو الرواية (أدورنو وغولدمان) في إطار اجتماعي وتاريخي في الوقت نفسه.بينما

---

(1) _ بيير زيما ، النقد الاجتماعي، ص. 160.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 164.

(3) - Pierre V.Zima, pour une sociologie du texte Littéraire , (Union Générale d'Editions , Paris , 1978) , p .16.

(4) - ibid , p. 16.

يكمن امتياز آخر في البعد الجمالي للمقاربات الجدلية التي لا تكتفي بوصف الأحداث وتسجيلها ولكنها تنتقد النصوص التي نم تحليلها وكا السياق الاجتماعي»[1]، فالاهتمام بجماليات النص من أولويات " سوسيولوجيا النص" مع التركيز على ابراز السياق الاجتماعي داخل البنية النصية.

2-1- الوضعية اللغوية الاجتماعية وتجسيد الصراع الاجتماعي:

كانت الانطلاقة - كما ذكرنا سابقا- مع باختين في الاهتمام بالمفردة اللغوية وتمثيلها للصراع الاجتماعي، ف «كل نص تخيلي يمكن أن يفهم كموقف إيديولوجي - نقدي أو غير نقدي- بالنسبة للنصوص التخيلية الأخرى، أو غيرها من النصوص المنطوقة، أو المكتوبة، كما أن النص التخيلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكد على مشروعية بعض المصالح الاجتماعية من أجل التشكيك في مصالح الآخرين»[2]، والكلمة - انطلاقا- من باختين «محملة على الدوام بمحتوى، أو بمعنى إيديولوجي، أو حدثي»[3] ، وهذه الخاصية التي تتميز بها اللغة سمحت لـ زيما بوضع مفهوم الوضع اللغوي الاجتماعي(situation sociolinguistique)، الذي يظهر المصالح الاجتماعية والإيديولوجية لفئات اجتماعية متصارعة ومتناقضة كما عاشها الكاتب وعبر عنها من خلال اللغة فمن أجل توضيح العلاقة التي تربط النص الأدبي بالسياق الاجتماعي ، عمل " زيما" على «تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخييل»[4].

والوضع اللغوي الاجتماعي هو عبارة عن «كوكبة تاريخية، وحيوية من لغات تنطق كل منها بصالح فئات خاصة، من خلال إحداث التفاعلات فيما بينها بطريقة إثباتية أو نقدية»[5]، وهذا التفاعل اللغوي يكون نتاج صراع إيديولوجي واجتماعي موجود في المجتمع وتعبر كل فئة اجتماعية عن مصالحها بلغة تنتج وصفا لغويا اجتماعيا، وهذا الوضع اللغوي يشبه النظام الاجتماعي الذي يعتبر « ككلية

---

(1) - Pierre V.Zima, «L'indifference Romanesque : Sartre, Moravia,Camus» ,(2éme édition, revue et corrigée par l'auteur), CERS, Université Montpellier,1988, p. 17.

(2) - Pierre V.Zima, pour une sociologie du texte Littéraire, p.16-17.

(3) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 52.

(4) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 183.

(5) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 52.

متعادية ومتناقضة وليس كنظام قواعد مجردة يستخدمها الفرد ليتحدث ويصدر أقوالا»[1]، فالبنية اللغوية ليست بنية مغلقة على نفسها بل هي« مجموعة من البنى التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحولاتها إلى الصراعات الاجتماعية»[2]، ومن أجل توضيح العلاقة بين النص كبنية لغوية وسياقه السوسيوتاريخي ، وضح " زيما" العلاقة التي تربط الوضع الاجتماعي اللغوي باللهجات الاجتماعية.

2-2- اللهجات الاجتماعية:

اللهجة الجماعية (Sociolecte) هي «الكلام الذي تنطق به الجماعة التي تتفاعل في وضعية اجتماعية لسانية»[3]. وهذا المصطلح يعبر عن التمثيل اللساني واللغوي «لمواقف مختلف الفرق الاجتماعية ومصالحها»[4].ويقدم " زيما " تحديدا للهجة الجماعية في ثلاثة أبعاد هي:

- الرصيد المعجمي (الخاص بمجموعة أو بمجموعات معينة).
- نظام الرموز باعتباره أساسا دلاليا للهجة الجماعية(نظام تصنيف taxinomie).
- البنى الخطابية (وسائل الخطاب) التي ينجزها أفراد و/ أو جماعات في إطار لهجة جماعية ما (موجودة مسبقا للمتكلمين بها)[5].

اللهجة الجماعية في علم اجتماع النص الأدبي هي المسؤلة «عن التطور التاريخي للغة حيث تؤدي علاقاتها المتضادة إلى ميلاد كلمات جديدة (على مستوى المعجم) ، وفروقات وتضادات دلالية جديدة (على مستوى الرموزtaxinomie) ، ووسائل خطابية جديدة (على مستوى النحو)»[6]، فاللهجة الجماعية تنتج نتيجة الاختلافات والتعارضات الدلالية التي تنتجها الجماعة، حيث تتحول إلى سمة أو شفرة جماعية مميزة لها ، وهذه الشفرة الدلالية «نتاج فعل تصنيفي أو تبويبي تؤديه ذوات فردية أو جماعية

---

(1) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 186.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 186.

(3) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 54.

(4) _ المرجع نفسه، ص 54.

(5) - Pierre V.Zima, «L'indifference Romanesque : Sartre, Moravia,Camus», p .19 .

(6) - ibid ,p .19 .

تكون مسؤولة عن الاختيارات الدلالية والمعجمية»[1]. غير أن " زيما" يوضح أن اللهجة الاجتماعية ليست « مرادفا لـ اللغة الاحترافية ، المتخصصة (عند غريماس) ولكن ينبغي تعريفها على أنها التمثيل اللساني لمواقف ومصالح سوسيوتاريخية»[2].

كما يحدد "زيما" مميزات اللهجة اللغوية بأنها تتجاوز كونها مفردة معجمية فقط بل بنية جماعية، وإرث دلالي، ونظام من الرموز، يقول: « اللهجة الجماعية، كما هي بنية جماعية، كما هي إيديولوجية ولغوية على حد سواء، ويمكن أن تكون مع اثنين من الجوانب: دليل للمعنى، وشفرة...»[3]، وهذا الانفتاح الذي يتميز به اللهج الاجتماعي، جعل من "زيما" بتأكيد هذه الخاصية، يقول: « وعند هذا الحد، يمكن أن يُعرف اللهج الاجتماعي بأنه كوكبة مفتوحة من الخُطب، التي لا عدّ لها، وفي الخلاصة، فإن لكل امرئ خطابه الشخصي، والخاص، إذ ينمّي كل متكلم، أو متكلّمة خطابهم، فإنها تساهم في تحويل اللهج الاجتماعي»[4]، فاللهجة الجماعية يجسدها خطاب خاص ونوعي، حيث يربط تجسيد اللهجة الجماعية بالخطاب، يقول: «الخطاب هو المظهر الملموس للهجة جماعية لا وجود لها إلا على مستوى الإنشاء النظري، العلمي، بصيغة أخرى: اللهجة الجماعية كمفهوم علمي هي فرضية عن الواقع الاجتماعي»[5]. والخطاب – عند زيما- هو « وحدة جملية تشكل بنيتها الدلالية (بوصفها بنية عميقة) جزءً من شفرة وتنطلق من لهجة جماعية يمكن لمسارها التركيبي أن يقدم بمساعدة نموذج فاعلي(سردي). إنه من الضروري إذن اعتبار التطور التركيبي للخطاب كنتاج دلالية لذات التلفظ...»[6]، فكل خطاب يقدم خاصيته الصراعية من خلال اللهجة الجماعية تعبر عن الفئات الجماعية المتصارعة ويشرحها في ضوء البنية الدلالية والسردية للخطاب، حيث «يتم شرح البنية الفاعلية (السردية) للخطاب ..على ضوء اختيارات دلالية لذات (التلفظ) وهذه الاختيارات الدلالية لا تكون ممكنة إلا في إطار شفرة تنتمي إلى

---

(1) _ سامية ادريس، مخطوط اطروحة الدكتوراه، ص. 44.

(2) - Pierre V.Zima, ibid, p .19 .

(3) – Pierre V.Zima,« L'ambivalence romanesque(Proust,Kafka,Musil)»,(Nouvelle edition revue et augmentée,L'Harmattan,France,2éme édition,2002), p. 91 .

(4) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 56.

(5) – Pierre V.Zima, ibid , p. 08 .

(6) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 197.

لهجة جماعية، إذن، لجماعة معينة. إن الجماعات المختلفة تجسد مصالحها السياسية، التشريعية، التاريخية، الأدبية، أو العلمية، عن طريق قص الواقع بطرق مختلفة، غالبا ما تكون متناقضة»[1].ونتيجة ما خلص إليه " زيما " فاللهجة الجماعية هي بناء نظري «فرضية حول الواقع »[2]، يمكن ادراكها من خلال مظاهرها الأساسية وتجسدها الخطابي الخاص. وهذه النتيجة تحيل إلى تعريفه لـ الإيديولوجيا، التي اعتبرها كـ «تجسيد خطابي(معجمي ودلالي وتركيبي) لمصالح اجتماعية معينة»[3]، وهذا التعريف لا يقدم الخاصية الأساسية لمفهوم الإيديولوجيا، لذلك يقدم تعريفا أخر للأيديولوجيا بأنها« خطاب قائم على جدول من الألفاظ ، وعلى تعارضات وتصنيفات دلالية، ونماذج عاملية للهج اجتماعي معين»[4]، حيث تقوم الأيديولوجيا «على أساس من الملاءمة الدلالية، وانطلاقا منها يعمد المتكلم من خلالها إلى سرد الواقع الأدبي، أو الاجتماعي، أو التاريخي. ولا يمكن أن يفهم المرء بنيتها إلا في سياق حواري أو تناصي، ذلك أن كل خطاب أيديولوجي(من حيث كونه لهجا اجتماعيا) يعبر عن مصالح فريق اجتماعي خاص، ويقف بالتالي في وجه التعريفات، والتصميفات، وحكايات الفرق أو الجماعات المجاورة التي يتعايش معها، في وضعية اجتماعية- لسانية وتاريخية معطاة»[5]، فالذات المتلفظة يمكن أن تنتج خطابا يتجاوز إيديولوجيتها الخاصة بتعبيرها عن مصالح فرق اجتماعية أخرى وخطابات أخرى. فالإيديولوجيا في علم اجتماع النص يمكن أن نميزها «بالمقارنة مع الموقف الذي تتبناه ذات التلفظ تجاه خطابها الخاص، تجاه خطابات الآخرين وتجاه الواقع الإمبريقي. ومن المهم، بعد ذلك، تقديم الأيديولوجية على المستوى اللغوي(الخطابي) ليس فقط من أجل تمييزها عن النظرية بل من أجل إمكانية وضعها في علاقة مع النص الأدبي على مستوى التناص»[6]، فالنص الأدبي هو " بنية تناصية " بمفهوم كرستيفا، وهذه البنية التناصية تقوم على تمثيل مواقف ايديولوجية بطريقة أدبية. والتناص هو الأداة التي تساعد على إظهار أشكال الخطابات والايديولوجيات التي تتصارع فيما بينها عبر بنيتها الدلالية

---

(1) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي،ص. 198.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 199.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 199.

(4) _ بيير زيما، النص والمجتمع ، ص. 69.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 69.

(6) _بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 203.

والسردية، وأكد زيما موقفه هذا بقوله: «باعتبار البنية التناصية –التي عرفتها كريستيفا– بأنها تقاطع لبنى نصية، يمكن فهم كل نص تخييلي على أنه اتخاذ لموقف ايديولوجي نقدي أو غير نقدي إزاء النصوص التخييلية أو غير التخييلية ، المنطوقة أو المكتوبة»[1].وبذلك يرتبط تحديد الوضع السوسيولغوي باللهجة الاجتماعية التي تهيمن على لغة العمل الأدبي ، والتي تستطيع اكتشاف الخطابات المختلفة التي يتناص معها النص الأدبي.

2-3 التناص كمقولة اجتماعية:

من أهم المميزات التي تميز مقولة التناص هي سمتها الحوارية تقيمها بين مختلف النصوص، وهذه الميزة اعتبرها "زيما" خاصية اجتماعية، فالحوارات المختلفة التي تقيمها مختلف النصوص بين بعضها لتنتج نصا آخر جديدا، فالتناص هذا المصطلح الذي وضعته كرستيفا، يضع «النص في التاريخ والمجتمع، المتصورين ذاتها على أنها نصان يقرأهما المؤلف، وينغرس فيهما إذ يكتبهما»[2].

ومن هذه الفكرة انطلق "زيما" في تحديد "التناص" كمقولة اجتماعية تقوم على التفاعل بين مختلف النصوص وليس الانعكاس، يقول: « الإنتاج الأدبي ليس انعكاسا – لغياب تسمية أفضل من الواقع– ، فهو تحويل ونقل لنصوص شفوية أو مكتوبة، نظرية، أدبية أو غيرها، مع باختين وكريستيفا، يمكن تعريف النص الأدبي بأنه تناص، في هذا الاتجاه ... تبدو وكأنها حوار مفتوح أو مغلق مع بعض الخطابات التي تنتمي إلى لهجات جماعية مختلفة تمتصها الكتابة التخيلية على مستوى التناص»[3].

والاهتمام الذي أولاه "زيما" بمقولة التناص ليس من أجل استخراج مختلف النصوص التي دخلت في عملية بناء نص جديد، أو بتقنيات الكتابة، بل «يجب أن يلقي الضوء على النص الأدبي في سياق حواري، أي بالمقارنة مع الأشكال الخطابية التي يتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها، ومحاكاتها الساخرة... إلخ، ذلك لأنه يستوجب شرح أبنية النص الدلالية والسردية بدءًا من هذه الأشكال

---

(1) - Pierre V.Zima, pour une sociologie du texte Littéraire, p. 17.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 57.

(3) – Pierre V.Zima,« L'ambivalence romanesque(Proust,Kafka,Musil)», p. 07 .

الخطابية»[1]، ويفرق بين نوعين من التناص ، تناص داخلي وآخر خارجي، والتناص الداخلي أو الأدبي الذي تجسده لغة تخييلية لا يمكنه أن ينفصل عن الخطاب العام أو التناص الخارجي للنص التخييلي، يقول: «إنه من الواضح أن الكتابة التخيلية، بعيدة كل البعد عن وجود لغة "حيادية" والتي يمكن استخدامها بابتكار تقنيات جديدة ، تتطور في وضعية سوسيولغوية ، عن طريق تحديد موقف مع" أو "ضد" بعض اللهجات الجماعية. وفي هذا السياق يمكن لـ التناص الخارجي (هذا الذي يتجاوز إطار الخطاب الأدبي) أن يُعرف باعتباره امتصاصا لنصوص غير أدبية شفوية أو كتابية ، مرتبطة ارتباطا وثيقا باللهجات الاجتماعية الموجودة وبمصالح جماعية»[2].

فالتناص بالنسبة لعلم اجتماع النص يسمح باكتشاف بنية الخطاب التخييلي انطلاقا من إظهار نوع الخطابات الخارجية التي استوعبها النص الأدبي، ويكون ذلك «بوضع النص الأدبي في وضع لغوي اجتماعي خاص، كما عاشه كاتبه وجماعته الاجتماعية. وواضح أنه في ظل هذا الوضع فإن بعض اللغات الجماعية والخطابات تكون أكثر أهمية من غيرها بالنسبة لبنية رواية ما، لمسرحية ما، أو لقصيدة ما . على كل الأحوال ، فإنه من المهم إظهار كيف أن الاستيعاب التناصي للغات الجماعية والخطابات يولد بنية أدبية خاصة»[3]. فالتناص عند " زيما" يتشكل من مجموع الخطابات الواقعية التي تنغرس في ذات المؤلف لتبرز على شكل خطاب تخييلي عند الكتابة الأدبية ، ومن وجهة النظر هذه أصبح «الأدب ، والأيديولوجيا والعلوم الاجتماعية وكأنها اختبارات تناصية، تشكل الذات الفردية والجماعية ، حالما تتيح بفضل اتخاذها موقفا لصالح ملاءمة، أو موقفا معارضا لها، واختيار منتخبات موازية»[4]،فالكاتب لا يتناص مع هذه الخطابات بنقلها في شكلها الحقيقي والإنعكاسي، بل يقوم بمحاورتها، أو معارضتها، ليختار منها ما يحدد موقفه الخاص ، وينتج نصه الخاص أيضا ، ووظيفة القارئ لهذا النص هو البحث واستجلاء تلك الخطابات الخارجية التي تشكل بنية النص، ثم تفسير و«شرح

---

(1) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 204.

(2) – Pierre V.Zima ,ibid , p. 51 .

(3) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 204.

(4) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 57.

أبنية النص الدلالية والسردية بدء من هذه الأشكال الخطابية»[1]، التي تعتبر حلقة الربط بين بنية النص اللغوية ومرجعياته الاجتماعية.

المبحث الثاني: السوسيونقد في الدراسات العربية

I. سعيد يقطين وانفتاح النص الروائي:

لم يكن مشروع هذا الكتاب مشروعا منفصلا عن الدراسات السردية التي بدأها سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، فقد جاء كتاب "انفتاح النص الروائي" متمما للدراسات السردية يقول :«نعتبر هذا البحث حول "انفتاح النص الروائي" امتدادا وتوسيعا لـ"تحليل الخطاب الروائي". وبذلك يندرج ضمن ما نسميه بـ" السوسيوسرديات" كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية. وهذا العمل قام به العديد من الباحثين ولكن ليس بالشكل الذي نمارس هنا. وتعاملنا مع الاتجاهات التوسيعية بكثير من المرونة، ووجدنا في سوسيولوجيا النص الأدبي، كما سعى بيير زيما إلى بلورتها، بعضا من الهواجس والتساؤلات التي نطرح بصدد النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه»[2]؛ حيث ينطلق من الدراسة الشكلية للسرد الروائي ثم الانتقال وتغيير مسار بحثه السردي إلى الدراسات الاجتماعية للنصوص السردية بالإعتماد على الطروحات التي قدمها بيير زيما ، يقول:« منذ بداية (ماي 1983)، وجدتني أرى في مشروع "بيير .ف . زيما" ما يمكنني من الإجابة على بعض الأسئلة التي أطرح. لكن "زيما" يبني مشروعه انطلاقا من السيميوطيقا أولا، والنظرية النقدية مع جماعة فرانكفورت ثانيا. فكيف يمكننا تحقق هذا الانتقال من المظهر النحوي إلى الدلالي وفق أسئلة مشروع آخر منطلق منه»[3].

لقد أراد يقطين أن تكون أفكار "زيما" قاعدة الانطلاق في بحثه السوسيوسردي ثم العمل على تجاوزه؛ لأن منطلقاته كانت تعتمد بشكل كبير على النظريات النقدية الاجتماعية وهذا بالتحديد سبب

---

[1] _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 204.

[2] _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص والسياق – ، (المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 02 ، 2001) ، ص.05.

[3] _سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ا(لمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997)، ص.52.

التجاوز ، والانطلاق أيضا من الفكر البنيوي الشكلي في الدراسات النصية والانتقال بهذه الدراسة من جانها الصرفي والنحوي إلى الدلالي الاجتماعي، مع الانتقال بالدراسات السردية البنيوية في كتابه "تحليل النص الروائي" إلى التحليل السوسيوسردي في " انفتاح النص الروائي " بإيجاد المخرج والجسر الذي ينقله من السرد البنيوي إلى السرد الاجتماعي دون التركيز على النظريات الاجتماعية . فكيف يمكن أن تتم هذه النقلة ؟ وما هي الآليات التي اعتمدها"يقطين" من أجل ذلك ؟.

1- المنهج في الدراسات السوسو-سردية:

أراد يقطين منذ أسطره الأولى توضيح هدف الدراسة والمنهج المتبع فيها، يقول:« تطمح هذه الدراسة إلى تحليل "النص" الروائي العربي باعتباره بنية دلالية، وهي بذلك تستفيد من أهم إنجازات نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي، وتحاول البحث عن دلالة النص العربي انطلاقا من داخله»[1]، معتبرا الدراسات العربية التي تبنت المنهج السوسيولوجي دراسات مغرقة بالتبسيط، والهدف الأساسي من هذه الدراسة هو تجاوز هذه السطحية والبحث عن دراسة موسعة، ومعمقة في آن، بقول: « ويكمن طموحها المركزي في محاولتها إقامة تصور متكامل يسعى إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التبسيطية، والمضمونية التي هيمنت طويلا في مضمار النقد الأدبي العربي»[2]. ويتجسد هذا العمق التطبيقي في الانطلاق من الدراسات البنيوية والانتقال إلى الدلالية ، يقول:« هنا وجدتني مقيدا بالسرديات البنيوية، ولتجنب التعسف في الانتقال منها إلى سوسيولوجيا النص مع زيما ، وجدتني أعمل على توسيع مجال السرديات أفقيا وليس عموديا ...فكان علي تجاوز الحد النحوي إلى الدلالي ، وبذلك وجدتني ألتقي مع زيما وأنا مشدود إلى المظهر النحوي . إن المظهر الدلالي توسيع للمظهر النحوي وليس إلغاء له أو قطيعة معه»[3].

إن الانتقال من الدراسة الشكلية للسرد إلى الدراسة السوسيولوجية، هي عملية تواصلية وامتدادية بالنسبة إليه، والدراسات "السوسيوسردية هي النقلة من الدراسة النحوية للنص إلى الدراسة الدلالية ،

---

[1] _سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص.05.

[2] _ المرجع نفسه، ص.05.

[3] _سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص.52.

عبر مكونات النص السردي (قصة / خطاب/ نص) ، يقول:«تم هذا التوسيع بهذا الشكل الذي أبين من خلاله نوعية التقسيم الثلاثي الذي أحاول بلورته في كل حكي»[1] ، ويتشكل الحكي بالنسبة إليه عبر ثلاثة عناصر التي عبر عنها بثلاث مستويات[2] :

- القصة واعتبرها تمثل المستوى الصرفي.
- الخطاب والذي يمثل المستوى النحوي .
- النص ويمثل المستوى الدلالي .

غير أن الملاحظ في الخطوات التي اتبعها في هذه الدراسة اعتماده الكبير على الدراسات اللسانية الحديثة، والنصية ، ومحاولة الاستفادة منها وتصويرها وفق أهدافه، بل يتعدى الأمر إلى تنبيه لبعض المصطلحات والمفاهيم التي وجدناها في الدراسات اللسانية للنص، التي اعتبرها المنطلق في تحديد المفاهيم والأسس.

ينطلق عمله الأساسي في فصله بين مفهوم " الخطاب " ومفهوم " النص " معتمدا في الأساس على الدراسات اللسانية للنص، يقول: « أستلهم في تحديد النص آراء كريستيفا وزيما بصفة خاصة وآراء غيرهما وبالأخص هاليداي... بصفة عامة وغير مباشرة أو غير واعية..»[3]، غير أنه ينطلق في دراسته من تبني فكرة فصل مفهوم النص عن مفهوم الخطاب، بالاعتماد على الدراسات اللسانية التي جعلت من مفهوم النص أشمل وأوسع من مفهوم الخطاب، وإمكانية الوصول إلى تحديد مفهوم النص عن طريق تطور الخطاب، ويقدم تعريفا للنص يقول:« النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، فمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[4]. فالنص كما لخصه في هذا التعريف هو عملية إنتاج مزدوج تشترك فيه الذات الفردية (الكاتب) مع الذات الجماعية (القارئ)، ضمن بنية نصية أكبر (التناص)، وفي إطار مرجعية ثقافية واجتماعية.

---

[1] _ سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص.53.

[2] _ المرجع نفسه، ص.53 / بتصرف.

[3] _سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص. 32.

[4] _المرجع نفسه، ص.32.

ولكي يصل إلى هذا التصور، يستعين بالتمييز الذي وضعته الدراسات اللسانية بين مفهومي "النص" و"الخطاب"، انطلاقا من مفاهيم "فان دايك"« التي تسمح لنا بتقديم نظرية متكاملة للنص، تتجاوز الحد السكوني (statique) الذي تقف عند البويطيقا (أو السرديات)إلى مقاربة «دينامية» للنص»[1]. ومن المعروف أن "فان دايك" أراد تجاوز لسانيات الخطاب لبناء الدراسة التداولية والدلالية للنص، حيث عمل على توضيح الفروق بين «الجملة المركبة ومتواليات الجمل، وبالخصوص على مستوى الوصف التداولي، وإن معنى الجمل يمكن أن يرتبط بمعنى جمل أخرى من الملفوظ نفسه»[2]، وهذا ما سمح له بـ « اعتبار الملفوظات قابلة لأن يُعاد بناؤها تحت وحدة واحدة هذه الوحدة هي "النص" (Texte). إن المقصود بالنص تبعًا لهذا التحديد هو "البناء النظري المجرد" المنظور إليه عادة تحت اسم الخطاب، ولما كان من الممكن تحدد "البينة النصية" تبعا لذلك كخطابات لغوية مقبولة، فإن هذه المقبولية هي التي تجعلها متناولة وقابلة للتأويل»[3].

ويقوم منهج "فان دايك"[*] على شرط الترابط والاتساق الذي يقوم عليه الخطاب ويصل إلى النص من خلال الفعل التداولي والوظيفي له ، فيتم تحديد " النص " — عند فان دايك – بالاعتماد

---

[1] _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص . 15.

[2] _المرجع نفسه، ص.16.

[3] _المرجع نفسه، ص.16.

[*] - ينطلق "فان دايك" من دراسة لسانيات الخطاب محاولا الوصول إلى "علم النص" من خلال الممارسة التداولية والوظيفية للخطاب، ومن أجل تحقيق هذا الهدف ينتقل "فان دايك" من الاهتمام من الجملة إلى متتاليات الجمل ودراسة الخطاب في حالته التداولية والتواصلية؛ « لأن وف الخطاب باعتباره متوالية الجمل يتطلب في ذات الوقت تفسيرا لشروط متوالية أفعال الكلام» (فان داليك، النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني ، منشورات أفريقيا للشرق، بيروت، 2000، ص.14).

فلا يمكن الاهتمام بالعبارة على مستوى النحوي والدلالي فقط، بل ينبغي أيضا الانتقال والاهتمام بمستواها الوظيفي والتداولي، فـ «كل عبارة متلفظ بها ينبغي ألا توصف فقط من وجهة تركيبها الداخلي والمعنى المحدد لها بل ينبغي أن ينظر إليها كذلك من وجهة تركيبها الداخلي والمعنى المحدد لها بل ينبغي أن ينظر إليها كذلك من جهة الفعل التام لإنجاز المؤدي إلى إنتاج تلك العبارة، ووصف المستوى التداولي» (النص والسياق، ص18). كما أن "دايك" يثير مسألة أنواع الجمل أو العبارات فـ « العبارات المنطوقة يجب أن تعاد صياغتها تبعا لوحدة أوسع ما تكون وأعني بذلك المتن أو النص» (النص والسياق، ص19). والنص عنده هو الاصطلاح الذي «يفيد الصياغة النظرية المجردة المتضمنة لما يسمى عادة بالخطاب، ومن ثم فإن تلك العبارات التي يمكن أن تحدد البنية الخاصة بالنص قد تصبح خطابا مقبولا في اللغة ، في هذا المستوى من اعتبار صفة القبول أي تصير جيدة التعبير، قابلة للتأويل» (النص والسياق، ص19). فالخطاب عند–فان دايك–«مرتبط على وجه الاطراد بالفعل التواصلي، وبعبارة أخرى، فإن المركب التداولي ينبغي ألا يخصص الشروط المناسبة للجمل ومقتضى الحال فيها بل يخصص هذا المركب ضروب الخطاب، أيضا» (النص والسياق، ص20). وبهذا يكون هدف"فان

«على مستويات عديدة مورفولوجية وتركيبية ودلالية وتداولية. وهذا يتطلب نظرية مركبة تستفيد من السوسيو- لسانيات والسيكولسانيات وغيرهما... لتتاح إمكانية معاينة النص من خلال خصائص السياق المعرفي والاجتماعي والإيديولوجي للأشكال والدلالات والوظائف»[1].

والمنطلق اللساني الثاني الذي اعتمد عليه ، هو دراسات هاليداي ورقية حسن التي تبحث في الخصائص التي تجعل من النص نصا أو ليس نصا، حيث قاما بتعريف " النص" في دراستهما المعروفة « الاتساق في الانجليزية»(1976) ، بأنه « وحدة لغوية في طور الاستعمال» [2].

لاحظ يقطين أن النص عند هاليداي ورقية حسن « لا يتعلق بالجمل، إنما يتحقق بواسطتها، أو مشفر(encoded) فيها»[3]، وهو تصور قريب من تصور فان دايك، وبذلك بدا واضحا لديه أن كل من فان دايك وهاليداي يعتبران النص « كوحدة مجردة عليا، أو وحدة دلالية، كيف أنهما معا يركزان على عنصري الوحدة والانسجام وهما معا ضروريان لإنتاج الدلالة والمعنى بمختلف أبعادهما. كما نجد التركيز جليا عندهما أيضا على علاقة النص بـ "السياق"، وهذا بدوره يؤكد البعد الدلالي لكنه يضعه في إطار التفاعل الاجتماعي، من خلال أبعاده المعرفية والاجتماعية والإيديولوجية»[4].

والملاحظ أن كل من دراسة فان دايك وهاليداي ورقية حسن[*] ترى في الانسجام والاتساق الداخلي كشرط ضروري لتحقيق إنتاج النص ؛ أي أن هذا الانسجام هو عملية داخلية نصية، كما أن

دايك" هو البحث عن العلاقة بين الخطاب والنص والسياق التداولي، ويمكن الوقوف عند هذه الحدود بالتعريف الذي قدمه والذي يحدد فيه مفهوم النص والخطاب، يقول:«إن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة، أما "النص" فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، وبتغير آخر، فإن الخطاب ملفوظ(أو تلفظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية بينما النص هو الشيء المجرد والافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية» (معجم الآداب ،ص2282 / نقلا عن عليمة قادري، التداولية وصيغ الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي، الملتقى الدولي الخامس"السيماء والنص الأدبي، ص600).

[1] _سعيد بقطين، انفتاح النص الروائي، ص.16.

[2] _ المرجع نفسه ، ص.17.

[3] _المرجع نفسه ، ص.17.

[4] _المرجع نفسه، ص.19.

[*] - يبحث هاليداي ورقية حسن في كتابيها "الاتساق في الانجليزية" كيفة اتساق النص وتماسكه، والتي تحدد وجود النص من عدم وجوده، فـ« الاتساق يعتبر شرطا ضرويا وكافيا للتعرف على ما هو نص، وعلى ما ليس نصا»(محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل لانسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991، ص.12).كما أن هاليداي وحسن اعتبرا النص عبارة عن متتالية من

الفارق بيهما يكمن في أن "فان دايك" جعل من الفعل التداولي والدلالي شرطا يحدد كينونة النص ويفسر بنياته النصية أي (البنية الكلية)، أما "هاليداي وحسن" فحددا الاتساق كميزة لوجود النص أو عدم وجوده.

غير أننا نجد أن يقطين لم يعتمد فقط على الدراسات اللسانية النصية بل انتقل إلى الدراسات السردية الشكلية والسميائية من أجل تحديد معالم دراسته التي تقوم على التفرقة بين مفهوم "الخطاب""ومفهوم النص"، يقول:«نحاول الآن تحديد مكونات هذا النص من خلال "الرواية كنوع أدبي ولنربط بين ما حاولنا تجليته في الخطاب من مكونات (الزمن، الصيغة، الصوت) في ضوء تحديدنا للنص للوقوف على ما سميناه "توسيع" الخطاب (كبنية نحوية) إلى النص (كبنية دلالية)، لتأتى لنا بعد ذلك تحديد ملامح هذا الاختصاص الجديد الذي يتخذ "النص" له موضوعا، من خلال ربطه بـ"سرديات الرواية" التي تنطلق من "الخطاب الروائي" موضوعا لها»[1].

ويحدد "تجليات" النص"الذي وفق ثلاثة محاور هي : [2].

1-البناء النصي: ويقصد به أن النص بنية دلالية تنتجها ذات، وهذه الذات تتمثل في ذات الكاتب وذات القارئ.

الجمل أي تجاوز الجملة الواحدة، مثل فان دايك، فـ« النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، أضف إلى هذا أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصا يمكن أن يطلق عليها"النصية"، وهذا ما يميزه عما ليس نصا، فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية. بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة»(محمد خطابي، ص13). غير أن هاليداي وحسن – على عكس ما فعل "فان دايك" – جعلا "النص" منطوقا أو مكتوبا"، فالنص« يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا-نثرا أو شعرا، حوار أو مونولوجا، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الخاصة طوال يوم في لقاء هيئة» (هاليداي، ورقية حسن، ص. 01 / نقلا عن محمد خطابي ،ص.14). المهم توفر شرط الاتساق التي تهيأ النصية ، كما أن« السامع أو القارئ حين يحدد، بوعي أو بدون وعي، وضعية عينه لغوية يستدعي بنيتين: خارجية وداخلية»(محمد خطابي، ص.14). وأما البنية الداخلية فتتمثل «في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما»(محمد خطابي، ص.14). وأما البنية الخارجية فتكمن « في مراعاة المقام، أي أن المتلقي يضع في اعتباره كل ما يعرفه عن المحيط»(محمد خطابي، ص)14.كما أن« الفصل بين البنيتين السالفتين غير وارد بالنسبة للمتلقي» (نفسه، 14).

إذن فالنص عند "هاليداي وحسن" يقوم على الاتساق، هذا المفهوم المركزي هو في حقيقته مفهوم داخلي ونصي، فهو « مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدده كنص»(محمد خطابي، ص.15).

[1] _سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص. 35.

[2] _المرجع نفسه ، ص.35 / بتصرف.

2-التفاعل النصي: فالنص بنية نصية دلالية تنتج ضمن بنية نصية منتجة.

3-البنيات السوسيو-نصية: وهذه البنية النصية تنتج أيضا ضمن بنيات ثقافية واجتماعية .

ويكون الانتقال من الخطاب الروائي ومجاله السرديات والذي يتشكل من (الزمن، الصيغة، الرؤية) إلى النص الروائي ومجاله السوسيو—سرديات ويتشكل من (البناء النصي، التفاعل النصي، البنية السوسيو- نصية)، يقول:« بهذا التصور، أمارس الانتقال إلى "النص"، لكنه الانتقال المؤسس على وعي مشاكل الانتقال من مستوى إلى آخر، ومن مجال (السرديات) الذي نجد فيه أدبيات هامة إلى مجال آخر(السوسيو-سرديات)، الذي لا نجد فيه إلا إجابات تم إنجازها في مجالات أخرى غير السرديات»[1].

2- تجاوز المنهج في الدراسات السوسيو-سردية عند يقطين:

رغم أن يقطين يؤكد اتباعه لـ الدراسات السويو نقدية عند بيير زيما، إلا أن منهجه في "انفتاح النص الروائي" عبارة توليفة مناهج تجمع بين الدراسات اللسانية للنص والدراسات البنوية للسرد مع بعض آراء بير زيما، ولا نجد ملامح منهج بيير زيما إلا في إدخاله لـ الدراسات التناصية وإرجاع هذه البنية النصية ضمن البنية المرجعية الثقافية والاجتماعية. غير أنه -حسب ما يصرح به-يتعامل مع آليات بيير زيما بنوع من المرونة، فهو لا يشتغل بالمفاهيم والأدوات نفسها،يقول:« والأخص مع "بيير زيما" الذي استفدنا منه كثيرا في هذا النطاق، وإن كنا نتعامل مع مقترحاته، التي يبينها بدوره انطلاقا من وجهات نظر يسعى لتطويرها، بنوع من المرونة لأننا لا نشتغل في الإطار النظري نفسه، ولا بالأدوات والمفاهيم نفسها»[2]. فكيف يحقق يقطين هذه النقلة من الدراسات البنيوية الشكلية إلى الدراسات السوسيو نصية ؟ وماذا طور في مقترحات زيما ؟

2- 1 / من الزمن الروائي إلى البناء النصي:

ينطلق يقطين في تجسيد دراسته من العناصر المشكلة للنص الروائي، ليحدد مفهوما آخر للزمن

---

[1] _سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص.36.

[2] _المرجع نفسه، ص.133.

من أجل الانتقال به من الدراسة الزمنية للخطاب الروائي إلى البناء النصي ودراسة الزمن في النص الروائي؛ أي الانتقال بالزمن من زمن الخطاب إلى زمن النص، ويعتمد في الأساس على الدراسات السردية البنوية للزمن (تودوروف، جينت، بوتور، ريكور)، ويضيف " زمن النص " إلى التقسيمات المتداولة في الدراسات السردية ، وزمن النص هو« الزمن الذي يتجسد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمينة مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد الزمنان: إنه « زمن الكتابة» وهو ثانيا:زمن تلقي النص من لدن القارئ، في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتم من خلالها أيضا (زمن القراءة)»[1]، ف زمن النص هو تعالق « زمن الكتابة بزمن القراءة»[2]. فكيف يكون ذلك؟

يطرح الناقد على نفسه هذا التساؤل، ليحدد أن «زمن القصة قبلي (سابق) على عملية الكتابة. ويتم ترهينه من خلال انجاز الخطاب، وفي عملية الترهين هاته يعطي له بعد نحوي، أي تسلب صرفيته .ومن خلال إنجاز الخطاب زمنيا عبر عملية الكتابة يتحقق في الآن نفسه زمن النص في بعده الأول. لكن زمن القراءة "بعدي" على اعتبار أنه خارجي ولا حق، أي أنه يأتي بعد تحقيق الزمنين السابقين عمليا من خلال الخطاب- النص. وتتحقق زمنيته عمليا من خلال بناء زمن النص في بعده الثاني (القراءة) وإعادة إنتاج الزمن النصي»[3]، واستعان بتقسيمات " تمام حسان" للزمن بين " الزمن الصرفي " والزمن النحوي" على أساس أن " الزمن الصرفي" هو " زمن القصة "و« هو زمن المادة الحكايته في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقها بالشخصيات والفواعل»[4]، ومن زمن الخطاب هو« الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنتيها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي)»[5]. ف الزمن الصرفي هو الزمن الصرفي للغة ويظهر من خلال الصيغة ، والزمن النحوي له وظيفة سياقية ، ومن خلال هذا التقسيم الزمني يكشف عن الزمن الصرفي ،و الزمن

---

[1] _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص.49.

[2] _المرجع نفسه، ص.49.

[3] _المرجع نفسه، ص.50.

[4] _ المرجع نفسه، ص.49.

[5] _المرجع نفسه، ص.49 .

النحوي ، والزمن الدلالي .ونوجز تقسماته الزمنية إلى :

زمن القصة : الزمن الصرفي

زمن الخطاب: الزمن النحوي.

زمن النص: الزمن الدلالي والذي ينقسم بدوره إلى :- زمن الكتابة ، و - زمن القراءة.

وفي شرحه لـ زمن النص الذي ينشطر إلى زمنيين متناقضين في الاتجاه بين (القبل / البعد) أو (الغائب /المجهول)، يشرح تغيرات هذا الزمن وعلاقته ببعضه بقوله :«زمن القصة قبلي (سابق) على عملية الكتابة ، ويتم ترهينه من خلال إنجاز الخطاب . وفي عملية الترهين هاته يعطى له بعد نحوي ، أي تسلب صرفيته . ومن خلال إنجاز الخطاب زمنيا عبر عملية الكتابة يتحقق في الآن نفسه زمن النص في بعده الأول . لكن زمن القراءة " بعدي" على اعتبار أنه خارجي ولاحق ، أي أنه يأتي بعد تحقق الزمنين السابقين عمليا من خلال الخطاب – النص . وتتحقق زمنيته عمليا من خلال بناء زمن النص في بعده الثاني(القراءة) وإعادة إنتاج الزمن النصي»[1]. والهدف من هذا التقسم الزمني بالنسبة إليه هو الوقوف على الزمن الدلالي للنص الذي يربط زمن القراءة بزمن الكتابة بمعنى « انتاج النص في محيط اجتماعي – لساني محدد»[2]، وايجاد صيغة تنقله من المستوى النحوي – الصرفي إلى المستواه الدلالي «أي تطابق الخطاب النحوي مع النص الدلالي ونهوضه على ارضية سوسيولوجية، والانتقال من مستوى البناء إلى مستوى الوظيفة»[3]، عبر انتقال الزمن من الزمن النحوي إلى الزمن الدلالي (زمن النص) ، بالانتقال من فعل الكتابة إلى فعل القراءة ، ومن الانتاج الداخلي إلى الانتاج الخارجي.

لكن محاولاته لتفسير هذا الانتقال يشوبه الغموض واللامنطقية، فكيف يستطيع الباحث إدراك زمن النص الذي ينشطر إلى زمنيين مختلفين ومتناقضين ؛ فزمن الكتابة هو زمن داخلي ومحدد ومدرك ، وزمن القراءة هو زمن خارجي ، وغير محدد ، وغير مدرك لأنه زمن مستقبلي .

---

[1] _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص.50.

[2] _ عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، (المركز الثقافي العربي،بيروت ، لبنان، ط 01، 1990)، ص . 160.

[3] _ المرجع نفسه ، ص . 170.

ويمكن أن نلخص هذه الفكرة :

زمن الخطاب = الزمن النحوي = زمن القصة + فعل الكتابة .

زمن النص (بعد الكتابة) = زمن الخطاب .

زمن النص (بعد القراءة) = زمن القصة + زمن الخطاب .

زمن النص (القراءة / بعدي وخارجي) = زمن القصة (قبلي وخارجي) + زمن الخطاب (آني وداخلي).

ليخلص أن عملية البناء تتم وفق مرحلتين : داخلية وخارجية ، والبناء على المستوى الداخلي يتم « من خلال تعالق زمن القصة بزمن الخطاب . ومن خلال هذا التعالق نبحث عما نسميه زمن النص كما يتجلى على الصعيد الدلالي »[1].

إن البناء النصي الداخلي الذي أراد تقديمه يتحقق باتحاد وتداخل زمن القصة بزمن الخطاب الذي ينتج لنا زمن النص في بعده الأول (الكتابة)، وهذا الزمن يمكننا من« ملامسة مدى انفتاح النص أو انغلاقه»[2]، إما بالانفتاح أو الانغلاق لـ الزمن الداخلي، والمستوى الثاني من الانفتاح والانغلاق يكون خارجيا على زمن القراءة. وبعد تقديم نماذج روائية وقرائية، يستنتج أن القراءة المنقحة« تسعى إلى بناء النص من جديد عبر الكشف عن بعض آليات بنائه، وهي ترتكز على جوانب بنيوية وداخلية في النص»[3]، ف القراءة المنفتحة «لا تستسلم إلى جاهز الوعي، وتعمل على إسقاطه على النص»[4]. وباستعماله مصطلحات القراءاة المنفتحة/المغلقة، يعود بنا إلى "بارث" بعد تحرره من أسر السرديات البنوية التي تحلت في مقاله الشهر" introduction Acommunication " في مجلة" L'analyse structurale du Recit,N08" يتساءل بارث من أين نبدأ؟" " Par ou Commencer ? " ففي منظوره ليس من مهمة القراءة أن تجعلنا نحصل على شرح للنص، أو

---

[1] _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص.52.

[2] _ المرجع نفسه ، ص.52.

[3] _المرجع نفسه، ص . 82.

[4] _المرجع نفسه، ص.82.

نتيجة إيجابية (مدلول أخير يكون حقيقة العمل الأدبي وتحديده)، إلى لعبة الدال في الكتابة: بكلمة واحدة: أداء بهذا العمل متعدد النص»[1].

إذا فالمرحلة الأولى من الدراسة التي قدمها هي بضاعة بنيوية في قالب بنيوي رغم محاولته لوضع زمن منفتح (داخلي/ خارجي) ،فالنص الذي يكتب في زمن معين ينفتح على قراءات في أزمنة مفتوحة ، وكلما تعددت هذه القراءات وتغيرت زمنيا ، كلما ساعد في انفتاح النص وانتاج دلالاته ، يقول: «إن انفتاح الزمن يتقدم إلينا من خلال وعي جديد للزمن سواء على صعيد الكتابة أو التجربة أو الوعي . وانفتاح زمن النص الداخلي على القراءات المنفتحة (الممكنة) خير مؤشر على كون بناء النص المحلل يأتي بصورة جديدة تحمل كتابة جديدة ووعيا ودلالة جديدة للزمن عكس ما نرى في المتن الروائي التقليدي» [2].

2-2/ من الصيغة الروائية إلى التفاعل النصي:

يتوصل يقطين إلى أن دراسته لـ انفتاح الزمن بين داخلي وخارجي يسمح للنص من كسر تقاليد البناء النصي التقليدي، ليقوم بانتاج دلالة جديدة ووعي جديد تتضح في انتقاله من "صيغ الخطاب" إلى "التفاعل النص"، يقول:« بما أننا نضع "التفاعل النصي" في "النص" مقابل "صيغ الخطاب" في تحليلينا للخطاب الروائي بهدف الإمساك بطرائق تقديم القصة وفق اشتغال الصيغ الكبرى والصغرى، فإننا في "التفاعل النصي" نسعى إلى تفكيك النص الذي حاولنا بناءه في الفصل السابق، بهدف معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي حاول تمثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية، لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه»[3]. وهذا يشترك مع مفهوم التناص عند كريستيفا، غير أنه فضل اختيار مصطلح التفاعل النصي بديلا عن التناص يقول: «إننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص "Intertextualité "أو "المتعاليات النصية" " transtextualité"، كما استعملها

---

[1] _ عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، (عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008) ، ص.165.

[2] _سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص.87.

[3] _ المرجع نفسه، ص.91.

جينت بالأخص»[1]. واختار هذا المصطلح (التفاعل النصي) « لأنه أعم من التناص»[2]، كما يفضله على "المتعاليات النصية؛ « لدلالتها الايحائية البعيدة»[3]. وأختار التفاعل النصي الذي يوحي بعملية تفاعل و تحوار نصي ف « النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»[4]. وبهذا يعتبر عمله تجاوزا لـ «عمل السرديين وعمل السوسيو نصيين (زيما) في بحثهم عن التناص أو التعاليات النصية»[5].

ويحاول استنباط أنواع وتقسيمات لـ المتعاليات النصية أو (التفاعل النصي) كما آثر تسميته، ويقسم النص إلى بنيات نصية تتشكل من « بنية النص» الذي تتصل بـ "عالم النص" من (لغة، شخصيات، أحداث) والقسم الآخر، اصطلح على تسميته بـ « بنية المتفاعل النصي» ويعرفها على أنها « البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها «بنية النص»، وتصبح جزءا منها ضمن "عملية التفاعل النصي"»[6]. وبنية المتفاعل النصي هي أيضا بنية نصية تدخل في بناء النص وتصبح جزاءا منه ضمن عملية التفاعل النصي، ليصل إلى التمييز بين أنواع التفاعل النصي وهي: المناصة، التناص، الميتانصية، كما يحدد أقسامه وهي: النص والمتفاعل النصي. وهذا الأخير (المتفاعل النصي) يتكون من: المناص، المتناص، الميتانص»[7]. وهذا التفاعل يكون على شكل : تفاعل نصي ذاتي، وتفاعل نصي داخلي، وتفاعل نصي خارجي، والتفاعل النصي الذاتي هو تناص الكاتب الواحد مع ذاته والتفاعل النصي الداخلي هو التفاعل الذي يحدث« حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية»[8]، والتفاعل النصي الخارجي« حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة[9]. ولكن كيف يحدد "يقطين" زمن التفاعل

---

(1) _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص.92.

(2) _ المرجع نفسه، ص.98.

(3) _ المرجع نفسه، ص.98.

(4) _ المرجع نفسه، ص.98.

(5) _ المرجع نفسه، ص.98.

(6) _ المرجع نفسه، ص.99.

(7) _المرجع نفسه، ص ص. 99- 100 .

(8) _ المرجع نفسه، ص.100.

(9) _المرجع نفسه، ص.100 .

النصي؟ وكيف يحدد العصر الذي يكون فيه التفاعل داخليا أم خارجيا؟

إن إدراج مقولة "التناص" ضمن علم اجتماع النص واعتبارها مقولة اجتماعية هي العتبة التي استخدمها "زيما" من أجل التفسير الاجتماعي والإيديولوجي للوضع اللغوي، ف العالم التخييلي في العمل الأدبي يظهر « في منظور علم اجتماع النص كعملية تناص : لعملية امتصاص من جانب النص الأدبي للغات الجماعية والخطابات الشفهية أو المكتوبة، التخيلية، النظرية، السياسية أو الدينية»[1]، ف «التحليل التناصي ليس له إذن أي علاقة بالدراسة الإمبرايقية للاستشهادات المحصورة في التساؤل حول معرفة أية نصوص شفهية أو مكتوبة يمكن أن نجدها في العالم الأدبي، كما أنه لا علاقة له بالمرة بتحليل بلاغي يستهدف "تقنيات" الكاتب إنه يجب أن يلقي الضوء على النص الأدبي في سياق حواري. أي بالمقارنة مع الأشكال الخطابية التي يتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها ومحاكاتها الساخرة، ذلك لأنه يستوجب شرح أبنية النص الدلالية والسردية بدءًا من هذه الأشكال الخطابية»[2]. وهذا ما لم يستطيع توضيحه، لقد عمل على شرح النصوص التي تفاعل معها نصه الروائي (أو نصوصه الروائية) من أجل الكشف عن «علاقة المتفاعلات فيما بينها داخل النص لـ توضح الطريقة التي «تيعالق النص بغيره وهو يبني نصا جديدا مستقلا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى» [3]، وهذا العمل لا يوضح الجانب الاجتماعي الكامن في النص أو يوضح اللغات الجماعية والاجتماعية في الأعمال الروائية، وفي الفترات الزمنية المختلفة.

وما يؤكد الطابع الاستنتاجي لمقولاته وتقديمه لأحكام عامة من خلال دراساته التطبيقية للنصوص الروائية، النتائج التي توصل إليها من خلال دراسته لرواية " الزيني بركات" والتي اعتبر فيها الروائي وهو يشتغل على النص التاريخي أنه « يسعى جاهدا لتمثيل روح العصر الراهن من خلال حديثه عن عصر غابر. يبرز هذا في حضور عناصر حديثة جديدة لا علاقة لها بالعصر الذي يرصده النص مثل : استعمال البطاقة الجلدية (بطاقة الهوية) ، ضبط المواليد وتسجيلها في دفاتر خاصة ، الدعوة إلى اجتماع

---

[1] _بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص.204.

[2] _ المرجع نفسه، ص.204.

[3] _سعيد يقطين، المرجع السابق، ص.126.

بصاصي العالم ..»[1]، فهذه العناصر المذكورة لا تنتمي إلى زمن القصة وهي بذلك تقوم بعملية انفتاح للنص على نصوص مختلفة[2]. وأما الملاحظات التي استنتجها من رواية " بدائع الزهور" التي ذهب فيها بأن «العناصر المتصلة بالأحداث في القصة، لا علاقة لها بالعصر الذي يتحدث النص عنه. وهكذا نلاحظ أن التفاعل النصي يأخذ مظهرا جديدا(تفاعل المحتوى)، وفي هذه الحالة، لا يكون النص السابق يمارس سلطته الأسلوبية واللغوية والحكائية على النص اللاحق الذي يستوعبه، بل إن بنيات النص اللاحق تصبح مقدمة لنا وكأنها جزء من بنية النص السابق.ويتأكد لنا من خلال هذا النوع من التفاعل، أن الكاتب يمارس إنتاجه الكتابي، وحتى في أقصى درجات التفاعل النصي الذي يقوم على "الإبراز"، وهو يعي جيدا عمله هذا، الذي يمارسه عن وعي وعن موقف. فالمسألة ليست مسألة محاكاة أو إسقاط، ولكنها تتعلق بتفاعل نصي مبدع وخلاق كما يبرز لنا هذا بجلاء مع الزيني بركات»[3]، وكما هو ملاحظ فالكاتب يقوم بتقديم نموذج تطبيقي لنصوص محددة ثم يقدم استنتاجات وأحكام أطلقها على النص السردي بصفة عامة. وبذلك عملت دراسته التطبيقية على تأديت« وظيفة تأكيد صحة التوصلات النظرية التي كان المؤلف قد توصل إليها خلال عرضه لآراء المعنين بالسرد، أو تلك التي توصل إليها بسبب مضاربته الآراء بعضها ببعض.ولم يفلح الخطاب بتحويل الآراء المقررة سلفا، فقد صيغت قوالب وفراغات وأدخل الخطاب فيها، وهذا يؤكد ..أن مكونات الخطاب وخصائصها، قد انحدرت من العرض والسجال، لا الاستقراء الشامل لمكونات الخطابات»[4].

كما أننا لا يمكن أن نتجاهل هدف " زيما "من توظيفه لمقولة "التناص" كآلية من الآليات التي تسمح له بتوضيح المقولات الاجتماعية في النص، أو كأداة رابطة تجمع البنية اللغوية النصية بسياقها الاجتماعي والإيديولوجي والتي تؤكد حضور الأصوات المتعددة وتبتعد عن الرؤية الأحادية في النص الأدبي ، وهذا ما تجاهله سعيد يقطين بتركيزه على إبراز جمالية التناص أو التفاعل النصي وتقزيم دوره السوسيونصي .

---

[1] _ سعيد يقطين، المرجع السابق، ص.128.

[2] _ ينظر / المرجع نفسه ، ص.128.

[3] _ المرجع نفسه، ص.128.

[4] _ عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص.178.

2-3- من الرؤية الروائية إلى البنية السوسيونصية:

ينطلق يقطين في دراسته السوسيونصية، من فكرة أن كل نص ينتمي إلى بنية نصية أكبر وأشمل، وهذه البنية تتدخل الظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية في تشكيلها، فهي بنية نصية كبرى «نتاج بنيات سوسيونصية صغرى في التطور التاريخي»[1]، فالنص الأدبي ينتج ضمن بنية نصية صغرى هي "التفاعل النصي"، وهو الذي يشكل بنية أكبر وأشمل عنه تتشكل من أبنية إيديولوجية وثقافية واجتماعية هي البنية السوسيو نصية، و« البنية النصية المنتجة هي البنية النصية الكبرى التي يتفاعل النص معها تفاعلا معينا»[2]. لهذا يعتبر أن عملية« الإمساك بإنتاجية النص ليس عن طريق مماثلتها ببنية اجتماعية أو سياسية معينة ولكن عن طريق معاينتها في سياق التطور النصي (البنية النصية الكبرى) وفي سياقها الاجتماعي المحدد (البنية السوسيو نصية). وكل ذلك يجب أن يتم من داخل النص»[3].

وحدد مفهوم البينة النصية الكبرى- التي استلهما من فإن دايك-بأنها« متعالية على المجتمع العربي أو المجتمعات العربية وهي تعيش وقائعها اليومية وأحداثها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وهي التي، عندما نقوم بقراءة النص، يجب النظر إليها ومعاينتها في النص ذاته كتجل لساني في مستوى بعد ذلك أول باعتبارها ثابتا، ثم النظر بعد ذلك إليها من خلال تجليها في بنية سوسيونصية خاصة ومتحولة»[4]. ورغم محاولاته في تأكيد تبنيه لمنظور جديد في تفسير العلاقة بين النص والمجتمع، إلا أنه يرجع أساس هذه العلاقة إلى ربط النص بالمرجعيات الايدولوجية والثقافية والاجتماعية مهما كان نوعها، وتجليها على المستوى اللساني في النص، وهذا بالتأكيد ليس أمر جديدا ابتكره "يقطين"؛ لأن هذا هو أساس المنطلق السويونصي عند "بيير زيما"، رغم تأكيداته المستمرة على خروجه عن منهجيته، يقول:«نستهلم كما قلنا تصور بيير زيما، ولكننا لا نجاريه في الكثير من الجزئيات والتفاصيل التي يقيمها في مقترحاته حول سوسيولوجيا النص الأدبي، لسبب بسيط هو عدم رغبتنا في الانطلاق من نتائج

---

(1) _سعيد يقطين، المرجع السابق، ص.138.

(2) _المرجع نفسه، ص.138.

(3) _ المرجع نفسه، ص.138.

(4) _ المرجع نفسه ، ص.137.

تصوره التي بلورها من خلال تحليله لنصوص بروست وموزيل وكافكا وغيرهم، وهو يضعهم في إطار ما نسميه "الوضع السوسيو لساني" الذي يختلف من حيث خصائصه وميزاته عما نسميه "البنية السوسيونصية" على مستويات عدة»[1]. لكنه لا يوضح هذه الاختلافات التي رسمها بين السوسيونصية والسوسيولسانية، كما نجده في دراسته التطبيقية يرجع النصوص إلى مرجعياتها الاجتماعية، يقول:« في البينة السوسيونصية سنتحدث عن النصوص التي أنتجت في إطار البنية الاجتماعية التي حاولنا رصد بعض ملامحها المرجعية من خلال النص..»[2]. ويبرز التحول الاجتماعي الحاصل في المرجعيات الاجتماعية لهذه النصوص الرواية على الصعيد السوسيولساني يقول:« على الصعيد السوسولساني بدأت تهمين بينة لغوية جديدة ذات طابع يساري وثوري تبرز في سيادة لغة إيديولوجية تتضمن مفاهيم مثل: الأمة الطبقة، القومية، الاشتراكية، الحزب الشوري، الجدلية، المادية....إنها بنية لسانية جديدة لم تكن مثلا في الثلاثينات والأربعينات...»[3]، وهذا تأكيد بالنسبة إليه على نظريته في تفاعل البنيات السوسيولسانية، يقول:« هذه البينة السوسيولسانية ذات الطابع اليساري دخلت إلى البنية السوسيولسانية العربية بفعل تفاعلها مع بينة سويو لسانية "أجنبية" وخارجية وهنا يتأكد لنا ما قلناه عن تفاعل البنيات تاريخيا واجتماعيا»[4]. وهذا خطأ يحاول يقطين إيهام المتلقي بصحته، فتأثير البنية السوسولسانية الاشتراكية على الكاتب العربي لم تكن لتحدث لولا وجود أثرها على المجتمع العربي، أو على طبقات اجتماعية، فالظاهرة اللسانية أو اللهجات الجماعية هي تعبير عن موقف اجتماعي أو طبقي، فاللغة تظهر«كنظام تاريخي يمكن أن نشرح تغيراته (اللفظية، الدلالية،التركيبية) في ضوء الصراعات بين الجماعات الاجتماعية ومن ثم بين لغات جماعية (لهجات جماعية socialectes) تم إخضاعها بشكل ما بوضوح للمؤسسة»[5]، وهذا لا يعني كما أوضح يقطين ، أن توظيف هذه الكلمات تعكس الهوة الموجودة بين الخطاب الأدبي الإيديولوجي والواقع الاجتماعي، يقول:«بمقارنة هذه البنية السوسيونصية بالبنية الاجتماعية، التي ظهرت فيها، نجد تفاوتا صارخا: فالنص الإيديولوجي

---

(1) _المرجع نفسه، ص.139 .

(2) _المرجع نفسه، ص.144.

(3) _ سعيد يقطين، المرجع السابق، ص. 144.

(4) _المرجع نفسه، ص.144.

(5) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص.191.

الاشتراكي في واد، والبينة الاجتماعية في واد آخر، وفي الوقت الذي يصرخ فيه النص، " الإيديولوجي" بالتحرر، يئن المجتمع تحت سلطة الاستبداد والقهر والقمع...»[1]. وما يمكن ملاحظته من هذا القول فإذا كان من الضروري أن يعكس النص الأدبي البنية الاجتماعية فهذا يعني عدم تجاوز الانعكاس المرآوي الماركسي أو التماثل الذي رفضهما في دراسته للمناهج السوسيولوجية التقليدية، بالإضافة إلى أن الاختلاف بين « النص والواقع بين "اللسان" الذي يتكلم الآن و"التاريخ" المتجذر في الأرض»[2]، لا يعد تفاوتا أو تناقضا بين النص والمرجع الاجتماعي؛ لأن هذا اللسان هو تعبير عن«المصالح والمشاكل الاجتماعية على المستوى اللغوي»[3]. ويمكن القول بأن هذا التفاوت الذي تحدث عنه يقطين هو ذاته "الازدواج القيمي" الذي تحدث عنه "زيما" في علاقة الخطاب بالايدولوجيا حيث أكد أن« الإيديولوجية بتطابقها مع الواقع (مع المرجع) لا تتحمل الالتباس والازدواج القيمي للظواهر، ويتخذ الخطاب الإيديولوجي (الذي يعتبر نفسه في أغلب الأحوال علميا) الثنائية Dichotomie والثنائية المطلقة Dualisme absolu منطلقا ويسعى لإزالة الازدواج القيمي الجدلي» [4].

وبناءا على هذه المعطيات فإن النتيجة التي توصل إليها من وجود تفاوت بين الخطاب الإيديولوجي والواقع هو نوع من الازدواج القيمي والدلالي الذي يعبر عن الصراعات الإيديولوجية الكامنة في المجتمعات العربية والتي حاولت الروايات إبرازها.

إن دراسة "انفتاح النص الروائي" هي محاولة تجاوز من الدراسات السوسيولوجية للسرد إلى الدراسات الداخلية النصية التي تحافظ على مرجعيات النصوص، بالاعتماد على سوسيولوجيا النص في محاوره الأساسية والاختلاف معه وتجاوزه في الأدوات والآليات المنهجية. غير أن المتتبع لهذه الدراسة يجدها لا تتجاوز الدراسة البنيوية للسرد رغم محاولته في تفسير الواقع الاجتماعي باستحضاره لمختلف المرجعيات والآراء النقدية الغربية التي تساعده على تأكيد موقفه، وما يؤخذ على هذه الدراسة:

- محاولة يقطين لوضع تعريف ثابت لمفهوم النص يشمل كل زوايا تكوينيه، أدخل الدراسة في

---

[1] _ سعيد يقطين، المرجع السابق ، ص.145.

[2] _المرجع نفسه، ص.145.

[3] _بير زيما، النقد الاجتماعي ، ص.191.

[4] _ بيير زيما، ، المرجع نفسه ص.202.

غموض الدراسات اللسانية النصية، وفي تطبيقه لم نجد هذه الزوايا المختلفة، بل ركز على جانب واحد وهو دراسة البينة الزمنية وحاول الاستعانة بما قدمه من تقسيمات للزمن من تقديم بنية النص الداخلية والخارجية وهي عملية مطابقة لما فعله في كتابه الأول "تحليل الخطاب الروائي" مع فارق تقديم التأويل الاجتماعي والإيديولوجي.

- لم يراع خصوصية المناهج والمصطلحات النقدية التي استعملها ووظفها حيث نجده يقوم بعملية انتقاء للمصطلحات والآليات ونزعها من أرضيتها ليقوم بتوظيفها في قالب الخاص دون مراعاة خصوصية هذه المصطلحات، مثل استعماله لـ مفاهيم المتعاليات النصية والذي أخذ المصطلح وغير في التعريف، يقول:« نعتبر مثلا "المتناص" في تحديدنا مختلفا عن تعريف "جينيت" وقريبا من المعنى الذي أعطاه إياه أرفي وريفاتير....»[1].

- رغم تأكيده على الاهتمام بالدراسة الداخلية للنصوص الروائية إلا أن تفسيراته للواقع الخارجي اعتمدت على الإسقاطات المباشرة من خلال بحثه في مضمون النصوص الروائية، وهذا راجع لعدم مراعاته لخصوصية سوسيولوجيا النص، التي وجدت في الدراسات السردية لـ غريماس المنطلق للوصول إلى عتبة الدراسات السوسيولوجية، والانتقال السلسل من سوسيولوجيا المضامين، والدراسات اللسانية البنيوية إلى التفسير الاجتماعي، وربط النصوص بمرجعياتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فالانتقال المباشر من الدراسة الشكلية إلى الاجتماعية هو ضرب من المستحيل-كما ذكر زيما- ومثل«هذا النقل سيؤدي إلى انتقائية عقيمة، وسيؤدي في الوقت نفسه إلى فجوة دلالية بين البراهين السيموطيقة والسوسيولوجية»[2]، لهذا اعتمد "زيما" على المستوى السردي من أجل توضيح طريقة ظهور المصالح الاجتماعية على المستوى التركيبي، والسردي لأن علم اجتماع النص وجد أن« النصوص النظرية أو الإيديولوجية أو الدينية يمكن تقديمها، مثلها مثل النصوص الأدبية

[1] _سعيد يقطين، المرجع السابق، ص.100.

[2] _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص.176.

(كالحكايات الخيالة بواسطة نماذج فاعلية Modeles actantiels »[1]، ومن أجل شرح هذه البنى النصية ووضعها في سياقها الاجتماعي استعان علم اجتماع الأدب بـ « مفاهيم لغوية وسيموطيقية أخرى لا نجدها في علم الدلالة البنيوية، ومع أخذه ببعض المفاهيم الأساسية بحر يماس مثل الفاعل Actant أو النظير الدلالي" Isotopie sémantique"»[2]. وبهذا يكون النموذج العاملي عند غريماس قد استطاع «توضيح الصلات وتبيانها مابين الأساس الاجتماعي الدلالي في الخطاب»[3]، فما يميز هذا النموذج هو مقدرة على كشف الايديولوجيا الكامنة في النصوص السردية بتوظيفه للبنية العاملية، والتي قال عنها غيريماس:«إن هذا المشروع، شأن كل مشروع بشري، لا يمكن إلا أن يكون إيديولوجيا: ونحن إذا أعلنا قبولنا بذلك فقد اقترحنا أن نهب الذات المتكملة علميا بنية عاملية»[4]. وهذه الآلية الأساسية والجوهرية التي يقوم عليها علم اجتماع النص، أهملها سعيد يقطين في دراسته فكانت العلاقة بين الدراسة البنيوية الشكلية للنصوص الروائية والتفسيرات الاجتماعية منقطعة مما جعله يقع في التفسير المضموني والعودة إلى الدراسات السوسيولوجية التقليدية التي هاجمها واعتبر دراسته بمثابة عملية تجاوز لها.

II. الأدب والمجتمع لمحمد ساري:

كتاب "الأدب والمجتمع" هو مجموعة مقالات تتناول الدراسات النقدية والمناهج التي عالجت العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع انطلاقا من اهتمامات لوكاتش وتطوراته مع غولدمان، ووصوله إلى "كلود دوشي" ومصطلح السوسيو نقد. والملاحظ في هذا الكتاب محاولته لتقديم هذه المناهج مع الممارسة النقدية التطبيقية، بالإضافة إلى المقدمة التي حملها مجموعة من الطروحات التي تعبر عن نظرته النقدية، وهمومه الفكرية والأدبية.

يطرح محمد ساري العديد من الأسئلة حول خصوصية الأدب وارتباطه بالمجتمع الذي نشأ فيه،

---

[1] _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص.180.

[2] _المرجع نفسه، ص.181.

[3] _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص.78.

[4] _ المرجع نفسه، ص.88.

فإذا «كان الأدب يتعامل مباشرة مع المحيط البشري والمادي الذي يحيط به، فإننا نقول بأن كل أدب يتجذّر حتما في واقعه ومحيطه»[1]، وهذا يحقق الاختلاف الأدبي من مجتمع لآخر، وبالتالي اختلاف النقد الذي يقوم على هذه النصوص الأدبية. هذه الفكرة التي عرفها النقد في فترة من فتراتها حيث ارتبط النقد بالأدب ارتباطا جسّد الاختلافات الموجودة من مجتمع لآخر ومن عصر لآخر. ومثل "ساري" لهذا الاختلاف بكتاب "فن الشعر" لأرسطو حيث أوضح «خصائص نصية لا تمت بصلة مباشرة للشعر العربي»[2]. وهذا الطرح ينقلنا إلى المشكلة التي يعاني منها النقد العربي، وهي قيامه على مناهج نقدية تنطلق من نصوص مغايرة، يقول: «إذا كان النقد الأدبي العربي يستمد قوانين مناهجه من نصوص غير نصوصنا ويستعين بضروب المعرفة الغربية من علوم إنسانية وتجريبية، ...، فأين نحن بين الطموح لمعرفة أدبنا أدق معرفة، وبين الرغبة في مواكبة التطورات الإنسانية في مجال المعرفة والفنون. هل نكتفي باستهلاك النظريات الوافدة وتطبيقها تطبيقا آليا»[3]، فهذه الإشكالية فتحت له أبواب التساؤل ، يقول: «هل الأدب العربي هو بدوره نسخة للأدب الغربي؟»[4]. بل يطرح معضلة تماثل الأدب العربي بالأدب الغربي دون مرعاة لخصوصية كل منهما، وهذا ما لاحظه عند بعض الدراسات النقدية التي تطلق «على الروائي نجيب محفوظ لقب "بلزاك العرب"»[5]، ويتساءل عن سبب إطلاق هذه التسمية، يقول: «... وهل يفهم بهذه التسمية أن روايات نجيب محفوظ تحاكي روايات بلزاك محاكاة أمينة إلى حد التشابه الشامل»[6]. وهذا لا يعد فقط مبالغة نقدية بل لا يمكن أصلا وضع الأعمال النقدية مجال المقارنة، لاختلاف المرجعية الاجتماعية والخلفيات الفكرية واللغوية والفلسفية. وبذلك فالنص الأدبي يمتلك خصوصيته وعلى الناقد أن يحافظ على هذه الخصوصية عند الاشتغال النقدي. غير أن المطالبة بالحفاظ على تميز النص وخصوصيته لا تعني تقزم النقد العربي وانغلاقه على ذاته و«رفض الوافد المعرفي

---

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع، (دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2009)، ص. 04.

[2] _ المرجع نفسه، ص.04.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 05.

[4] _ المرجع نفسه، ص.05.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 06.

[6] _ المرجع نفسه، ص.06.

الإنساني خاصة في عصرنا الحاضر الذي تحول فيه العالم إلى قرية صغيرة»[1].

وقبل تقديم المنهج في هذا الكتاب، نود التنبيه أن ما يهمنا منه الجانب الأخير والتي تعرض فيه إلى المنهج السوسيو نقدي، لمعرفة طريقة فهمه له وتطبيقه.

1 – المنهج:

ينطلق ساري في تقديم "السوسيونقد" من المقالات التي قدمها "كلود دوشي"، هذا المنهج الذي يركز على النص، فقط النص، كل النص، والسوسيونقد هو «دراسة اجتماعية للنصوص الأدبية وطريقة جديدة، لقراءتها»[2]، والنص وفق هذا المنهج يتملك «حدودا متحركة، تمتد بين اصغر وحدة لغوية وبين مجموعة معلومة من الكتابات تتغير طبيعة النص الأدبي حسب الزاوية التي ينظر إليها»[3]، كما أن السوسيونقد يهتم بدراسة النص ضمن «إطاره الخارجي ذلك أن مشروعها الأساسي هو استرجاع المكونة الاجتماعية لنص الشكليين»[4]، فالنص الأدبي أولا وأخيرا هو ممارسة اجتماعية؛ «لأن من وراء كل نص، نعثر على كل الوسائط والتعقيدات اللغوية التي تكون من هذا النص أدبيا»[5].

ويوضح أن "كلود دوشي" يفسر «الصعوبات التي تحول دون معرفة القارئ الأول لأي نص، ولا يمكن اعتبار صاحب النص هو القارئ الأول يملك النص الأدبي قانونه الاجتماعي الذي يتحكم في ظروف إنتاجه لأن شروط الاستقبال تساعد كثيرا على إنتاجه»[6]، ومهمة السوسيونقد بالدرجة الأولى «هو دراسة القانون الاجتماعي داخل النص، وليس القانون الاجتماعي للنص، فهذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل، غير قابل للاختزال إلى خطاب إيديولوجي سائد»[7]، فالسوسيو نقد كمنهج نقدي يهتم «بدراسة النظام الداخلي للنصوص وأنظمة سيرها وشبكتها، معانيها، وتواترها

---

(1) _ محمد ساري، المرجع السابق ، ص. 06.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 96.

(3) _ المرجع نفسه، ص.96 .

(4) _ المرجع نفسه، ص.96.

(5) _ المرجع نفسه، ص.96.

(6) _ المرجع نفسه، ص.96.

(7) _ المرجع نفسه، ص. 96.

والتقاء الخطب والمعارف المتغايرة داخلها»[1].

الأدب فعل ثقافي، اجتماعي، يرتبط «بالسلطة القائمة أي بالإيديولوجية المهيمنة تتحد هذه الإيديولوجية كبعد أساسي للاجتماعية، إنها تتولد عن تقسيم العمل المرتبط بين السلطة، وهي التي تتحكم في إنتاج كل الخطابات الثقافية. وهي شرط ونتيجة في نفس الوقت»[2]، ولاستخراج هذه الإيديولوجية يمكن تحديد ثلاث أنواع من الإيديولوجية التي تشكل النص الأدبي، تتمثل في «إيديولوجية المنطلق... هي تلك الإيديولوجية الخاصة بالمجتمع في شموليته إنها تظهر حية في النصوص حتى أن كانت نضالية وملتزمة، إنها إيديولوجية الطبقة المهيمنة وقيمها، سواء أكد الكاتب على أصالة هذه القيم أم أبرز تدهورها أو انهيارها أو زوالها»[3]، غير أن هذه الإيديولوجية المهيمنة على الطبقة الاجتماعية قد تتعارض مع إيديولوجية الكاتب لذلك يُوضح السوسيونقد النوع الثاني من الإيديولوجية، وتتمثل في «المشروع الإيديولوجي للكاتب المعلن أو المضمر والذي بواسطته يدافع أو يحارب الإيديولوجية المهيمنة»[4]. غير أن النص قد يعارض إيديولوجية الكاتب والمجتمع، ليحدد السوسيونقد إيديولوجية النص، هذا الأخير «المحوّل بواسطة كتابته وقراءاته معا، ونستشف بداخله مظاهر العودة إلى الإيديولوجية الشاملة المهيمنة أو بزوغ إيديولوجية الانقطاع والمعارضة»[5].

فالسوسيونقد يهتم بالبحث «عن إعداد المعنى الأصلي للنص، وتبيان موقعه الإيديولوجي الخاص به دون غيره من النصوص الذي يمكنه تحديد العلاقة القائمة بينه وبين المجتمع الحقيقي ويكون التركيز على القيمة الخاصة بالنص بإبعاد العنصرين الأولين اللذين يعتبران خارج النص»[6].

غير أن الاهتمام الكبير الذي أولاه السوسيونقد بـ "النص" واعتباره مفهوما مركزيا فتح مجال الانتقادات التي وجهت إليه، حيث اعتبر "جاك دوبرا" أن اهتمام "كلود دوشي" بالنص «إلى درجة

---

(1) _ محمد ساري، المرجع السابق، ص.96.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 98.

(3) _ المرجع نفسه، ص.98.

(4) _ المرجع نفسه، ص.98.

(5) _ المرجع نفسه، ص.98.

(6) _ المرجع نفسه ،ص. 98.

الشك في وحدته وحتى في واقعيته»[1]، بالإضافة إلى التركيز على المضامين المهيمنة أو الإيديولوجية المهيمنة على النص. يقول: «يقول "جاك دوبرا" بأن "كلود دوشي" لم يهتم بالمضامين المغايرة للإيديولوجية المهيمنة إذ يعتبرها هذا الأخير المؤثر الأول في العمل الأدبي سواء حدث ذلك بطريقة واعية أو غير واعية. بهذا المفهوم، يبقى الأدب مغلقا ومغتربا في كليشيهات جاهزة ورؤى مشتركة. إن جاك دوبرا لا يقلل من هيمنة الإيديولوجية الرسمية على الإنتاج الأدبي ولكن داخل كل مجتمع، تظهر أدبية تعبر عن إيديولوجية مضادة ومغايرة للإيديولوجية المهيمنة والمعبرة عن السلطة القائمة»[2]، هذا الوعي المغاير الذي يتموضع داخل النص «سواء بوعي كلي من الأديب الذي يعلن صراحة رفضه للوضع القائم، أو في غفلة عن الوعي الكائن للأدب، صاحب النص...»[3].

وبالإضافة إلى الإيديولوجية المهيمنة، يهتم السوسيونقد بالمرجع التاريخي، حيث يعتبر «هذا المنهج المرجع التاريخي كجزء من النص من زاوية استقبالنا أو رؤيتنا له. بهذه الكيفية، لا نفصل بين العناصر المحايثة للنص وبين العناصر الخارجية له، مما يقلل من إصباغ العلاقة بين النص والمجتمع، إن أهم انتقاء وجّهه "جاك دوبرا" لمنهج "كلود دوشي" هو الاهتمام الأكبر بالنص وإهمال العناصر التاريخية والاجتماعية وصعوبة الانتقال من بنية النص إلى بنية المجتمع»[4].

والملاحظ من تقديم ساري لهذا المنهج أنه تقديما مختصرا جدا، لا يفي بالتعريف الوافي لهذا المنهج الذي غير مسار الدراسات السوسيولوجية للأدب وتجاوز أطروحات لوسيان غولدمان ليبحث في علاقة النص الأدبي بالمجتمع والثقافة، فما يميز "السوسيونقد" عند "كلود دويشي" هو اهتمامه بالتاريخ وارجاع النص الأدبي إلى اصوله الاجتماعية والثقافية، فهو دراسة سوسيوتاريخية وسوسيوثقافية للنص الأدبي.

2 – آليات تطبيق المنهج:

الدراسات "السوسيونقدية" تبحث في دراسة النص الأدبي دراسة اجتماعية محاثية، لأنها «تدمج في منهجها مفهوم النص مثلما يفهم النقد الشكلي، ويقدمه كموضوع دراسة أولي، ولكن القصدية

(1) _ محمد ساري، المرجع السابق، ص. 102.
(2) _ المرجع نفسه، ص.102.
(3) _ المرجع نفسه، ص.102.
(4) _ المرجع نفسه،ص.102.

مختلفة، لأن بنية وإستراتيجية السوسيونقدية هي استعادة المحتوى الاجتماعي لنص الشكلانين»[1]. فالقراءة السوسيونقدية هي قراءة «نفتح العمل من الداخل، لتتعرف أو لتنتج فضاء تنازعيا أين يصطدم المشروع الإبداعي بمقاومات، بضغوطات موجودة سلفا بشعارات ونماذج اجتماعية وثقافية، بضغوطات الطلب الاجتماعي، بالأجهزة المؤسساتية»[2]، فهذا المنهج يقارب النص مقاربة البحث والاشتغال من داخل النص ومساءلة «الضمني والمفترض، والمسكوت عنه، واللامفكر فيه، والصوامت، تصوغ فرضية اللاوعي الاجتماعي بالمعنى، أي مكانة ووظيفة النشاط الدال المسمى بالأدب داخل ها الشكل الاجتماعي التاريخي أو ذاك، والتي تساهم في تكوينه ومنحه طابعه الخاص»[3]. ومن أجل الوصول إلى هذا الشكل الاجتماعي في النص، يقترح "دوشي" مصطلحات تساعد على هدفه، وهي: الفاعل، الإيديولوجي، المؤسسات.

- الفاعل: ولا يقصد به "دوشي" الكاتب، لأن السوسيونقد لا يركز «على الكاتب» وإنما على فاعل الكتابة، إذا أدرجنا "الفاعل النصي" ضمن صيرورة الإنتاج، وداخل نشاط فعلي مجسد، فلا يمكن التعرف عليه إلا وسط الإنفساخات الاجتماعية والإيديولوجية، مشكلة من داخل الخيال وبواسطته، وهي التي تمنح وجود "الفاعل النصي" بحيث يصبح الفاعل هو في الآن نفسه المجتمع والنص»[4]. إن الفاعل النصي هو النواة النصية التي تؤسس لفعل الكتابة وتسمح بظهور التفاعلات الاجتماعية والإيديولوجية، والقراءة السوسيونقدية لا تهتم بالكتابة الفردية فقط، بل بـ«حقل سوسيولوجيا الكتابة الجماعية والفردية، وكذلك حقل "شعرية الاجتماعي" " poétique de la socialité"»[5]، وهنا نلاحظ تقارب رؤى السوسيونقد مع غولدمان الذي لم يهمل الإبداع الفردي والجانب التخيلي ولكن ضمن الجماعي.
- المؤسسات: ويقصد به "دوشي" «التحليل المؤسساتي» الذي أصبح «اهتماما جديدا نسبيا عند

---

(1) _ محمد ساري، المرجع السابق، ص. 103.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 104.

(3) _ المرجع نفسه ، ص.104.

(4) _ المرجع نفسه ، ص. 105.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 104.

علماء الاجتماع والمؤرخين المشتغلين في ميدان الثقافة وخاصة في ما أصبح يعرف "بنظرية الوسائط"»[1]. إن العمل الأدبي يدخل بطريقة إرادية أو غير إرادية ضمن مؤسسات معينة تعليمية، تربوية أو سياسية، وهذه المؤسسات هي الفاعل الحقيقي في الشكل الاجتماعي للنصوص الأدبية، فنجد عملا جيدا مهمشا وآخر أقل جودة لكنه مقبول اجتماعيا ويمتلك قراءة واسعة.

لقد تساءل "السوسيونقد" عن السبب التي تساعد القراءة على النجاح دون المستوى الفني والأدبي، فوجد أن المؤسسات تلعب دورا كبيرا، وهذا ما أدى بالسوسيونقدية بأن تبحث في «الآثار التي تتركها في النصوص والضغوطات والممارسات المؤسساتية، بما فيها النماذج – أو النماذج المضادة– الثقافية والتعليمية»[2]، ويذكر "دوشي" بمقولة "بنيامين" «قبل أن نهتم بوضعية العمل الفني إزاء المؤسسات، علينا بالاهتمام بمكانة الأعمال الفنية داخل المؤسسات»[3].

- الإيديولوجيا: فهي صميم الدراسات الاجتماعية عموما، والسوسيونقدية على وجه الخصوص، فهي تهتم بالدراسة الثقافية للنصوص و«تاريخ الإيديولوجيات هو تاريخ الثقافات»[4]، وليس المقصود بها «رؤية العالم التي تختصر في الظاهرة البصرية (الصورة المنعكسة، المهمشة البعيدة...)»[5]، كما يؤكد دوشي «بأننا كلنا مرضى بالإيديولوجيا، فهي تعد من أبعاد الاجتماعي، التي تنشأ من تقسيم العمل، المرتبطة ببنيات السلطة فهي إذا شرط ونتيجة لكل خطاب»[6].

وكما ذكرنا سابقا فإن الإيديولوجيا في القراءة السوسيونقدية تنقسم إلى إيديولوجيا المنطلق، (أو المحيط أو إيديولوجيا المجتمع)، ومشروع الكاتب الإيديولوجي (الواضح أو المضمر)، وإيديولوجيا النص، وهذا يعني أن القراءة السوسيونقدية هي قراءة استنباط الإيديولوجيا، أو «تتبع اثر الإيديولوجيا الشاملة،

---

[1] _ محمد ساري، المرجع السابق، ص. 105.

[2] _ المرجع نفسه، ص.105.

[3] _ المرجع نفسه، ص.105.

[4] _ المرجع نفسه ، ص.105.

[5] _ المرجع نفسه، ص.105.

[6] _ المرجع نفسه، ص.105.

بل مهمته تكمن في إعادة تكوين القوانين والشروط التي شكلت المعنى، للوصول إلى الموقف الإيديولوجي الخاص بالنص، وبالتالي إلى معناه الأصلي، العلاقة الخاصة التي يقيمها مع المجتمع الحقيقي»[1]. لذلك فالسوسيونقد يهتم «بدراسة معاني النص، التي تظهر عبر الصراعات الإيديولوجية التي تعيره ويبقى النص نقطة الانطلاق، عبر العلاقات الداخلية التي تشكله نسقا خاصا، وعبر العلاقات التي يقيمها مع غيره، أي دراسة ظروف الإنتاج والقراءة»[2].

الدراسة السوسيونقدية تحاول الاشتغال على النص من كل زواياه، فالنص كل متكامل يجمع النفسي والاجتماعي والثقافي وهذه الأشكال التي تكونه وتدخل في لب تأسيسه هي التي تسمح باستنطاق المسكوت عنه، و«هنا تظهر رغبته السوسيونقدية في عدم اعتبار النص مغلقا على نفسه وكذلك عدم اعتباره حقلا للأفكار فقط، ما يؤدي إلى التداخل بين التخيل والواقع»[3]، غير أنها لم تهمل التاريخ، فهي كما أسلفنا، قراءة سوسيو تاريخية للنص الأدبي، وليس هذا أن تقدم بعمل المؤرخ التاريخي بـ «أن يسلط الأضواء على الوسائط الأدبية المتمثلة في وضعية الكاتب، النماذج الثقافية المهيمنة، شروط الجنس الأدبي، متطلبات المجتمع»[4]. بل وتهتم بالتاريخ وليس بوصف التاريخ، فهي «لا تخلط بين الواقع والواقع المصوّر، الذي هو ليس النص بل هو ما قبل النص، أي أرشيف النص، لا يوجد هذا الواقع المصور إلا عبر الكلمات، لا نص لا يفترض نظرة قبلية على الواقع، يحوّله إلى صور ذهنية، ولا يقرأ هذا الواقع إلا عبر النص الذي يخونه بالضرورة»[5]. والمنهج السوسيونقدي يؤكد «على البعد التاريخي الذي يؤسس النص، أو ينفيه أو يطرده – أو يهمشه حسب طرق القبول أو الرفض»[6].

ومن الناحية التطبيقية حاول ساري تقديم نموذج لبداية القراءة السوسيونقدية يقدم فيه محاكاة "دوشي" في دراسة تطبيقية له برواية "النص والكلاب" لنجيب محفوظ، حيث عمل على دراسة الغلاف الخارجي والصفحات الأولى والخطوط الأولى «كميدان للبحث والاستقصاء، فهي تساعد على

---

(1) _ محمد ساري، المرجع السابق، ص. 111.

(2) _ المرجع نفسه، ص.111.

(3) _ المرجع نفسه، ص.111.

(4) _ المرجع نفسه ، ص. 111.

(5) _ المرجع نفسه، ص.111.

(6) _ المرجع نفسه، ص. 97.

معرفة تطور تكوين النص وكيفية اكتماله منذ الجمل الأولى التي تعبر عن صورة وأفكار مبعثرة، ومبهمة "النص المقنع" إلى غاية التعبير النهائي الذي يصل إلى القارئ يمتنع به (النص العمومي)، للربط بين النص الأدبي وبين النص الاجتماعي»[1]، ويكون هذا بـ «دراسة المكانة التي تحتلها داخل العمل الأدبي والآليات الاجتماعية والثقافية للإنتاج والاستهلاك»[2].والملاحظ أنها لم تكن دراسة تطبيقية جادة بل محاولة لولوج تطبيق المنهج السوسيونقدي على النصوص الروائية العربية.

[1] _ المرجع نفسه، ص.97.

[2] _ المرجع نفسه، ص.97.

III. الرواية والعنف والدراسات السوسيونصية:

1 – النظرية والمنهج عند الشريف حبيلة:

يعالج الشريف حبيلة في هذه الدراسة، الرواية الجزائرية التي عالجت الأزمة السياسية في جزائر التسعينات وفق رؤية نقدية حاول فيها استجلاء «التفاعل الحاصل بين الواقع الاجتماعي، وبنية الخطاب الروائي مستخلصة من ثنايا ذلك الواقع من خلال تجربة مبدع النص، ثم بنية الواقع الاجتماعي، وبنية النص المنتج، والمصدر لذلك التفاعل»[1]، واستعان بالمنهج السوسيونصي «في معالجة القضايا التي يطرحها البحث، مع الارتكاز على روافد منهجية اجتماعية كانت، أو نفسية، أو جمالية، أو فلسفية عند الحاجة، من أجل استجلاء عناصر النص وتفاعلاتها»[2]. غير أن البحث عنده يقوم «على مبدأ أساس هو واقعية النص الأدبي، مهما تموه النص، وبهتت فيه آثار الواقع الذي أنتجه، والنظر إليه كمتعال جمالي خالص»[3] ، فالنص الأدبي يقوم على واقعيته وهي «الآليات المتحكمة في العمل الأدبي، هي الذاكرة التي تمارس في كنفها نشاطه، وتؤسس من خلال ذاكرته الخاصة»[4] .

وهذا ما عمل على استخراجه من النص الروائي، ويذكر هذه الرؤية بقوله: «بما أن النص كائن لغوي أداته اللغة، أنتجه واقع نفسي اجتماعي ثقافي، يساهم في نضجه بتكرار الكتابة، والمتلقي، يؤطر ذلك عصر له نظرياته ومناهجه، التي تتداخل، وتتطور، وتستعار، وبما أن هذا كله حاصل فإن تعاملي مع النص يستهدف الواقع بجميع مستوياته، وينتهج قراءة، لا تعزل النص عن وسطه الإنساني الذي فيه يحيا ويتطور»[5].

لذلك نجده يركز على استجلاء الواقع ودراسة العنف في الرواية الجزائرية، يقول: «حاولت دراسة الخطاب، ثم بنية الشكل، واعتبار الشكل منتجا لدلالات وجب الكشف عنها، قادتنا هذه الدلالات

---

[1] _ الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، (عالم الكتب الحديث للنشر، اربد، الأردن، ط 01، 2010) ، ص. 02.

[2] _ المرجع نفسه، ص .02.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 03.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 03.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 04.

إلى الحديث عن الأدبية التي تتجاوز حدود البنية إلى فاعليتها، إذ تمارس عناصرها وظائف تنتج دلالات هيكلها، ومن ثم تصبح الوظائف البنائية ذات وظائف دلالية في نسيج النص...»[1]، واعتمد على المنهج السوسيونصي الذي جعل منه إطار القراءة، يقول: «يبقى المنهج السوسيونصي هو إطار القراءة، ضرورة فرضتها طبيعة الظاهر المدروسة، وهي العنف...»[2]. لكنه لم يقتصر على السوسيونقد في قراءته للنصوص الروائية، بل استفاد من مناهج أخرى، مثل البنيوية التكوينية، والدراسة البنيوية السردية، يقول: «في ضوء هذا الطرح كانت دراسة التقنيات السردية ضرورة في سياق البحث، كشفت تميز الخطاب دون أن تعزل النص عن وسطه الحياتي، لذلك تمت قراءة ظاهرة ما أو عنصر ما وسط شبكة العناصر والعلاقات والأنظمة الأخرى، ودراسته من خلال وظيفته في بنية النص، وفي العلاقة ببقية العناصر، وقد استندت القراءة أيضا إلى البنيوية التكوينية كنظرية منحتها إمكانية دراسة النصوص من وجهتين: الأولى داخلية تراعي العلاقات والأنظمة والعلاقات في النص، والثانية خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأطر الاجتماعية والنفسية التي تولدت عنها النصوص»[3]، وعمل على «تفكيك النصوص وتشريحها، وتقضي عناصرها، بتفكيك البنيات الذهنية ذاتها المنطوية في طيات البنيات السردية والمنتجة لها»[4]. ليقرر الباحث أنه سيقرأ «واقعية النصوص من خلال روائيتها، ونصيتها، واقع العنف، ورواية الواقع الجزائري المتأزم»[5].

2 – المنهج والممارسة الإجرائية:

انطلق الباحث في دراسته السوسيونصية من البنية النصية المحايثة للنصوص الروائية حيث قام بدراسة مكونات النص الروائي، من دراسة المكان، والشخصيات، والزمن، ليردف هذه الدراسة التطبيقية بفصل ثالث أخير تناول فيه أشكال العنف المختلفة. والملاحظ أن الباحث يقوم بتفسير العناصر المشكلة للنص الروائي بإسقاطه على الواقع الاجتماعي، فقد قام بعملية رصد للعلاقة التي تربط المكان بالعنف ،

---

[1] _ الشريف حبيلة، المرجع السابق، ص .04.

[2] _المرجع نفسه، ص .08.

[3] _المرجع نفسه، ص. 08.

[4] _المرجع نفسه، ص. 09.

[5] _المرجع نفسه، ص. 09.

أو الزمن النصي بزمن العنف حيث أراد فيه«اكتشاف شعور الذات بهذا الزمن، والبحث عن الأثير الذي تركه زمن العنف في الشخصيات ، عن طريق سبر وعيها بزمنها؛ مع قراءة الدلالات الكامنة في ظل لا زمن المتأزم في الحياة الاجتماعية ، التي أعاد الخطاب الروائي صياغتها لغويا»[1]، وفي هذا عملية لإدراك «زمن العنف، والنظر في ظاهرة الوعي، وطريقة عمل بعض الملكات كالعقل والقلب والذاكرة، وما لكل ذلك من انعكاسات على اللغة والفكر والكتابة»[2]. والملاحظ أن الباحث تأثر بدعوة" دوشي" في الدراسة المحايثة وعلاقتها بالمرجع الخارجي إلا أنه أهمل بقية العناصر الأخرى التي يقوم عليها المنهج السوسيونقدي ، ويمكن استخلاص النتائج التالية من هذه الدراسة:

- لقد الكاتب من دراسة النص والبحث عن مظاهر العنف التي تتمحور عليه دراسته، ثم تقديم تأويل لهذه المظاهر كما فهمها الروائي الجزائري، خاصة وأنه يقدم أحداثا عايشها عن قرب، والملاحظ أن الدراسة أقرب من التفسير البنيوية التكويني إلى السوسيونقدي حيث يركز الكاتب على إظهار الوعي الجمعي وعلاقته بالعمل الفني، فقد خلص في نهاية دراسته إلى أن «النص الروائي الجزائري قد أكد استحالة التغيير الاجتماعي، مقدما شخصيات تفتقر لرؤية واقعية للعالم المحيط بها؛ تعبر عن سلبية الوعي الاجتماعي للشخصية الفقيرة المهمشة الكادحة ، وقد يكون وعيا مغتربا عن الذات، لم يكتمل بعد في مرحلة عنيفة أوقفت كل عملية بناء وعي يطمح إلى التغيير»[3]، وفي هذا الاستناج إجحاف في حق الرواية الجزائرية التي تناولت تلك الأزمة .
- تخلو الدراسة من مصطلحات المنهج السوسيونقدي، فلا وجود لملامح هذا المنهج، والقارئ لا يستطيع إدراك ملامح المنهج من الدراسة التطبيقية التي قام بها، فالكاتب لم يوضح مجتمع الرواية، أو الإيديولوجيا المتصارعة فيها رغم أن الروايات تقوم على صراع إيديولوجي أولا . والمنهج السوسيونقدي هدفه الأساسي هو إظهار الإيديولوجيا المتصارعة في العمل الروائي، والتركيز على الإيديولوجيا الخفية أو المسكوت عنها في مجتمع الرواية، فالباحث وقف عند إظهار الإيديولوجيا المصرح بها في الرواية ولم يسائل النص المسكوت عنه، لذلك جاءت دراسته تميل إلى الواقعية ،

---

(1) _ الشريف حبيلة، المرجع السابق، ص. 09.

(2) _المرجع نفسه، ص. 273.

(3) _المرجع نفسه، ص. 10.

والتأويل الاجتماعي، وليس كما وصف الأعمال الروائية بأنها أعمال «تلاحق الواقع الظاهر واصفة، وناقلة دون أن تحاول تحليل ما تنقله بسبب الصدمة، مدهوشة لما تراه من قتل وبؤس؛ وتبين المدونة أن إمكانية بناء وعي يشكل رؤية للعالم واضحة تعمل على تغيير الواقع المتردي، هي التي تفتقد إليها الشخصيات المهمشة»[1].

- مصطلح "الاجتماعية " التي ركز عليها " دوشي" هي أساس اجتماعية الرواية وهي الأداة التي تساعد على إظهار الصراعات والقيم الظاهرة والخفية وتماسك أو تشتت طبقات المجتمع، والمتون الروائية التي عالجت أزمة الجزائرالسياسية تزخر بهذا المفهوم، حيث تقوم على إظهار الانشقاق الاجتماعي الذي يعاني منه هذا المجتمع، لذلك فالباحث لم يأخذ بعين الاعتبار هذا المفهوم المركزي في المنهج السوسيونقدي، فالباحث اهتم بدراسة المكان وعلاقته بالعنف وتفسير الأماكن من منطلق الأحداث التي وقعت في تلك الأماكن، وكان من منطلقات السوسيونقد الاهتمام بكل مكونات الرواية، بمجتمع المكان، في أن ما «تعلق الأمر بمكان مغلق، مفتوح، بطريق أو بممر، أو بمتاهة..المكان في المقدمات (البدايات) يجب أن يحلل بعناية خاصة بسب الرموز الثقافية ..»[2].
- إن الفكرة الأساس التي تقوم عليها روايات الأزمة تتعلق بوضعية الوطن " الجزائر" ، وبذلك تكون " الكلمة/ الفكرة"في هذه الروايات أو النواة النزاعية بمفهوم" دوشي" هو الوطن. وهذا يحيلنا إلى مفهوم "السوسيوكتابية"(Sociogramme) ، فالنص الأدبي هو هجين من الصراع الايديولوجي ، والسياسي ، المرتبط بالإجتماعي ، والآليات التي اقترحها " دوشي" تقدم الطريقة التي تتيح للناقد من معرفة الإيديولوجيا السائدة في العمل الروائي وعلاقاها بالمرجع الخارجي .

رغم أن الباحث أعلن استفادته من المنهج السوسيونقدي ، ومجموعة مناهج أخرى، إلا أن الدراسة هي أقرب من المنهج البنيوي التكويني في قالب شكلي، فالباحث اعتمد على الدراسة المحايثة للنصوص وتفسير هذه النصوص من مرجعياتها الخارجية، ومحاولة البحث عن الوعي السائد في الرواية، وبذلك نجده يبتعد عن القراءة السوسيونقدية، كما أكد ذلك غياب مصطلحات هذع المنهج بشكل تام.

---

(1) _المرجع نفسه، ص. 273.

(2) - Adama Samake, ibid, p.37.

IV. كتاب الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية– دراسة سوسيونصية:

اهتمت الباحثة أم الخير جبور في هذه الدراسة بالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي واجهت «نقدا لاذعا ضرب صميم مبادئها وأسسها، خاصة في مجال الأدب والثقافة»[1] ، فهذه الروايات كانت موضع شك في عروبتها وأصالتها بسبب لغتها ، غير أنها في حقيقتها لم تتأخر عن مواكبة الحدث الوطني والقومي، فقد كان هؤلاء الكتاب «من الأصول العربي أو القبائلية الذين كتبوا وأبدعوا باللغة الفرنسية – ونقصد جيل ما قبل الثورة التحريرية– مثل "محمد ديب"، مالك حداد، مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، آسيا جبار»[2]، في موجة إثبات وطنيتهم و«تأكيد انتمائهم العربي الإسلامي وبين الشكليك في مقاصدهم العميقة»[3]. والباحثة في اختيارها لهذا، لموضوع كانت تروم «الوقوف عند أبعاد الرؤية والأداء لدى هؤلاء الكتاب»[4]، ومن أجل ذلك استعانت الباحثة بآليات المنهج السوسيونقدي في دراستها والتركيز على «أبعاد اجتماعية النص الأدبي لدى هؤلاء الكتاب، بهدف استخراج الظواهر والملامح السوسيولوجية في الخطاب المكتوب ودراسة مجالاتها وغاياتها»[5]، فهذا المنهج يبحث في «فهم أهم الصلات التي تؤسس بين العوالم التاريخية والاجتماعية من جهة، والأعمال الفنية الإبداعية من جهة أخرى، مع محاولة تصيد أهم الصور الحياتية الكامنة وراء النصوص المكتوبة...، فالنقد الاجتماعي يغوص داخل النص لإبراز حقائق كامنة وللكشف عن اللاشعور الجمعي»[6]، بالاعتماد على «القراءة والتأويل وبفك تلك الرموز والطلاسم التي تعج بها أعمالهم، مبرزة إشكالية الرسائل المبثوثة فيها، بقصد فضح الرؤية الفردية والجماعية»[7] .

1- المنهج عند أم الخير جبور:

---

[1] _ أم الخير جبور، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (دراسة سوسيونقدية)، (دار ميم للنشر، الجزائر، ط 01 ، 2013)، ص. 07.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 07.

[3] _ المرجع نفسه، ص .07.

[4] _ المرجع نفسه، ص. 08.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 08.

[6] _ المرجع نفسه، ص. 08.

[7] _ المرجع نفسه، ص. 09.

في بداية تقديمها للمنهج المتبع قدمت أم الخير العلاقة بين الأدب والمجتمع، وضرورة ارتباط الأديب بمجتمعه، هذه العلاقة التي حاول النقد الأدبي الوقوف عندها منذ وقت طويل، فقد وصفة تعدد المناهج الأدبية التي اهتمت بالمجتمع بـ "التشتت المنهجي"؛ لأن أهل الاختصاص لم يتمكنوا من وضع «أسس وأساليب هذا التوجيه»[1]، ودليلها في ذلك اختلاف تسمياتها، تقول: «فبالنسبة لعلم اجتماع الأدب لم يتوصل أهل الاختصاص بينهم إلى أسس وأساليب هذا التوجه، وأضح شاهد على ذلك التسمية المتنوعة التي لم يُبث فيها إلى يومنا هذا، إذ يفضّل بعضهم "اجتماعية الأدب" أو "اجتماعية الظواهر الأدبية" وبعضهم الآخر" اجتماعية النص [الأدبي]، أو تسمية السوسيونقدية وهنا يحق لنا أن نتساءل، هل تعدد المصطلحات يعكس حالة تشتت اتجاهات هذا المنهج التي تصب في مجرى واحد أم هي حالة طبيعية لا عيب في وجودها؟»[2].

غير أننا نقف عند هذا الكم الاصطلاحي الذي قدمته الباحثة كدليل على عدم استقرار المنهج لننبه إلى أن هذا الاختلاف هو تعبير عن تطور المنهج الاجتماعي ولا يدخل في باب التشتت؛ لأن المنهج الاجتماعي واضح المعالم منذ بداياته مع مدام دي ستايل ووصولا إلى "بيير زيما" و"كلود دوشي" فهو مجموعة مدارس اهتمت بالعلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع وتطوره نابع من اختلاف الرؤية النقدية التي ينظر بها إلى هذه العلاقة.

والمنهج السوسيونقدي عند الباحثة هو المنهج الذي «يجمع بين الدراسة الداخلية والخارجية، فإذا كان المنهج الداخلي يقف على النصوص الأدبية كوحدة مستقلة، يستخدم الناقد في تعامله أدوات خاصة تمكنه من تحليل أهم المقومات والبنيات، فإن المنهج الخارجي يهتم بالعوالم "الخارج نصية" كعلاقة العمل الأدبي بالمجتمع وعوامل النجاح أو الفشل»[3]. وفي محاولة لها للوصول إلى شرح هذا المنهج، تنطلق في توضيح الاختلاف بينه وبين الدراسات الاجتماعية التي اهتمت بالمحتوى، منطلقة من لوكاتش وغولدمان، التوسير، وبيير مايشري، وصولا إلى "بيير زيما" و"كلود دوشي" في وصلة عشوائية بين أرائهم النقدية. فالباحثة تنتقل من ناقد لآخر دون مراعاة الاختلافات الجوهرية أو العلائق التي تجمع بين

---

(1) _ المرجع نفسه، ص. 16.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 16.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 16.

آرائهم، فنجدها بعد حديثها عن غولدمان تعود لتعرف الإيديولوجيا عند "ماركس" ثم تنتقل لتطرح آراء "ألتوسير" و"بيير ماشيري" حول الإيديولوجيا، ثم تعلن أن «ممارسة القراءة السوسيونقدية أو النقد الأدبي الاجتماعي على الأعمال الروائية أو القصصية تشكل فتحا للنص من الداخل، لإنتاج أو إظهار مجال من الحقائق الكامنة، فهناك دائما مساءلة ضمن هذا المنهج لانتزاع المسكوت عنه ولصياغة فرضيات اللاوعي الاجتماعي من النص المكتوب أو الخطاب المدون»[1]، متناسية بأن الاهتمام بالنص الأدبي كبنية مغلقة كان من أولويات "البنيوية التكوينية". ولكن ما هو مفهوم الكاتبة لـ "السوسيونقدية"؟ فهل تقصد به المنهج الذي اقترحه "كلود دوشي" ثم "بيير زيما"؟ أم الدراسات السوسيولوجية للنقد الأدبي باختلاف توجهاتها وآرائها؟.

الدراسة السوسيونقدية هي «دراسة البنية المؤسسة للمجتمع وليس البنية الاجتماعية، فهذا النقد يرغب في فك رموز بعض المظاهر واستخراج الصراعات الأيديولوجية لمختلف الطبقات وفي مختلف المراحل»[2]، والمنهج السوسيونقدي عند "كلود دوشي" هو البحث "في الأساليب النصية المتبعة لتوليد المفاهيم الأيديولوجية، هذه الأسس التي تُفعّل من الخارج للتأثير»[3]، فـ «الواقع الاجتماعي نجده حاضرا في النص الأدبي لا من خلال معلومة محددة أو رسالة مبثوثة هنا وهناك أو من خلال رؤية العام بل هذا التواجد يتحقق من خلال التداخل بين النص المكتوب والشروط الاجتماعية للكتابة وبين المطالب المستقبلية للقراءة»[4]، ووقفت الباحثة عند تقسيم النص في السوسيونقد، حيث قسمته إلى ثلاث درجات هي: مع النص، وخارج النص، والنص. وتقصد الباحثة بـ "مع النص" «مجموعة الخطابات التي تلازمه»[5]، وخارج النص «هو مجال الإحالة السوسيوثقافية التي يتحقق بواسطتها التواصل بين النص والقارئ»[6]، و"النص" الذي «يقصد به السلسلة اللغوية التي تنعت بها»[7].

---

(1) _ أم الخير جبور ، المرجع السابق ، ص. 21.

(2) _ المرجع نفسه ،ص 23.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 23.

(4) _ المرجع نفسه ، ص. 23.

(5) _ المرجع نفسه ، ص .23.

(6) _ المرجع نفسه، ص. 23.

(7) _ المرجع نفسه، ص .23.

وبعد تقديم مفاهيم السوسيونقد عند "كلود دوشي" تحدد "الباحثة مجالات الكتابة السوسيونقدية التي حصرتها في المقالات المنشورة، تقول" «انحصرت مجالات الكتابة السوسيونقدية في المقالات المنشورة على صفحات المجلات والملتقيات الجامعية بالدرجة الأولى، وقد تنوعت المقالات بين الآراء النظرية، والتحليلات الأدبية مع تناول قضية المؤسسات، فتيار السوسيونقدية لا يفصل بين النص والمجتمع بل يساند الفرضية التي تذهب إلى وجود المجتمع داخل النص وأن المركز البنائي لكل نص مكتوب هو المجتمع»[1]. فالدراسات السوسيونقدية لم تنحصر في مجال المقالات وإن كانت هذه الميزة أختص بها "كلود دوشي" فقط حيث نجده يركز على تقديم منهجه في مجموعة من المقالات، بينما ألف "بيير زيما" مجموعة من المؤلفات النقدية التي مزج فيها بين النظري والتطبيقي لتقديم منهجه كان آخره كتابه "النص والمجتمع" الذي صدر عام 2009.

والملاحظ أن الباحثة تقدم تعريف المنهج عند "بيير زيما" دون العودة إلى كتبه رغم وجودها وتوفرها، لتقف عند رفض "زيما" لمفهوم «لا وعي النص» « المتداول ضمن الأدوات النقدية فهذا المفهوم في اعتقاده يمنع التأكد أن الممارسة الأدبية كانت دوما نقدا واعيا للإيديولوجيا»[2]، ويتفق "زيما" مع "أدورنو" في كون « الأدب الطلائعي توقف عن أن يكون مستقبل للإيديولوجيا بل أضحى منطقة صراع أيديولوجي»[3].

2- تطبيق المنهج عند "أم الخير":

تتشكل هذه الدراسة من أربعة فصول، مع مدخل نظري قدمت فيه الباحثة للمنهج السوسيونقدي، وأما الدراسة التطبيقية، فكان الفصل الأول كفصل تمهيدي تقدم فيه لتاريخ الكتابة بالغة الفرنسية، محاولة الوقوف عند إشكالية الكتابة بين الهوية الوطنية ولغة المستعمر، بالإضافة إلى توجع الكتابة بالغة الفرنسية وفضاء الكتابة، لتصل إلى نتيجة أن «اللغتين العربية والقبائلية كانتا تسكنان داخل هذه النصوص الظاهرة، فشكلت روحا متخفية لها»[4]. والملاحظ من هذا الفصل أن الباحثة كانت

---

[1] _ أم الخير جبور ، المرجع السابق، ص. 24.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 25.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 25.

[4] _ ينظر / المرجع نفسه ،ص. 83.

تعتمد على مجموعة الدراسات وتستشهد ببعض النصوص الروائية لتأكد تأويلها، فهي لم تنطلق من النص لتأكد فرضياتها، رغم تأكيداتها على ضرورة الانطلاق من النص لمعرفة المؤسسة الاجتماعية واللاوعي الاجتماعي داخل النص والمسكوت عنه والخفي في النص، وأنا انطلاقاتها كانت من درسات نقدية عن الكتابة باللغة الفرنسية، مثلا نأخذ هذا المقطع التي تستشهد به عن أعمال كاتب ياسين:«ويحكى عنه أنه كان منشغلا بجمهوره البسيط ومهتما شديد الاهتمام بالفئة التي ربما لا تقرأ له إلا العنوان أو بضعة صفحات محدودة أكثر من انشغاله بجمهوره الممثل في الفئة المثقفة المتخصصة في النقد أو الجامعية الكاديمية...إنه يهتم لردة فعل هذه دون تلك...»[1].

ثم تقسم دراستها التطبيقية إلى "دراسة سوسيونقدية لأسس البنية التحتية والفوقية للوطن والفصل الثالث تخصصه لدراسة سوسيونقدية لجوانب الحياة الاجتماعية والدينية(الحياة والموت في الرواية الجزائرية)، وأما الفصل الأخير فتخصصه لـ "تقنية الكتابة الروائية".

أ/ الدراسة السوسيونقدية لأسس البنية الفوقية والتحتية للوطن:

أرادت الباحثة تقديم مفهوم رؤية الوطن في الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، فاعتمدت على دراسة العلاقة التي تربط الوطن بالإنتاج المادي ونهب خيراته من طرف المحتل، بالإضافة إلى الجانب المعنوي والفكري الذي يقدمه الوطن [امتلاك/ فقدان] لصاحب الوطن، وهذه الأرض، فنجدها تبحث في البعد الإنساني للفرد الجزائري، والوعي السياسي، العدالة والقانون، الحرب في الرواية الجزائرية. فالباحثة وجدت أن كلمة "الوطن" في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي المفردة المتنازع عنها في الرواية المكتوبة بالفرنسية، وكيفية نظر كل روائي والطريقة التي عبر بها عنها، عمليا واجتماعيا وسياسيا، تقول: «وإذا كان الإنسان العادي يقسم بالله، فإن الفلاح يقسم بالأرض وخيراتها، وبالنسبة للفلاح فالأرض هي الأم والحب والقداسة وفي نهاية المطاف تمثل هذه التربة السوداء سر الحياة بل هي الحياة «هؤلاء الرجال... اتخذوا مظهر ولون ورائحة الأرض التي خرجوا منها»[2]، فالوطن والأرض هي هدف الرواية الجزائرية ورغم أن الروائي الجزائري يكتب بلغة غير لغته إلا أن وطنيتهم لم تلغيها اللغة التي يعبرون

---

[1] _ أم الخير جبور ، المرجع السابق ،ص. 89.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 95.

بها عن وعيهم وعن أفكارهم، وفيها نجد البحث عن مجتمع الرواية والنواة النزاعية التي تؤسس الصراع الإيديولوجي والطبقي في المجتمع الجزائري المحتل، وبذلك اعتمادها على آليات " دوشي".

ب/ الدراسة السوسيونقدية لجوانب الحياة الاجتماعية والدينية:

في هذا الفصل نجدها تقف عند المواضيع التي تناولتها الرواية الجزائرية التي كتبت باللغة الفرنسية من مواضيع (الحياة، الموت، الفقر، العنف، الهجرة، الدين)، تقول: «مثلما الكلمات الحية لا تموت بل تزداد جمالا مع الأيام، فإن الحياة بدورها كلما ترفض الاستسلام، يُنجز الإنسان في هذه الحياة أعمالا هي في الواقع، انعكاس لذاته وروحه، فما يقدمه الشخص من أفعال هو صوره لمرأة حقيقته البعيدة عن التزيف»[1]، وهذه المواضيع هي ما عبرت عنه الرواية الجزائرية، فكل روائي وظف شخصياته الروائية لعبر عن رؤيته اتجاه الحياة، والموت في وطن محتل، تقول: «إن مفهوم الحياة عند مالك حداد تختلف، فهي تمثل حالة أدبية، لا يفهمها المرء ولا يدركها إلا بين اسطر كتاب يُقرأ، فيُعلمنا الخير والشر والمبادئ المتداولة بين الناس»[2]، فالباحثة قدمت طريقة التسجيل الاجتماعي في الرواية المكتوبة بالفرنسية، فجسدت وضعية المرأة في الرواية ونظرة المجتمع اتجاهها ، حيث وجدت أن « العديد من النساء يفتقدن الطمأنينة كذهبية في " الدروب الوعرة" التي لا تثق في كل الرجال وترى أنهم جبناء...»[3]، هذه النظرة التي وصلت إليها المرأة نتيجة المعاملة التي تتلقاها من الرجل ، ويمثلها« "والي" في " الهضبة المنسية "، فهذا الجزائري الذي يعمم في مفاهيمه، لايرى عفافا في المرأة الجزائرية، فهي متى وجدت فرصة لبيع نفسها مقابل قطعة قماشأو قارورة عطر أو حُلو الكلام، فعلت ذلك وتنازلت عن جسدها وروحها. ولهذا السبب يرى أن قمعها وتعذيبها يتزع عنها مجرد التخييل...»[4]، وفي هذا إشارة واضحة إلى الفكر الخاطئ والصراع الطبقي الدفين في وعي الفرد الجزائري بين الرجل والمرأة، هذا الوعي الذي وجد على أسس خاطئة عمل الجهل والفقر والحاجة إلى تأجيجه.

ففي هذا الفصل تقدم دراسة حول مجتمع النصوص الروائية وتبحث في القضايا والإيديولوجيات

---

[1] _ أم الخير جبور ، المرجع السابق ، ص. 199.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 202.

[3] _ ينظر/ المرجع نفسه، ص. 235.

[4] _ ينظر/ المرجع نفسه، ص. 235.

المتصارعة فيها، لتستخرج الاجتماعي الذي أدى إلى بروز الوعي الجماعي السائد في النصوص الروائية المكتوبة بالفرنسية والتي تتعلق بقضية الوطن وحريته المغتصبة. وبهذا يتضح المنهج المتبع في هذه الدراسة، فالباحثة اعتمدت على روح المنهج السوسيونقدي بمقترحات " دوشي" إلاّ أنها لم توضح ولا مصطلح من مصطلحات المنهج، فكانت الدراسة خالية من مصطلحات السوسيونقد.

V.تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية وتمثيل الرؤية المنهجية الواعية:

تعتبر دراسة الباحثة الجزائرية سامية إدريس تمثل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية (دراسة في علم اجتماع النص الأدبي) من أهم وأحدث الدراسات التي اعتمدت على المنهج النقدي الذي أسسه "بيير زيما"، والتي استطاعت فيه تأكيد فعالية المناهج السوسيونصية في إظهار واستنطاق النصوص الأدبية . مع العلم أن هذا الكتاب هو أطروحة تقدمت بها الباحثة للحصول على شهادة الدكتوراه، وهذه الملاحظة تؤكد أن جلّ الأعمال النقدية التي تناولت المناهج الاجتماعية النصانية كانت عبارة عن أعمال أكاديمية.

"تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية"، هو بحث عن هذا الصراع الإبداعي أو المتخيل الذي وظفه الأدباء لفضح "العشرية السوداء" التي عان منها المجتمع الجزائري، فقد «شكلت العشرية السوداء، بكل ما اعتمل فيها من صراعات، موضوعا ملحا استنفر الروائيين الجزائريين...»[1]، وكان ولوج الكاتبة إلى هذا الصراع في شكله الأدبي والتخيلي من اجل معرفة هذا «الصراع الرمزي في النصوص الروائية للتعرف على المعادلات الفنية التي تطرحها في مواجهة واقع الأزمة»[2]، وحرصت على اختيار مدونتها الروائية في شقيه العربي والفرنسي، تقول: «إن اختيارنا لنصوص روائية بعينها كنماذج للتحليل لا يخلو من بعض الاعتباطية، على أننا حرصنا على اختيار الروايات من المتن الروائي الجزائري المعاصر، في شقيه العربي والفرنسي (وإن كنا اعتمدنا على الترجمات العربية لها) بما يتوافق واعتقادنا بأن اللغة المستعملة ليست معيارا هوياتيا للأدب، وتسليما منا بعدم وجود تعرض بين الرواية الجزائرية الناطقة بالعربية والرواية

---

[1] _ سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية(دراسة في علم اجتماع النص الأدبي)، (منشورات الاختلاف، لبنان، ط01،2015)، ص .13.

[2] _ المرجع نفسه، ص.13.

الجزائرية الناطقة بالفرنسية، وتحرينا من جهة ثانية العمل على روايات مختلفة عن بعضها، في مضامينها وأشكالها، لتلمس تنوع صيغ التمثيل وإبراز خصوصية كل منها»[1]. وانطلاقا من هذه الأهداف استقرت على «أربعة أعمال روائية قاربت الواقع الجزائري أثناء فترة التسعينات جماليا، مثلها عملان باللغة الفرنسية، رواية "تيميون" لـ "رشيد بوجدرة"، ورواية "الممنوعة" لـ "مليكة مقدم"، وعملان باللغة العربية، رواية "الوالي الطاهر يعود لمقامه الزكي» لـ "الطاهر وطار"، ورواية أعوذ بالله لـ "السعيد بوطاجين"»[2].

تحدد الكاتبة خليفتها النظرية على آراء الناقد الروسي "ميخائيل باختين" التي استثمرها و«بلورها واستعادها علم اجتماع النص الأدبي كما طوره بيير زيما، حيث يقوم على فكرة أن الأدب يقدم بتمثيل الصراع الرمزي الذي يخترق الخطاب الاجتماعي عن طريق تحويله في الشكل الأدبي (الروائي)، ويكشف عن آليات هذا الصراع في المسائل الأسلوبية، الدلالية والسردية، التي تطرحها الرواية»[3]، وبهذا حددت المنهج التي تعتمد عليه في هذه الدراسة والذي يقوم على «تفعيل مجموعة من مصطلحات علم اجتماع النص الأدبي»[4]، التي تساعدها في «الإحاطة بالبنية الروائية والكشف عن خصوصية التمثيل في الأعمال المحللة، فالصراع الرمزي يشمل في التناص مع اللهجات الجماعية الفاعلة في الوضع اللغوي الاجتماعي في جزائر التسعينات وما بعدها، وما تترتب عنها فنيا في صياغة المتون الروائية وتشكلات السرد»[5]. وما يميز هذه الدراسة دقتها وتحديدها المنهجي، حيث قدمت الكاتبة بمادة نظرية تؤطر فيها توجهها وممارستها التطبيقية.

1 – التأطير النظري عند "سامية إدريس":

عملت الباحثة على تقديم المنهج الذي استعانت به في هذه الدراسة فـ"علم اجتماع النص" كان نتاج العديد من الدراسات والنظريات التي تبحث في اللغة تظاهرة اجتماعية، وأهم ممثل لهذا الاتجاه هو

---

(1) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 14.

(2) _ المرجع نفسه، ص.14.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 15.

(4) _ المرجع نفسه، ص.15.

(5) _ المرجع نفسه، ص.15.

"باختين" الذي يعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية تقدم «مفاهيم للعالم، ليست مجردة، بل ملموسة، اجتماعية، يخترقها نظام التقييم الذي لا ينفصل عن الممارسة الجارية وصراع الطبقات»[1]، فاللغة كممثل للواقع الاجتماعي هي «اللغة المتجسدة في واقع اجتماعي يعجّ بالحياة، لذلك نجده ينعي الفلسفات اللغوية التي تحقق ذاتها فوق "رفات اللغة"، لأنها تتعامل مع اللغة بعد تثبيتها في إطار سكوني لا حياة فيه»[2]، وهذا الانتقال في حركة اللغة من الإطار الشكلي، السكوني إلى المضموني الحركي الدينامي، أنتج ما عرف باللغة الحوارية التي استخدمها "باختين" من أجل «وصف العلاقة الحتمية بين الملفوظات ضمن عملية التواصل اللفظي»[3]. وتكمن أهمية الحوارية في منهج "بيير زيما" الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة في مقولة التناص، التي اعتبرها "زيما" كمقولة اجتماعية تستطيع ربط العلاقة بين ما هو نصي وما هو اجتماعي، بل «إجراء أو تقنية في الكتابة، إنه مبدأ تكويني للنص الأدبي»[4] .

وتوظف الكاتبة آليات "علم اجتماع النص" ومقولاته من أجل «مقاربة الوضع اللغوي الاجتماعي لجزائر التسعينات من خلال الوقوف على رهانات الصراع واللهجات الجماعية المتصارعة بغية التوصل إلى تحديد السمة الجوهرية التي تميز هذه الوضعية وهي الإلباس اللغوي»[5]، إذ تفترض وجود ظاهرة الالتباس اللغوي كميزة للرواية الجزائرية التي عالجت أزمة الصراع الإيديولوجي والسياسي في فترة التسعينات، وتعرف الالتباس اللغوي بأنه «تفعيل سجلات خطابية متشابهة بل متماثلة من طرف لهجات جماعية مختلفة بل ويفترض أنها متناقضة»[6]. فالإلتباس اللغوي هو وضع لغوي ضبابي ومعقد نتج عن تعتيم إيديولوجي ساد المجتمع الجزائري في هذه الفترة وأنتج تعددا خطابيا وتنوعا على مستوى الخطاب اللغوي والإيديولوجي بين الطبقة الحاكمة و«المثقفون العلمانيون يحيلون إلى الخطاب الديمقراطي» [7]، وخطاب الإسلاميون الذي تحكم خطابهم لغة الخطاب الإسلامي والذين «يتشدقون

---

(1) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي ، ص. 164.

(2) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 19.

(3) _ المرجع نفسه، ص. 20.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 62.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 71.

(6) _المرجع نفسه، ص.71.

(7) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 71.

بالشرعية الانتخابية التي أفرزتها الديمقراطية»[1]. وفي ظل هذا الإلتباس الإيديولوجي والاجتماعي نتج إلتباس من نوع آخر هو التباس لغوي، استعانت الباحثة بـ «تحليل سوسيو اقتصادي وتاريخي معمق مما قد يتيح فرز بعض خيوطها والكشف عن جوانب من حيثياتها خاصة فيما يتعلق بمفهوم وطبيعة السلطة في النظام السياسي الجزائري»[2].

أ- الوضع اللغوي في جزائر التسعينات:

الأدب يمثل «نصا متخيلا،... رد فعل تناصي على اللهجات الاجتماعية وعلى خُطب وضعية اجتماعية- لسانية»[3]، تصف موقف الذات الكاتبة «حيال الخُطب التي تحيط بها والتي تنطلق باسم مصالح اجماعية (من حيث كونها تحقيقات للهجات اجتماعية خاصة)»[4]، ومن أجل الوقوف عند هذا الوضع اللغوي، استنسأت الكاتبة بمجموعة معايير ارتأت أنها ستساعدها في تحليلها، وتتمثل في:

- خطورة المصالح الجماعية التي تمثلها لهجة جماعية معينة في سياق التطور السوسيوتاريخي للمجتمع الجزائري الحديث.

- إمكانية فهم ووصف بنيتها مقارنة بالمصالح الجماعية للفئات والطبقات الاجتماعية الملتفة حول بؤرة الصراع الرمزي.

- أهميتها في الكتابة الجزائرية في التسعينات[5].

تحدد سامية إدريس بؤرة الصراع الرمزي الذي يقوم عليه هذا الوضع اللغوي الاجتماعي إلى صراع بين «رهان السلطة ورهان الحداثة»[6]، حيث «يفرز كل رهان صراعات رمزية مختلفة حوله إلا أنها لا تضع الرهان نفسه موضوعا للمساءلة، أي أنها تؤدي أدوارا في علاقات قوى تحكمها نفس القوانين والأطر الفكرية مما يسمح لنا بتصنيفها منهجيا في النوع نفسه وإن كانت تتناقض بل وقد تتناصر في

---

(1) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص.71 .

(2) _ المرجع نفسه، ص.71.

(3) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص. 58.

(4) _ المرجع نفسه، ص.71.

(5) _ المرجع نفسه، ص. 72 / بتصرف.

(6) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 72.

مواجهتها الفعلية»[1]، فالصراع على السلطة ينتج خطابات متنوعة ومتعددة حيث «يطرح نفسه في مستوى آخر، حين نقابل بين عوامل الرهان الأول، أي المتصارعين على السلطة وعوامل الرهان الثاني الذين يستهدفون إعادة تعريف السلطة نفسها، وتغيير الوضع القائم بطرح الحداثة كبديل ومشروع لجزائر الغد»[2]، وكل هذه الصراعات جسدتها اللغة في الكتابة الروائية.

ب- اللغة الروائية وتجسيد الالتباس اللغوي:

ترجع الكاتبة إشكالية الالتباس اللغوي إلى إنعكاس البنى الاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية عليها، تقول: «تبدو أزمة اللغة انعكاسا للتشابك الحاصل بين الاقتصاد، السياسة والدين في سبيل السلطة، فالتعسف الإيديولوجي، التضخم اللفظي الذي يطرح الخطابات بدائل عن الوقائع، وارتداء الكلمات كأقنعة جميلة تغطي قبح الممارسات، خلقت شرحا حقيقيا بين الأسماء والمسميات، وتحولت اللغة بحكم التجربة والتراكمات إلى "فخ" يجب الحذر منه، وأفرغت الإيديولوجيات من المبادئ والقناعات»[3]. وكأننا أمام حالة من الازدواج القيمي، والعبثية اللغوية، والإيديولوجية وقع فيها المجتمع الجزائري في مرحلة الصراع السياسي حيث ترجمت اللغة نوعا «من نفاق اجتماعي معمم (كي لا نقول فصام) يتغدى من بنية أنتروبولوجية تقليدية وقراءات مزدوجة، حسب ثنائية الظاهر والباطن، ومن تحلل من المسؤولية إزاء الكلمة»[4]. هذا التحلل من المسؤولية هو نتيجة انعدام المسؤولية الأخلاقية والقيمية اتجاه الكلمات، والأشياء «إذ يتم "تبذير اللغة" على أساس أنها ريع هي الأخرى، لا تكلف شيئا ولا تلزم مستعملها بمطابقة الواقع أو بتبعيات أخلاقية، مما يؤدي إلى ظاهرة "الالتباس اللغوي"»[5].

إن هذا الوضع المتأزم إيديولوجيا واجتماعيا بالتأكيد سينتج وضعا مماثلا على مستوى الفن والأدب، غير أن الباحثة تعتبر الروائي الجزائري لم يكن واعيا بحقيقة هذا الوضع اللغوي، وكان الشاهد والواصف لهذا الوضع فهو لا يعي «مسؤوليته عن وضعية الالتباس العام. ولا يعترف بها، وبالتالي فهو لا

---

[1] _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص.72.

[2] _ المرجع نفسه، ص.72.

[3] _ المرجع نفسه، ص. 97.

[4] _ المرجع نفسه، ص.97.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 97.

يستشعر "أزمة ذات" لأنه لا ينقد نفسه، ولا يضعها موضع تساؤل، فما يشغله هو "أزمة مكانة" له في الحركية التاريخية للمجتمع، والوظيفة التي يطمح لأدائها»[1]، لتحدد أسباب هذا العجز الذي يقع فيه المثقف الجزائري – على لسان الروائي– هو عجزه الأساسي «عن التفكير في وجوده متحصنا بيقينات نرجسية إلى حد بعيد، هو ما يفسر عجزه عن المرور إلى "الفعل" فأزمة المثقف كما يكابدها بوصفه من البرجوازية الصغيرة ليست أزمة معنى، بل أزمة وظيفة وقضية تحديد موقف، مما سينعكس حتما على المعالجة الجمالية للواقع الجزائري في التسعينات، ويحدد البنى الكتابية المرتبطة بوضعية سوسيولغوية قوامها الالتباس»[2].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هل كان المثقف والروائي الجزائري يعيش في برج عاجي بعيدا عن هذه الصراعات ليتمكن من وضع نفسه ضمن يقينيات نرجسية؟. ألم يستطع الروائي الجزائري التفاعل مع الواقع الاجتماعي والانصهار فيه ليظل بعيدا عن إدراك هذا الواقع؟. أم أن هناك ملابسات وحيثيات أخرى منعته من التكلم عن الممنوع من التفكير فيه أو المسكوت عنه سياسيا واجتماعيا ودينيا وثقافيا؟. ألم تكن للمثقف والروائي الجزائري الجرأة الكافية واللغة القادرة على التعبير عن أزمة هذا المجتمع؟. وهل كان يعاني هذا المثقف من أزمة لغوية أو أزمة معنى حقيقية؟.

2 – الوعي المنهجي عند سامية إدريس

تتبع الكاتبة المنهج الذي استعانت به في دراستها، إتباعا ممنهجا واضحا، حيث خصصت لكل رواية فصلا منفصلا عن الآخر، وفي دراستها لكل رواية تعمد على دراسة الوضع اللغوي الاجتماعي لكل رواية، ثم دراسة الدلالة العامة أو البنيات الدلالية، ثم الاشتغال على البنية السردية لكل رواية وهي بذلك تحافظ على الآليات المنهجية التي اقترحها "زيما" وحتى الحفاظ على الترتيب والمنطقية التي قدمها "علم اجتماع النص"، وسنحاول إبراز طريقة اشتغال الكاتبة على هذه المباحث وعلى ها المنهج والنتائج التي توصلت إليها.

---

[1] _ سامية إدريس، المرجع السابق ، ص.97.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 98.

2 –1– الدراسة السوسيولسانية في الروايات:

تبرز الخطابات الإيديولوجية المجسدة للأعمال الروائية التناقض والصراع الطبقي والاجتماعي والإيديولوجي الذي يعاني منه مجتمع التسعينات في الجزائر، والتي أنتجت وضعا لغويا اجتماعيا بتنوع من رواية إلى أخرى ومن إيديولوجية إلى أخرى.

أ / اللهجة الجماعية في رواية تيميمون:

تنطلق الكاتبة في تحديد الوضع اللغوي لرواية تيميمون في بحثها عن العوالم النفسية في الرواية، فالبحث الاجتماعي لن يستطيع تحديد هذا الوضع اللغوي وحده، لأن «المشاكل النفسية (الفردية) واللهجة الخاصة Idiolecte المقابلة لها تدخل دائما في تكوين النص»[1]، ويتحقق هذا بالوصول إلى تحديد "اللهجة الجماعية" التي تعتبر «الرباط الجامع بين الرواية وبنياتها وبين الوضع الاجتماعي اللغوي»[2]. ورواية "تيميمون" مثلت «اللهجة الجماعية للبرجوازية الصغيرة التي تعاني من حيث المبدأ من أزمة وجودية تتجلى في عجزها عن التأسيس لفردانية سوية في مجتمع أبوي ذي ثقافة إقطاعية متوارثة»[3]، فأزمة الوضع اللغوي أو اللهجة الجماعية هي نتاج أزمة ذات فردية وواقع اجتماعي متوارث وليس أزمة طارئة على المجتمع، غريبة عنه، هذه الأزمة التي زادت من حدتها «العنف الدموي في التسعينات، واستهدفت المثقف من المتطرفين»[4]، إذن نحن أمام خطابات إيديولوجية متعددة ومتناقضة ومتصارعة، خطاب الطبقة البرجوازية الصغيرة، وطبقة الثقافة الإقطاعية المتوارثة (المتطرقون). والرواية «لا تشخص الخطاب الإسلاموي على الصعيد المعجمي لكنها لا تتحدد إلا في الصراع الجوهري بين المثقف والإسلامويين، بين عبثية الحياة وعبثية الموت»[5]، والإيديولوجية «تظهر في النصوص الأدبية...، يجب التمعن في الإيديولوجية على المستوى الخطابي بوصفها بنية دلالية وسردية، وتحت هذا الشكل يمكن ربطها بآليات

---

[1] _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 217.

[2] _ المرجع نفسه، ص.217.

[3] _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 103.

[4] _ المرجع نفسه، ص.103.

[5] _ المرجع نفسه، ص. 103.

النص الأدبي»[1]. ويمكن فهم – بهذه الرؤية– الإيديولوجية التي تؤسس الخطاب الروائي لتيميمون على العوالم النفسية في إبراز الصراع النفسي والداخلي للذات الفردية (البطل)، والتي تعكس أزمة الذات الجماعية التي أنتجت هذا الصراع الدامي من أجل السلطة وهذا العنف والقتل العشوائي بسبب الصراع الإيديولوجي، لأن الفرد لا ينفصل عن الجماعة في كل الفكر الاجتماعي وحتى في علم اجتماع النص «مقولة الفرد أو الفردانية هي نتاج اجتماعي لسياق تاريخي معين مرتبط بالحداثة الغربية»[2]. لذلك فالذي أنتج هذا الوضع اللغوي القائم على الالتباس القيمي هو نتاج أزمة قيم اجتماعي قبل أن تكون أزمة صراع سياسي، لأن «الأزمات الاجتماعية تستقر في صميم أزمة الفرد، وينقل الصراع الرمزي إلى الداخل فيترجم الالتباس اللغوي في التباس نفسي يستبطن أزمة الذات التي تشحذها الحالات القصوى حين يتحول الموت إلى عبثية مطلقة»[3]. لقد حاولت الكاتبة استثمار علاقة التحليل النفسي بـ"علم اجتماع النص" لإبراز الخطابات واللهجات الجماعية في النص الروائي، ولاحظت أن الرواية تتنوع بين ظهور الخطاب الداخلي (أن الساردة)، والخطاب الاجتماعي (الخارجي) والذي تجلى في توظيف الكاتب للخطابات الصحفي.

رواية "تيميمون" تتميز بلهجة فردية ذاتية تبرز «التعارضات والاختلافات التقليدية، مع نفي الازدواجيات والتناقضات الظاهرة في اللغة وفي الثقافة»[4]، فالروائي يحاول الوقوف على أزمة مجتمع يرفض «الاعتراف بأزمة القيم، بالأزمة الدلالية»[5]. لهذا نجده في حقيقته يركز على أزمة الذات النفسية والتي أنتجها مجتمع متأزم، ويركز على إبراز المعجم اللغوي للرواية القائم على العنف، والقتل، والجنس.

وتركز الكاتبة على إبراز الأصوات اللغوية في النص الروائي لتؤكد أن هذا النص يتميز بالتعدد اللغوي الذي ينتقل من الصوت الداخلي إلى الصوت الخارجي، عبر توظيف السارد للخطاب الصحفي، مما سمح له بالانفلات «من الأحادية بإدراج الأخبار الصحفية في عناوين بالخط العريض، مما سمح

---

(1) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص. 217.

(2) _ سامية إدريس، المرجع نفسه ،ص. 104.

(3) _ المرجع نفسه، ص.104.

(4) _ بيير زيما ، المرجع السابق، ص. 217.

(5) _ المرجع نفسه، ص.217.

بالتعدد اللغوي»[1]، وبذلك تتنوع الخطابات بين «خطاب الشخصية الساردة التي تمثل الخطاب الذاتي خطاب الداخل»[2]، والخطاب الخارجي أو «خطاب الصحافة الذي يمثل الخطاب الموضوعي، خطاب الخارج»[3]. كما أن هذا التعدد، يتجاوز مستوى (الداخل، الخارج)، في تجسيد الخطاب الروائي، بل نجد الذات الساردة أيضا تنشطر بين صوت داخلي وآخر خارجي، فرغم نبرتها الأحادية، وهذا التنوع «تفسره تجارب الشخصية نفسها وحساسيتها المزدوجة اتجاه عوالمها العميقة من جهة واتجاه المظاهر الخارجية للحياة من جهة أخرى، حيث تبني على ثنائية متكاملة طرفاها الذاكرة والحواس»[4]. والملاحظ من الوضع اللغوي لرواية تيميمون، أنها تنبني على وضع لغوي يبرز الصراع الإيديولوجي والاجتماعي من خلال الصراع الداخلي الذي تعيشه الذات الساردة، والذي ينطلق من توتظيف لدلالة المغالاة والشطط، الذي يعاني منه المجتمع، هذه المغالاة على المستوى الاجتماعي والذي أنتجت أطفالا يعانون من عقد نفسية أدت بهم إلى "البرود الجنسي".

والمغالاة الدينية التي أنتجت هذا القتل والذبح والموت العشوائي، فهذا الوعي الاجتماعي والإيديولوجي هو نتيجة المغالاة والشطط الفكي أولا والذي مثله البطل والإسلاموية ثانيا، ونلمسه بإبراز هذا الوضع على المستوى اللغوي بإطلاق البطل لتسمية "شطط" على الحافلة التي كانت بمثابة "الذاكرة" التي تربط بين الماضي والحاضر، كما تنتقل بين الشمال والجنوب، لتبحث وتنقب عن الأسباب التي أدت إلى هذا العنف الاجتماعي أولا ثم العنف السياسي والإيديولوجي ثانيا.

وعودا على ما تقدم، نلحظ أن الكاتبة ركزت على الجانب النفسي في تحليل الخطابات رغم أن النص الروائي يزخر بقاموس لغوي يبرز الوضع اللغوي السائد، هذا الوضع اللغوي الممنوع اجتماعيا، والغاية منه هو الوقوف عند المسكوت عنه اجتماعيا وبذلك تتضح رؤية الروائي من الخطابات المشكلة للخطاب النصي من خطابات اجتماعية، ثقافية، دينية...، والتي أدت بهذا المجتمع إلى القتل العشوائي.كما أن الكاتب يعمد إلى توضيح طبيعة العنف التي تطرق فيها الذات في هذا المجتمع، الذي

---

[1] _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 104.

[2] _ المرجع نفسه، ص. 105.

[3] _ المرجع نفسه، ص.105.

[4] _ المرجع نفسه ،ص. 106.

يعمل على القتل بكل الطرق، فقد قتلت الطفولة. أولا قتلا معنويا في مجتمع يدّعى الحفاظ على القيم والأخلاق (الاستشهاد بمقولات من الرواية)، ثم تتم عملية القتل الجسدي على مستوى ثان بتفجير مدرسة للأطفال. فالمجتمع إذن يعاني من فوضى في القيم والتي أصبحت «واقعة اجتماعية تولدت عن تحول اجتماعي- اقتصادي متسارع، ظاهرة تعلل تصاعد الجنون، والنزعة الإجرامية، والاختلال النفسي بعامة»[1].

ب/ اللهجة الجماعية في رواية الممنوعة:

تبرز سامية إدريس الوضع اللغوي في رواية "الممنوعة" بأنه وضع يقوم أيضا على الخطاب البرجوازي، وهو يمثل صوت المرأة الذي تعلن فيه البطلة "سلطانة" عن «تمردها على النظام الأبوي الجائر وقد خل في مواجهة مع التقاليد الاجتماعية والسلطة السياسية التي استولى عليها أنصار الفيس»[2]، وفي هذه الرواية تتجسد مجموعة من الخطابات اللغوية التي تبرز الصراع الاجتماعي داخل المجتمع، وهذا ما «يمكن إلغائها (لهجاتها الجماعية) أن تدخل في صراع مع بعضها البعض»[3]، وتعمل على إبراز هذه الخطابات من خلال تقديمها لنقد اجتماعي وسياسي للرواية، وإظهار الصراع الاجتماعي المتمثل في التخلف والقهر الاجتماعي للمرأة وممارسة خطاب السلطة الأبوية المكرس لخطاب الذكورة، تقول: «يسيج النظام الأبوي المرأة بمحرمات كثيرة، ويضعها تحت رقابة الرجل الذي يعد عليها أنفاسها ويحتجز حريتها... وتعامل كقاصر وتستند لها وظائف محددة... ولا تملك لا رأيا ولا صوتا تعبر به...»[4]. ولكي توضح هذا المنع الذي تعيش فيه المرأة، تستعين "الكاتبة" ببعض القيم الاجتماعية الزائفة والتي تعبر عن الوضع الأخلاقي والقيمي في المجتمع الذي يصبح فيه المشي عيبا وعورة، تعاقب عليه المرأة اجتماعيا بعنف معنوي تجسد في عنف البصر، تقول: «يبدو عنف النظر ملازما لصيقا بعنصرية الشارع السافرة ضد النساء بإقصاء المرأة من القضاء العمومي، وهي بمجرد حضورها فيه تتعرض لضغط رهيب من نظرات الرجال العدائية والشهوانية في آن لهذا يتواتر ذكر العيون المرعبة في مواضع كثيرة من

---

(1) _ بيير زيما ، النص والمجتمع ، ص. 148.

(2) _ سامية إدريس، المرجع السابق ،ص. 137.

(3) _ بيير زيما ، النقد الاجتماعي ، ص. 191.

(4) _ سامية إدريس، المرجع نفسه ، ص. 138.

الرواية»[1]. غير أن خطاب المرأة المشكل للرواية لم يكن خطابا واصفا لوضعها، بل قام على إنتاج خطاب مغاير، وهو صوت المرأة المعارض والرافض لها الوضع الاجتماعي والسياسي، فقد أصبحت المرأة تقول كلمتها في هذا الوضع السياسي الذي يلفه الغموض والالتباس وغياب القيم نقول: «يكفي أننا تحملنا ثلاثين سنة رجال الحزب الواحد... والذي يفوقه استبداد الإسلامويين الذي اتخذ صبغة دينية»[2]، فقد عملت الكاتبة على إبراز تعدد اللهجة الجماعية من خلال إبراز تنوع الخطابات والأصوات في الرواية، والذي تعبر عنه صوت المرأة الذي جمع بين صوت المرأة الرافضة لهذا الواقع من موقع خارجي (البطلة سلطانه)، والمرأة المقاومة من الداخل، تقول: «... الفرق بين هذين التنويعين الممثلين للهجة الجماعة البنيوية على لسان سلطانة... دائما»[3].

ج / اللهجة الجماعية السلفية في الولي الطاهر:

تحدد سامية إدريس اللهجة الجماعية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بـ «اللهجة الجماعية للسلفية الوهابية»[4]، التي تمثل فئة اجتماعية عرفها التاريخ العربي الإسلامي، وتوظف شخصية "مالك بن نويرة" من اجل تفسير عمليات القتل باسم الإسلام، واتخاذ الإسلام كحجة وذريعة لتبرير عمليات القتل العشوائية، فكانت هذه الحوادث التاريخية «منطلقا لمعالجة معضلة الديني والسياسي في الإسلام وتقدم حادثة ابن نويرة على أنها – فيما يبدو أول قتل في الإسلام باسم الإسلام- ومن ثمة يطرح إشكالية كبيرة ظلت قائمة منذ عهد الخلفاء الراشدين، ألا وهي إشكالية تكفير الخصم المسلم، واستباحة دمه باسم الدين»[5].

والمتأمل لهذه الدراسة وقوفها على الجانب التاريخي في الرواية وتداخلها مع المستوى التخيلي، فقد عملت على إبراز تناص الرواية مع التاريخ ومع اللهجة الجماعية التي تبرز الواقع الذي تحاكيه رغم تحررها من التاريخ وتصويرها لهذا التاريخ وقف المتخيل الذي يعمل على إبراز الواقع المعاصر للمجتمع الجزائري،

---

(1) _ ينظر/ سامية إدريس، المرجع السابق ، ص. 140.

(2) _ ينظر/ المرجع نفسه ، ص. 142.

(3) _ ينظر /المرجع نفسه، ص. 145.

(4) _ المرجع نفسه، ص. 171.

(5) _ المرجع نفسه ،ص. 17.

فعملت على مقارنة هذا المتخيل بالنص التاريخي وسجلت الاختلافات الموجودة والتي فتح «ممكنات الرواية لتعانق ممكنات التاريخ، حيث يتدخل المتخيل ليرجح رواية على أخرى وليقدم قراءة مغايرة أغفلها التراث التاريخي»[1]، وبذلك يصبح ها المتخيل هو عملية تعديل وتصحيح لـ «التاريخ، وتجعل المكبوت عنه يطفو للسطح»[2].

وهنا نجد ملامح "السوسيونقد" بالمفهوم الذي قدمه "كلود دوشي" الذي ينظر إلى النص على أنه «قراءة سوسيو تاريخية»[3]، فالنص جزأ لا يتجزأ عن بقية عناصر الأشكال الثقافية الموجودة في المجتمع والتي تنتقل إلى النص بصورة واعية أو غير واعية، وبذلك يتحول النص إلى فضح ومساءلة لـ «المتضمن، الذي لم يقل، الذي لم يقل بعدد أو المفكر فيه، المسكوت عنه، لتشكل افتراضات اللاوعي الاجتماعي للنص وترجمته في إشكالية المتخيل»[4]، فالرواية لم تقف عند عتبة التاريخ بل وظفته من اجل كشف الواقع، هذا المسكوت عنه في التاريخ هو الذي ساعد في ظهور أزمة الحاضر.

إن المظهر اللغوي الذي تعبر عنه جماعة ما عن أفكارها وتوجهاتها أو "اللهج الجماعي" بمفهوم "زيما" هو «التمثيل اللساني لمواقف مختلف الفرق الاجتماعية ومصالحها»[5]، ورواية "الولي الطاهر" تزخر بلهجة إسلاموية متطرفة: (القتل/ الذبح/ المسلمين/ الفاسد/ الرصاص/ الجهاد/ الألغام...) فهذه اللهجة توضح توجهها الدال على إباحة القتل من أجل موقف إيديولوجي متطرف، وأيضا تتجلى في طريقة وسيلة القتل (الذبح). فالرواية توضح الصراعات الإيديولوجية باسم الدين التي عرفها التاريخ الإسلامي وكانت أرضية ملائمة لقيام صراع إيديولوجي في الوقت المعاصر يحاكيه ويماثله في الأسباب والنتائج وكأن التاريخ لم يتطور وقف ثابتا وما تغير هو الشخصيات فقط. لذلك كان هذا الخطاب الإيديولوجي الذي مثلته الرواية هو أزمة قيم وفهم صحيح للدين واستغلال الدين لصالح إيديولوجي معينة.

---

(1) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص. 179.

(2) _ المرجع نفسه، ص.179.

(3)- Bonzallé Hervé Sakoum , analyse sociocritique de relato de un naufrago et de noticia de un secuestro de Gabriel Garcia Marquez ,Thése presentée a la Faculté des étude Superiures de LUniversite de Limoges (France) Pour L´obtention du grade de doctor ,discipline ESPAGNOL, annee academique 2008 /2009 , P .18

(4)-ibid,p. 41.

(5) _ بيير زيما ، النص والمجتمع ، ص. 54.

د/ اللهجة الجماعية في رواية "أعوذ بالله":

تحدد سامية إدريس اللهجة الجماعية في رواية "أعوذ بالله" بـ "اللهجة السلطوية الاستبدادية، حيث يقوم الروائي «بتفكيك الالتباس عن طريق تفعيل شبكة من الآليات البلاغية التي تفوض المستوى المعجمي في الخطاب السلطوي»[1]، والذي وسمته بأنه تمثيل مجرد أكثر منه واقعي، تقول: «إن تمثيل الصراع الرمزي، على الصعيد العجمي، وفي رواية بوطاجين أقرب إلى التمثيل المجرد إلى التمثيل الواقعي، حيث يتضاءل التشخيص اللغوي الواقعي لصالح متخيل متعدد المستويات وتطغى صورة الكتابة الروائية في تقنيات "الرواية داخل الرواية" والوظيفة الانعكاسية للخيال»[2].

إن هذا الالتباس اللغوي «أفرز حقيقة حول تمييع الدوال وضياع المدلولات، حيث اصطنع الروائي منظومة بلاغية خاصة في التخيل تضعنا وجها لوجه مع حقيقة ضياع المصداقية حين أفرغت الكلمات من معانيها وتحولت اللغة إلى جعجعة فارغة تلاك في الدعاية والاستهلاك الإعلامي والخطب السياسية التي تدر الرماد على العيون»[3]، فأزمة المجتمع تتجلى في هذه الأزمة اللغوبة، «أزمة يكشف عنها مسار صوري مرتبط بالمشروع السردي لشخصية الكاتب فقد قصد الجنوب للتخلص من لغة الشمال المنتهكة، للبحث عن لغة أخرى عذراء»[4]؛ لأن اللغة السائدة في هذا المجتمع هي لغة مليئة «بالأكاذيب، واستغلت للدعاية في خطب ينشرها "صندوق الكذب، وصندوق الكذب هنا كناية عن التلفزيون، وهو مستوحى من التعبير الشعبي" صندوق العجب"، ووظفت لإخفاء الحقيقة وللتعمية، استعمال الخطاب السلطوي لوسائل الإعلام بهدف التخليل»[5]، فاللغة في هذه الرواية – حسب سامية إدريس– هي تعبير عن الأزمة التي يعاني منها المجتمع والمتمثلة في أزمة الوعي باللغة وإدراك المفاهيم و«لا سبيل للتخلص من تشويشها إلا بالعودة إلى الفطرة والتخلص من آثار البطون المتخمة على الفكر حيث يسد الشحم منافذ الذهن ويغدو التفكير بالمصالح الدينية المرتبطة بالكرش والأمعاء

---

(1) _ سامية إدريس، المرجع السابق ، ص. 199.

(2) _ المرجع نفسه، ص. 201.

(3) _ المرجع نفسه ، ص. 202.

(4) _ المرجع نفسه، ص.202.

(5) _ المرجع نفسه ، ص. 203 .

للمسؤولين هو ما يتحكم في مصائر البشر. وللبرء من حماقة الجشع واستعادة البصيرة تغليب الروح على المادة، ومواجهة الكلمات بالواقع للتمكن من رؤيتها "عارية كما خلقتها الحقيقة" بلا تزييف أو تزيين»[1].

3 – الدراسة الدلالية والسردية في النصوص الروائية:

3 –1– البنية الدلالية:

يقوم "علم اجتماع النص" بعد الاهتمام بالبعد الاجتماعي اللغوي بـ الانتقال إلى المستوى السردي والدلالي، التي تعبر عن المصالح الجماعية وترتبط ارتباط وثيق باللهجة الجماعية. فعلى المستوى الدلالي والذي تعبر رؤية الجماعة تستعين سامية إدريس بـ مصطلح "المتن الروائي" الذي صاغه الناقد عبد الله إبراهيم، من أجل الوصول إلى دلالة النص عبر المنطلقات التي أوضحها ودون فصل العناصر المشكلة لـ النص عن بعضها البعض، لذلك اعتمدت الباحثة في مقاربتها للبعد الدلالي في الروايات المدروسة على مصطلح " المتن الروائي" كما صاغه الناقد عبد الله إبراهيم في كتابه "المتخيل السردي"؛ لأنها ترى في هذا المصطلح الأداة الإجرائية المناسبة لمقاربة النصوص الروائية[2]، فكان مفهوم المتن الروائي« حلا إجرائيا لمقاربة البعد الدلالي دون إهمال ارتباطه الوثيق بالبعد السردي بل يظهر هذه الصلات في كل متجانس»[3].

وترتبط دلالة الرواية باللهجة الجماعية المهيمنة على الفتات الاجتماعية فالمصالح الاجتماعية تتضح «على أوضح صورة في اللغة على المستوى الدلالي والمعجمي»[4]، فالمستوى الدلالي عند زيما هو « المجال الذي تسلك، من خلاله المصالح الجماعية سبيلها عبر اللغة التي ليست نظاما بثاثا أو راكدا، إنما هي مجموع من البنى التاريخية التي ارتبطت التحولات الكبرى فيها بالمصالح والصراعات

---

(1) _ المرجع نفسه ، ص. 206.

(2) _ ينظر / سامية إدريس ، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية المعاصرة (استلهام الصحراء نموذجا)، (مخطوط أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 02، السنة الجامعية 2014/2013)، ص.137.

(3) _ سامية إدريس ، مخطوط أطروحة الدكتوراه، ص.132.

(4) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص.176.

الاجتماعية»[1]. وفي الروايات المدروسة تختلف دلالة المتون الروائية وتتنوع صياغتها «في كل نص باختلاف اللهجات الجماعية التي تتحدد وفقها مما يملي عليها منظورا معينا من جهة، ويتعدد الخيارات الجمالية لكل مبدع من جهة أخرى»[2]. فالباحثة انتقلت إلى البحث عن المستوى الدلالي من خلال مصطلح "المتن الروائي" الذي «لا يستقل بذاته، فما هو إلا تجسيد تخييلي للهجة الجماعية التي تشكل بؤرة الصراع الرمزي... كما أن المتون الروائية تفسر المستوى الدلالي على أساس اللهجة الجماعية، وترتبط بتجسدها الخطابي ..»[3]، وجسدت الدراسة التطبيقية للمستوى الدلالي في "رواية ميمونة" الذي يتم فيها « التأليف بين وعي داخلي ووعي خارجي يتبادلان الإضاءة فيما بينهما، دون أن يتداخلا أو يسيطر أحدهما على الآخر»[4]، فهذه الرواية « تحكي أزمة الفرد مع المجتمع لا أزمة المجتمع من خلال الفرد مع العلم أن أزمة الفرد مع المجتمع هي نفسها محكومة بشروط اجتماعية»[5]. واستعانت في دراسة المستوى الدلالي بـ علاقة علم اجتماع النص بـ علم النفس الذي «لا تنظر إلى المفرد بوصفه حالة فريدة، لكن بوصفه تجسيدا لبعض الميول العامة»[6].

وفي رواية "الممنوعة تعبر اللهجة الاجتماعية عن أزمة المرأة في المجتمع الجزائري هذه الفئة التي عبرت من خلالها عن الصراعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية فـ تميز الصراع الرمزي فيها بـ «خصوصيته من تراجيديا المنع والاختراق ومن الهوية الهجينة في الوطن وفي المنفى، وفي الآنا والآخر حتى تغدو الهجنة هي الحقيقة الوحيدة وراء كل تمرد أو ثورة»[7].

وأما رواية "الولي الطاهر" التي تعبر عن «توليفة عجيبة بين الدنيوي والديني، التاريخ والتصوف، الواقعي والسريالي...»[8]، حيث مثل هذا النص الروائي اللهجة الجماعية السلفية التي تنطلق من مفهوم

---

(1) _ بيير زيما، النص والمجتمع، ص.82.

(2) _ سامية إدريس، المرجع نفسه، ص.132.

(3) _ ينظر / المرجع نفسه .

(4) _ سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص.111.

(5) _ المرجع نفسه، ص.111.

(6) _ بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص.291.

(7) _ سامية إدريس، مخطوط أطروحة الدكتوراه، ص.132.

(8) _ سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية ، ص.188.

اللعنة أو القتل انطلاقا من الدين حيث « يشكل نص اللعنة مفتاح المتخيل الروائي الذي يتمحور حول شخصية الولي الطاهر، الوعي المركزي في الرواية، والذي يعيش الحالات المذكورة في اللعنة تباعا»[1].

وفي رواية "أعود بالله" وجدت أن الرواية تتميز « باستقراء الدوال فتطغى تقنيات السرد على حساب البعد الدلالي»[2]، فالرواية تنبني على إلتباس لغوي وانهيار إيديولوجي، مما جعل الروائي حسب يلجأ إلى التجريب« لإرساء نص يقارب الالتباس وينفتح على العوالم الممكنة»[3]. فالروائي ينطلق من فرضية أنه « لا يعاني من أزمة معنى بقدر ما يشكو من أزمة وظيفة تتضمن أن إمكانية إنتاج حكاية بالمعنى التقليدي مازالت قائمة لأن التقنيات لم تتقوض كلية، لكنها تزعزعت جزئيا، وأصبحت نسبية بالمعنى الذي تعتبر فيه خيارا ضمن خيارات أخرى»[4]. فقد لاحظت تراجع الدلالة لحساب السرد الذي يحاول مقاربة الواقع.

3-2- البنية السردية:

من أجل الوصول إلى البينة السردية للمتن الروائي المدروس، استعانت الباحثة بـ السرديات الحديثة والتفريق بين المستوى التخيلي والواقع الفعلي انطلاقا من تقنيات "جاب لينتفلت"[*] التي توسع من

---

[1] _ المرجع نفسه، ص.189.

[2] _ سامية إدريس، مخطوط أطروحة الدكتوراه ، ص.132.

[3] _ سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص. 206.

[4] _ سامية إدريس، مخطوط أطروحة الدكتوراه ، ص.207.

[*] - -ينطلق "جاب لينتفلت" في هذه الدراسة السردية التوسيعية من آراء ميشل أدام (Jean-Michel Adam) الذي انتقد النموذج التواصلي لجاكسبون كونه « يقوم على تصور ديكارتي لـ « الذات»، ويهمل السياق الاجتماعي الثقافي، ويلغي ظواهر التناص، وكذا إمكانية وجود دلالات إيحائية، جناسية، تصحيفية...»جاب ليتفلت، ص86.فالمخطط التواصلي لـ جاكبسون يقوم على هدف وحيد هو عملية التواصل التي تقوم بها اللغة فـ« اللغة مجرد أداة لتبليغ موضوع ما». لهذا يقترح "أعلام" مكانه نموذجا تداوليا تواصليا« تكاد تشمل كافة الظواهر المجاورة للغة (Extra-linguistique) ابتداء من السياق المرجعي وانتهاء بالمعطيات الاجتماعية-الثقافية»(مقتضيات النص السردي، ص.86) ، ومن هذا المنطلق يقترح"جاب لنتفلت" العمل على إبراز وظيفة الرابطة الاجتماعية. (جاب لنتفلت، ص.86) التي اصطلح عليها (Interpersonnelle) وحصر مقتضيات النص السردي في أربعة عناصر هي:

1-المولف الواقعي (Auteur Concrt)، القارئ الواقعي(lecteur concret)

2-المؤلف المجرد(Auteur abstrait)، القارئ المجرد(lecteur abstrait)

3-السارد الخيالي(Nartrateur Fictif)، المرودله الخيالي(Narrataire Fictif)

4-الممثل (أو الفاعل)(Acteur)، الممثل أو (الفاعل)(Acteur).

دائرة الدراسة السردية « حيث يفرق جاب لينتفلت في مقتضيات النص السردي الأدبي»[1]، فالسرديات الحديثة تقوم على المستوى التخيلي (السارد والشخصية والمسرود له) لـ «تشمل أيضا، وضمن نموذج تواصلي تداولي، المقتضيات المجردة (المؤلف والقارئ المجردين) والواقعية (المؤلف والقارئ الحقيقيين)، دون إغفال إيديولوجية النص وسياقه الاجتماعي، الثقافي وتلقيه»[2].

وعرفت المؤلف الواقعي بميزة «وجود مجاوز للنص فهو لا ينتمي إلى عالم التخييل بل إلى عالم الحقيقة»[3]، أما" السارد الخيالي" «فهو ينتمي كلية إلى عالم التخييل»[4]، والمؤلف المجرد « فهو مستوى وسط بين الاثنين»[5]. فـ « المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان، بهذه الصفة، فهما لا ينتميان إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل، حيث يعيشان بمعزل عن النص الأدبي، عيشة مستقلة»[6]، وأما المؤلف المجرد والقارئ المجرد فـ«ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح، مما يعطل إذن أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجرد والقارئ المجرد»[7].

وفي دراستها التطبيقية كنا نتوقع أن توضح التطبيق الفعلي لآراء "جاب لينتفلت"، غير أنها أوضحت مخطط يشمل المؤلف الواقعي والمجرد والسارد[8]، واكتفت بالتعليق على المخطط بقولها:« يكتفي سارد الدرجة الأولى بالإدارة في حين تلقى على عاتق الشخصية وظيفة السرد، ويكاد يكون سرد الشخصية الروائية "أملسا" فلا يشوبه خطاب ميتاسردي لكن الوظيفة التفسيرية بوصفها "الخطاب الذي يستعمله السارد لإعطاء تفسيرات لبعض عناصر القصة، حاضرة بقوة كما تؤشر عليه عبارات من قبيل

---

(1) _ سامية إدريس، مخطوط أطروحة الدكتوراه ، ص155.

(2) _ جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي(سرديات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 01، 1992 ، ص.85.

(3) _ سامية إدريس، مخطوط أطروحة الدكتوراه، ص.165.

(4) _ المرجع نفسه، ص.165.

(5) _ المرجع نفسه، ص.165.

(6) _ جاب لينتفلت ، المرجع السابق، ص.88.

(7) _ المرجع نفسه.

(8) _ سامية إدريس، المرجع السابق، ص.130.

"ذلك أن"...»[1]، ثم تنهي دراستها السردية لرواية "تيميون" بقولها:« لهذا تتحدد موقع السارد في موقف إيديولوجي يدين من خلال طرح إنساني عميق العنف الاجتماعي...» [2]، دون أن تقف عند الربط الذي يجمع بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد ف "المؤلف الواقعي" كما شرحه "جاب لينتفلت " في تفسيره لدراسة لوكاتش عن بلزاك واختلاف رؤية بلزاك عن موقفه الإيديولوجي؛ حيث إن إيديولوجية بلزاك ثنائية تعبر«في الظاهر، في امتلاك المؤلف الواقعي لرؤية رجعية للعالم، وفي العمق، في امتلاك المؤلف المجرد الإيديولوجية تقدمية»[3]. فالمؤلف الواقعي يمثل« ذاتا أكثر بروزا وبرانية»[4]، والمؤلف المجرد يمثل « الأنا العميقة والواقع الوحيد»[5]، وهذا ما تجاوزته "سامية ادريس" في دراستها لـ رواية تيمون حيث اكتفت بتأويل الطبيعية النفسية للذات الساردة التخييلية، وهذا ما نجده أيضا في دراستها لـ البنية السردية في رواية الممنوعة، و رواية "الولي الطاهر" و"أعود بالله "، لتركز على السارد التخييلي وتقدم تأويلات لربط هذا السارد بالوضع الاجتماعي والواقعي.

وما يمكن ملاحظته مما سبق أن "سامية إدريس" اتبعت بوعي نقدي ومنهجي آليات "علم اجتماع النص" على المستوى السوسيولساني والدلالي وابتعدت عن آراء "بيير زيما" باختيارها للدراسات السردية البنيوية، رغم أنها تبنت آراء "جاب لينفلت" ومحاولة ربط السرد التخيلي بالواقع، إلا أن الدراسة التطبيقية كانت بمثابة توظيف الدراسات البنيوية للسرد وتأويل النتائج وتفسيرها حسب معطيات الواقع الخارجي.

---

[1] _ المرجع نفسه.

[2] _ المرجع السابق، ص. 132.

[3] _ جاب لينتفلت ، المرجع السابق، ص.90.

[4] _ المرجع نفسه.

[5] _ المرجع نفسه.

خلاصة:

المنهج السوسيونقدي هو التطور المابعد بنيوية للمهج الاجتماعي والذي يتميز بمرونة نقدية أعطته حرية أكثر في الممارسة النقدية والبحث عن الاجتماعي في النص الأدبي، مع الحفاظ على أساسيات ومنطلقات المنهج الاجتماعي. هذه المرونة النقدية قد تفسح المجال للناقد العربي المهتم بالمنهج الاجتماعي بالاستفادة من هذا المنهج وفق خصائص النص الأدبي وبذلك الحفاظ على أدبية ومميزات النص الأدبي دون تعسف أو إجبار النص على الخضوع للآليات المنهج وقواعده.

غير أننا وجدنا قلة الدراسات النقدية العربية التي تستعين بهذا المنهج وبدرجة كبيرة، وهذا العزوف عن اتباع هذا المنهج مس الجانب النظري والتطبيقي معا، مما يجعلنا نتساءل عن سبب هذا العزوف النقدي، فهل يرجع السبب إلى الابتعاد عن الاهتمام بالجانب الاجتماعي للنص الأدبي؟ أم أن هذا المنهج ورغم الاهتمام بجمالياته النصية يبقى منهجا صعبا مستعصيا على النقد العربي؟ أم أن هناك أسبابا تتحكم في اهتمامات النقد العربي ونوعية النقد المهيمن على حركة تاريخ النقد العربي؟. والملاحظ أيضا قلة ترجمة هذا المنهج ، وخاصة ما يتعلق بالسوسيونقد عند " دوشي" فلا نكاد نعثر على دراسة عربية تعرف بهذا المنهج وبآلياته مما يبقي هذا المنهج حبيس بعض الدراسات الفردية .

خاتمة

في ختام هذا العمل الذي غاص في أعماق المتون النقدية العربية المعاصرة، وبعد بحث حاول الوقوف عند حقيقة النقد العربي من خلال أحد المناهج الذي عرف انتشارا واسعا وإقبالا كبيرا من طرف النقاد في مرحلة ما من تاريخ النقد العربي ، لنصل إلى طرح مجموعة النتائج التي تمخض عنها هذا البحث، والمتمثلة في:

- لقد شهد المنهج الاجتماعي تطورا إجرائيا في أصوله الغربية، وكان هذا النقد يساير حركة التغيير الأدبية والاجتماعية والفكرية، وهذا ما جعله أكثر المناهج النقدية انتشارا وسط النقاد والأدباء. وبالمقارنة مع النقد العربي فقد كانت نقلة مباشرة ولم يكن هذا المنهج نتيجة لتغيير على المستوى الفكر المجتمع العربي أو الأدب بل كان وسيلة من أجل التغيير واتباع النظام والفكر الاشتراكي الذي اعتبره المثقف العربي المخرج من الضعف والتخلف الذي يعيشه، وبذلك لم يستطع الناقد العربي من فصل النقد عن السياسة، أو تهيئة الأرضية الفكرية والسياسية لممارسة هذا المنهج على النصوص الأدبية، وبذلك تكون بدايات النقد الاجتماعي في العالم العربي مجرد تقليد لما هو موجود في العالم الغربي.
- يقوم المنهج الاجتماعي على مبدأ تفسير النص وفق مرجعيات إيديولوجية ذات صلة بعلم الاجتماع والفلسفة الماركسية وماطرا عليهما من تحديثات لاحقا. فالنص بالنسبة للمنهج الاجتماعي هو فاعل حاضر بفعل قوة الوجود الاجتماعي والمعرفي الذي يفسره، ومن الملاحظ ان جل ما يركز عليه الناقد العربي هو إسقاط المنهج على النص العربي واستنطاق مكامن الاجتماعي فيه وإثبات أن هذا الأديب أو الروائي هو أديب اجتماعي يهتم بالواقع الاجتماعي.
- رغم وجود العديد من الدراسات التي تندرج ضمن علم اجتماع الأدب إلاّ أنها تعكس المفهوم الخاطئ لهذا المنهج، فهناك اختلاف كبير بين اهتمامات علم الاجتماع الذي يدرس الأدب كظاهرة اجتماعية وبين اهتمامات النقد الأدبي الاجتماعي الذي يبدأ بالنظر إلى الظاهرة الأدبية. وهذا ما وجدناه في بعض الدراسات التي تصنف ضمن علم الاجتماع وليس النقد الأدبي الاجتماعي، بالإضافة إلى مجموعة دراسات أخرى تستند في تنظيرها إلى

نظريات ومفاهيم النقد الأدبي وفي مجال التطبيق توظف مبادئ وآليات علم الاجتماع، فكانت هذه الدراسات هجينة بين علم الاجتماع والنقد وابتعدت كل الابتعاد عن اهتمامات المنهج الاجتماعي.

- المنهج الاجتماعي هو المنهج الذي أخد مبادئه من الفكر الماركسي أساسا وكان الأداة التي يستعملها الناقد من أجل تحقيق أهداف الحزب الماركسي على الأدب، فالفكر الماركسي أحدث تغييرا شاملا مس كل مجالات الفكر، ولم يقتصر على تغيير فكر الأدباء أو توجيههم إلى نوع من الكتابات التي تخدم الإيديولوجية المهيمنة، عكس ما حدث في البلاد العربية التي تبنت هذا الفكر وأرادت تطبيقه ابتداء من الأدب والنقد ليحدث تغييرا في الفكر والسياسية، فالأدب قد يحدث تغيرات كبيرة على مستوى الوعي الاجتماعي وحتى السياسي وهناك نماذج كثيرة استطاع فيها الأدب إحداث ثورات فكرية وسياسية، غير أن هذه الأعمال ليست مقياسا لكل تغيير بالإضافة إلى أنه من الخطأ أن نعمل على مقارنة أعمال الأدباء بأعمال مغايرة تختلف معها فكريا واجتماعيا وثقافيا وتاريخيا، وأن نستعمل المنهج الاجتماعي في دراسة النصوص الأدبية العربية لنبحث عن بلزاك عربي، أو توليستوي، أو غوركي ليزعم بعد ذلك الناقد العربي الذي استعان بهذا المنهج بأن الأدب العربي يحمل وعي التغيير الاجتماعي.
- إن انتشار موجة النقد الاجتماعي في العالم العربي أدت بالنقاد إلى العمل على تبنيه في دراساتهم حتى وإن كان المنطلق الذي ينطلقون منه خاطئا، فقاموا بعملية تجاوز واختراق لأسس المنهج وأهم مبادئه، فالمنهج الاجتماعي يقوم على أساس الصراع الطبقي والاجتماعي، والعمل على فضح هذا الصراع والعمل على إعادة موازين الطبقات الاجتماعية إلى نظامها الصحيح بانتصار الطبقة العمالية والقضاء على الوعي المزيف الذي يحكم الأدب، ولكن جل أدبائنا لا يحاولون وصف الصراع الطبقي الموجود في مجتمعاتهم ولا العمل على البحث عن الطبقات المستغلة بل العمل على تغيير هذه الأسس وفق توجهاتهم الخاصة من جهة أو وفق ما تمليه عليهم الإيديولوجية المهيمنة على السلطة، وبذلك فهم

هذا المنهج في نقطتين، فئة من النقاد العرب اعتبروه التزاما اتجاه الإيديولوجية المهيمنة، والفئة الأخرى اعتبروه وسيلة لانتقاد الواقع.

- رغم انتشار المنهج الاجتماعي في طوره الماركسي في النقد العربي إلا أن انتشار البنيوية التكوينية كان أكبر وخاصة في على مستوى النقد المغربي، وما يلاحظ على هذه الدراسات غلبت الطابع الأكاديمي عليها فجل الدراسات كانت أعمال أكاديمية انطلاقا من علوش إلى عيلان ومن بنيس إلى طاهر لبيب كلها كانت دراسات أكاديمية، مما يعطي الطابع الأكاديمي على هذا المنهج في الدراسات العربية.والملاحظ أيضا على هذه الدراسات انطلاقها من القالب والنموذج الجاهز، فكل ناقد انطلق من النتائج التي أراد الخروج بها من دراساته وقام بعملية تحوير لمقولات البنيوية التكوينية وفق أهداف ليقدم نتائجه في قالب مقنع للمتلقي مؤكدا استيعابه لمقولات البنيوية التكوينية التي قدمها لوسيان غولدمان. ويمكن تحديد الصعوبات في ممارسة البنيوية التكوينية في النقد العربي هو الانطلاق الفلسفي لكل مقولاتها والأرضية المثالية التي بنى غولدمان عليها مقولاته.
- رغم أن تطور المنهج الاجتماعي في مقولة السوسيونقد هو أكثر الصيغ الأصل للممارسة النقدية والمنهجية والتي ترجع النص إلى بنيته اللغوية والدلالية إلا أنه لم يلق الاهتمام الكبير في الدراسات العربية، ولا نكاد نعثر على دراسة عربية تركز فقط على هذا المنهج، ولا يزال هذا الاتجاه في بداياته في الدراسات العربية رغم ظهوره من سبعينات القرن الماضي.
- يعيش الناقد العربي حالة استلاب فكرية اتجاه المنتج الغربي وأخرى اتجاه التراث العربي القديم، فنجده يبحث في التراث عن كل ما يماثل المنهج الاجتماعي ليوهم المتلقي أن تراثنا النقدي والفكري يحمل في طياته ملامح المنهج الاجتماعي، ومن جهة أخرى نجد الناقد العربي يحاكي دراسات نقدية غربية مؤكدا النتائج ذاتها، ليقنع نفسه أولا ثم المتلقي أن ظروف ظهور المنهج واحدة، وأن التحول التاريخي والاجتماعي التي أدت إلى ظهور المنهج الاجتماعي في الغرب قد وجدت في المجتمع العربي وبذلك تهيئة الظروف لظهور المنهج الاجتماعي في النقد العربي.

ولعل هذه الدراسة تكون المنطلق لتقديم دراسات أخرى تستفيد من المنهج الاجتماعي بكل تطوراته بصورة أكثر وعيا بهذا المنهج وتستفيد من أخطاء الآخرين ومن دراساتهم.

وفي الأخير نحمد الله رب العالمين على توفيقه لنا في إتمام هذا البحث، ونسأله أن يرزقنا الثبات في مسيرة البحث العلمي.

قائمة المصادر والمراجع

1/ المصادر

1. أم الخير جبور، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (دراسة سوسيونقدية)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 01، 2013 .

2. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوبيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط02، 1982.

3. حسين الحاج حسن، علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1983.

4. حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1988.

5. حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية –، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1985.

6. حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو–بنائي، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدرا البيضاء، المغرب، 1984.

7. زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 1985.

8. سامية ادريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية (دراسة في علم اجتماع النص الأدبي)، منشورات الاختلاف، لبنان، ط 01، 2015.

9. سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، د ط، دت.

10. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 2001.

11. سيد البحراوي، علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط01، 1992.

12. السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1991.

13. الشريف حبيلة، الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010.

14. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، (الشعر العذري نموذجا)، ترجمة مصطفى المسناوي، دارالطليعة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987.

15. عاطف أحمد فؤاد، علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، دط، 1996.

16. عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 01، 1984.

17. عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

18. غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، د ط، 1970.

19. غالي شكري، المنتمي – دراسة في أدب نجيب محفوظ –، القاهرة، ط 04، 1987.

20. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1981.

21. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط 01، 1991.

22. غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط 01، 1970.

23. فاتن محمد شريف ويحي مرسي عيد بدر، مقدمة في علم اجتماع الأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2008.

24. قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب . دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع .، دار البحار، بيروت، 2009.

25. لويس عوض، الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط

.1963 ،01

26. لويس عوض، مقالات في النقد والأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، د ت.

27. محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 02، 1986.

28. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، بيروت، ط01، 1979.

29. محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

30. محمد سعيد فرح ومصطفى خلف عد الجواد، علم اجتماع الأدب، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2009.

31. محمد عزام، فضاء النص الروائي(مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط01، 1996.

32. محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية.2008.

33. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.

34. محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 02، 1984.

35. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د ط، د ت.

36. محمد منذور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط03، 2005.

37. محمد منذور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1997.

38. محمد منذور، معارك أدبية، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

39. محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة (دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط01، 1985.

40. محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط 03، 1989.

41. مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

42. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

43. يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 02، 1988.

44. يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط 04،1999.

2/المراجع

أ-/المرجع العربية:

45. أحمد القيصر، منهجية علم الاجتماع بين الماركسية والوظيفية والبنيوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 02، دت.

46. أحمد رأفت عبد الجواد، مبادئ علم الاجتماع، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، دط، دن.

47. أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث(دراسة لفاعلية التهجين)، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

48. بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي (الوحدة، الالتزام، والوضوح والغموض، الإطار والمضمون)، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1984.

49. بسام محمد أبو عليان، الانحراف الاجتماعي والجرينة، منشورات إي .كتب، دط.

50. جابر عصفور، المرايا المجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، 1983.

51. جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 01، 1998.

52. جعفر عبد الوهاب، البنيوية في الانثربولوجيا وموقف سارتر منها، تصدير محمد علي أبو ريان، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 1980.

53. الرشيد بوشعير، الواقعية في أدب يوسف إدريس، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، الجزائر، 1994.

54. الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 01، 1996.

55. رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 01، 2001.

56. رمضان الصباغ، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2003 .

57. رمضان بسطاوي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1991.

58. رمضان بسطاويسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 01، 1991.

59. رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو نموذجا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، ط 01، 1993.

60. زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1999.

61. سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية (دراسات في نقد النقد العربي المعاصر)، مركز الحضارة

العربية، مصر، ط 01، 2006.

62. سلامة موسى، الأدب للشعب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، 2012.

63. سمير سعيد حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط 01، 2004.

64. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997.

65. شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1999،01.

66. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 01، 1993.

67. شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1993.

68. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 1996.

69. طه حسين، كتاب خصام ونقد، صورة الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، 06، 1975.

70. عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، المركز الثقافي العربي،بيروت ، لبنان، ط 01 ، 1990.

71. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي، ج 02.

72. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الفارس للنشر والتوزيع،عمان، ط01، 1996

73. عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة (البنيوية التكوينية)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط 01، 1994.

74. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

سوريا، 1999.

75. عبد الناصر هلال، نقاد الأدب لويس عوض الرديكالي الذي باح بسره للنار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2000.

76. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1983.

77. عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الانثربولوجيا وموقف سارتر منها، تصدير محمد علي أبو ريان، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 1980.

78. عثمان أمين، رواد المثالية في الفلسفة الغربية، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 1986.

79. فاروق العمراني، النقد الإيديولوجي بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، 1995.

80. فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1988.

81. فؤاد البهي السيد و سعد عبد الرحمن، علم النفس الاجتماعي (رؤية معاصرة)، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1999.

82. قباري محمد إسماعيل، علم الاجتماع والفلسفة (نظرية المعرفة)، ج 02، تقديم محمد ثابت الفندي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 02، دت.

83. مجموعة من الكتاب، حوار مع فكر حسين مروة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 01، 1990.

84. محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 2007.

85. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم

الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 01، 1999.

86. محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث(دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ، 2000.

87. محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل لانسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991.

88. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى ابن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ط 02، 1982.

89. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

90. محمد نديم خشفة، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الانماء الحضري، حلب، سوريا، ط 01، 1997.

91. محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي " نصوص متقاطعة دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد ويمنى العيد"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2002.

92. محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المعاصر(البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق)، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، ط 01، 2001.

93. محمود عودة، أسس علم الاجتماع، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، د ط.

94. شحاته صيام، النظرية الاجتماعية (من المرحلة الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة)، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، ط 01، 2009.

95. نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ط 01، 1983.

96. نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، 1994.

97. هشام عمر النور، تجاوز الماركسية إلى النظرية النقدية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2012.

98. يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1986.

99. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط01، 1998.

100. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط03، 2010.

101. يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2009.

ب/– المراجع المترجمة:

102. أدورنو وهوركهايمر، جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، إفريجي، ألمانيا، ط 01، 2006.

103. إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

104. آرون بول و فيالا ألان، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي مقلد، مراجعة حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط 01، 2013.

105. اسكاربيت روبير، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة،بيروت، ط 03، 1999.

106. آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة – تقديم مقارن–، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 01، 1992.

107. أوفسيانيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة جلال الماشطة، دار الفارابي، بيروت، 1981.

108. بورديو بيير، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2013.

109. ك م.ن نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 01، 1996.

110. بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط 01، 1991.

111. بيير زيما، النص والمجتمع (آفاق علم اجتماع النقد)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 01، 2013 .

112. تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1986.

113. تيري ايجلتون، النقد والايديولوجية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1992.

114. جورج بلخانوف، في تطور النظرة الواحدية إلى التاريخ، دار التقدم، موسكو، د ط، 1981.

115. جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ط1، 1977.

116. جورج بوليتزر و جي بيس موريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية، ترجمة شعبان بركات، ج 1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.

117. جورج لختهايم، جورج لوكاتش، ترجمة ماهر الكيالي ويوسف شوبري، مراجعة أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1982.

118. جورج لوكاتش، الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1980.

119. جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 02، 1982.

120. جورج لوكاتش، بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،ط 01، 1985.

121. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفور مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

122. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ط 03، 1985.

123. جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1990.

124. جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، ترجمة محمد عصفور، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1996.

125. جون فريقيل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، 1970.

126. جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مر محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 01، 2008.

127. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط،1998.

128. د.ريازانوف، محاضرات في تاريخ الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

129. روجي غارودي، ماركسية القرن العشرين، تعريب نزيه الحكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، ط04، 1978.

130. رولان بارث، الكتابة في درجةالصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركزالإنماء الحضاري، ط 01، 2002.

131. رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة رضوان ضاضا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.

132. رينيه سرو، هيجل والهيجلية، ترجمة أدونيس العكره، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1993.

133. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.

134. غولدمان لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 01، 1984.

135. غولدمان لوسيان، الآله الخفي، ترجمة زبيدة القاضي، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2010.

136. فاسيلي بودوسينيك و أوفشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط 01، 1979.

137. فريدريك انجلس، ضد دوهرنج، ترجمة محمد الجندي وخيري الضامن، دار التقدم للنشر، موسكو، 1984.

138. فلاديمير لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط01، 1976.

139. فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها . وجهة نظر ماركسية، ترجمة خليل كلفت، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 02، 2004.

140. فان داليك، النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني ، منشورات أفريقيا للشرق، بيروت، 2000.

141. كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 02، 1977.

142. كارل ماركس، رأس المال (نقد الاقتصاد السياسي)، المجلد 01، ترجمة فهد كم نقش، دار التقدم، موسكو، 1985.

143. كارل ماركس، مخطوطات عام 1844 الاقتصادية والفلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة.

144. لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطكي، مراجعة محمد برادة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 01، 1996.

145. لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 1981.

146. لوسيان غولدمان، المنهجية في علم اجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

147. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، 1993.

148. مارك جيمينيز، ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2009.

149. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988.

150. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1986.

151. ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2011.

152. هنري أرقون، الجمالية الماركسية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت، ط02، 1982.

153. هنري لوفيقر، الماركسية، ترجمة جورج يونين، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2002.

154. هيجل، أصول فلسفة الحق، ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، مجلد 01، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط03، 2007.

155. هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، تحقيق جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط02، 1986

156. وهولبورن هارلمبس، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق، ط01، 2010.

ت/ الكتب الأجنبية:

157. Adama Samake, La sociocritique : enjeux théorique, et idéologique (La problématique du champ littéraire africain), éditions publibook, paris, France, 2013.

158. Edmond Cros, La Sociocritique, L'Harmattan, France ,2003.

159. Lucien Goldman , Le dieu cache , Editions Gallimard ,paris ,

1959.

160. Claude Duchet , «Introduction Positions et Perspectives» in Sociocritioue , Fernand Nathan, Paris,1979.

161. Pierre V.Zima, pour une sociologie du texte Littéraire , Union Générale d'Editions , Paris , 1978.

162. PierreV.Zima, L'ambivalence romanesque (Proust,Kafka,Musil),Nouvelle edition revue et augmentée ,L'Harmattan ,France ,2éme édition ,2002.

163. Pierre V.Zima, «L'indifference Romanesque : Sartre, Moravia,Camus» ,(2éme édition, revue et corrigée par l'auteur), CERS, Université Montpellier,1988.

ث/ الرسائل الجامعية بالعربية:

164. سامية إدريس ، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية المعاصرة – استلهام الصحراء نموذجا–، مخطوط أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 02، السنة الجامعية 2014/2013.

165. عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه)، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، سنة 2005 / 2006.

ج / الرسائل الجامعية بالفرنسية:

166. Bonzallé Hervé Sakoum , analyse sociocritique de relato

de un naufrago et de noticia de un secuestro de Gabriel Garcia Marquez ,Thése presentée a la Faculté des étude Superiures de LUniversite de Limoges (France) Pour L´obtention du grade de doctor ,discipline ESPAGNOL, annee academique 2008 /2009.

167. Hémery-Hervais Sima Eyi :Lecture sociocritique du roman gabonais ,Thèse présentée à la Faculté des édudes supérieures de L'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophie Doctor (Ph.D), Canada ,1997.

د / الدوريات والمجلات

168. جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، المجلد 01، العدد 02، يناير 1981.

169. سعيد ماريو فالديس، بصدد التأويل، ترجمة ينكراد، مجلة علامات عدد 30.

170. رمضان الصباغ، الماركسية والالتزام بين الفلسفة والنقد، مجلة فصول، المجلد 05 العدد 04، (سبتمبر1985) .

171. صبري حافظ، الأدب والمجتمع – مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي–، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 01، عدد 02، (يناير 1981).

172. الطيب بوعزة، مفهوم الرؤية إلى العالم بوصفه أداة إجرائية لقراءة تاريخ الفكر الفلسفي، مجلة تبيين، المجلد 02، العدد 08، 2014.

173. عبد الكريم فاضل، قراءة في كتاب : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة تكوينية – لمحمد بنيس ، مجلة ضفاف ، مؤسسة النخلة للكتاب ، وجدة، المغرب، العدد 06 ، فبراير 2004.

174. عمار بلحسن، ما قبل بعد الكتابة – حول الايديولوجيا / الأدب / الرواية، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 5، عدد 04، 1985.

175. فتحي أبو العينين، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية:التراث وإشكالية المنهج، مجلة عالم

الفكر، مجلد 23، عدد 3-4، الكويت، 1995.

176. محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة فصول، مجلد 04، عدد 01، (أكتوبر 1983).

177. محمد العمري، الموضوع والمنهج في كتابي :ظاهرة الشعر المعاصر، مقاربة بنيوية تكوينية للأستاذ محمد بنيس والقصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد للأستاذ عبد الله راجع ،ندوة الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب –الرباط –، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، المغرب ، 1991.

178. النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الحولية 13، الرسالة 88، حوليات كليات الآداب، جامعة الكويت، 1993.

179. نادية رمسيس فرح، المثقفون والدولة والمجتمع المدني(ضمن قرامشي وقضايا المجتمع المدني ، أعمال ندوة القاهرة 1990، مركز البحوث العربية ، داركنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 01 ، 1991.

180. نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر ، المجس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، العدد 1 ، المجلد 38، يوليو – سبتمبر 2009.

هـ/–الموسوعات

181. بيتر كونزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، تر جورج كتورة، المكتبة الشرقية، بيروت، ط 02، 2007.

182. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج02، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، 1982.

183. فؤاد كامل وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مراجعة زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت.

184. موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، ج 09.

و/ المراجع الإلكترونية:

-Claude DUCHET,« Du texte au socioctexte », Disponible sur http://www.sociocritique

- Claude DUCHET, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», Disponible sur : <http://www.sociocritique>.

-Claude Duchet , article « Inventer le sociogramme ». Disponible sur : <www.sociocritique.com/fr/methode/sc_methode4.htm>.

-Claude Duchet , La Méthode sociocritique, exemple d'application: Le sociogramme de la guerre, sur : www.sociocritique.com

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
الفصل الأول: **بين علم اجتماع الأدب والنقد الاجتماعي للأدب**	
توطئة	1
I-الظاهرة الأدبية قيمة اجتماعية	4
1. النظريات النقدية والخلفيات المعرفية	5
1. 1 . الاضطراب المعرفي عند حسين الحاج حسن	5
1. 2 . حضور النظرية وغياب الجانب الإجرائي	9
1 . 3 . السيد ياسين:الوعي النظري ومساءلة المنهج	12
1 . 4 . سطوة النظرية وتغيب الإجراء	14
2 . الوعي المنهجي وآليات التطبيق	20
II-البعد الاجتماعي لـ الظاهرة الأدبية	26
1 . النظريات النقدية والمعرفية:	27
1. 1 . سيد البحراوي: قراءة في تاريخ النقد السوسيولوجي	27
1 . 2 . عاطف أحمد فؤاد البحث في الأصول والمبادئ	30
1 . 3 . محمد علي البدوي بين النظرية والمنهج والموضوع	34
1 . 4 . محاولات الولوج إلى علم اجتماع الأدب	38
1 . 5 . علم الاجتماع الأدبي من منظور الدرس الأدبي	42
2 . المفارقة بين الوعي النظري والممارسة الإجرائية:	44
2 . 1 . علم اجتماع الأدب منهج زئبقي الممارسة	44

2 . 2 . اللبس والتداخل الإجرائي في كتاب مقدمة في علم اجتماع الأدب	45
2 . 3 . غياب الوعي الإجرائي عند محمد علي البدوي	46
خلاصة	49
الفصل الثاني **الماركسية في الأدب والنقد**	
توطئة	51
I-التأصيل الفلسفي للنقد الماركسي	51
1 . المادية الجدلية (Materialisme dialectique)	53
2 . الاختلاف بين الجدل الهيجلي والجدل الماركسي	56
1.2 . الجدل عند هيجل	57
2 . 2 . الجدل في المفهوم الماركسي	60
3 . الفن والأدب بين ماركس وهيجل	64
1.3 . هيجل والأدب	64
3 . 2 . ماركس والأدب	70
II-أقسام الماركسية	73
1 . الماركسية الكلاسيكية:	73
1.1 . طروحات ماركس وانجلز في الأدب	73
1 . 2 . لينين والأدب الحزبي	78
1 . 3 . الأدب والفن عند بليخانوف	84
1 . 4 . جورج لوكاتش	91
2 . الماركسية الحديثة	103

2 . 1 . جهود أدورنو في التأسيس لنظرية ماركسية حداثية في الأدب	104
2 . 2 . ألتوسير وعلمنة الماركسية	110
2 . 3 . تيري ايجلتون ومحاولة التأسيس لعلم نص ماركسي	114
I-الواقعية في النقد العربي:	121
1 – مفهوم الواقعية في الدراسات النقدية العربية	121
1 – 1 / الواقعية " في الثقافة المصرية "	125
1 – 2 / غالي شكري والواقعية	128
1 – 3 / حسين مروة وواقعية عربية	134
1-4/ الواقعية عند يمين العيد:	138
1-5 / الواقعية عند محمد مصايف	141
1- 6 / الواقعية عند واسيني الأعرج	145
2- تطبيقات المنهج الواقعي في الدراسات النقدية العربية:	149
2 – 1- مفهوم الانعكاس في النقد العربي	149
2 – 2- مبدأ الالتزام في النقد العربي	156
2-3 - الشكل والمضمون	168
I. الأدب والايدولوجيا في النقد العربي:	176
1 - النقد الأيدلوجي:	176
2-الأدب والايدولوجيا	178
خلاصة وتعقيب	186
الفصل الثالث: **البنيوية التكوينية في النقد العربي المعاصر**	

توطئة	188
لوسيان غولدمان ومرجعياته المعرفية	189
1 – لوسيان غولدمان بين السوسيولوجيا والنقد الأدبي	189
2 – بين لوسيان غولدمان وجورج لوكاتش	190
I. تعريف المنهج وإجراءاته	192
1 – تعريف المنهج	192
2 – مفاهيم ومصطلحات المنهج	195
2 – 1 –البنية الدلالية " Structure Significative	195
2– 2– مفهوم رؤية العالم " La vision du monde "	199
2– 3–الفهم" La compréhension "والتفسير "L´explication	205
I–البنيوية التكوينية في الدراسات الروائية العربية	210
1– الرؤية والمنهج في المنتمي لـ غالي شكري	210
1–1 –المنهج في المنتمي	211
1–2–الرؤية التراجيدية في أعمال نجيب محفوظ	213
1–3 –الرؤية الثورية أهي واقع قائم أو بحث عن واقع ممكن؟	219
2– ثلاثية الرفض والهزيمة	222
2–1 – مفهوم المنهج في الرفض والهزيمة	223
2–2 – الممارسة المنهجية في ثلاثية الرفض	228
2– 3 –البنية الدلالية في ثلاثية الرفض	233
3– حميد لحمداني المنهج والرؤية	235
3–1– الممارسة الفعلية للمنهج	241

3-2- المنهج السيوسيوبنائي من الفهم الحواري إلى التفسير الغولدماني	252
4-الرواية والإيديولوجيا عند سعيد علوش	256
4- 1- الرواية المغاربية بين التاريخي والمتخيل	257
5- محمد عزام وفضاء النص الروائي حضور المنهج وانعدام الممارسة	265
5-1- المنهج في فضاء النص	266
5-2- تطبيق البنيوية التكوينية بمفهوم "عزام"	266
6- الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي عند "عمرو عيلان"	273
6 -1- المنهج	273
6-2- الوعي بتطبيق المنهج عند عيلان	274
II-البنيوية التكوينية في الدراسات الشعرية العربية	276
1- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب روح المنهج أم اضطراب في المنهج	277
1-1-الوعي المنهجي عند بنيس	278
1-2-الممارسة المنهجية في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب	280
2- الطاهر لبيب وسوسيولوجيا الغزل العربي	290
2-1-الممارسة المنهجية عند الطاهر لبيب	293
III- الدراسات النظرية والنقدية للبنيوية التكوينية في الدراسات العربية	303
1- في البنيوية التركيبة وجمال شحيد	303
1-1- جمال شحيد من التركيبة إلى التكوينية	304
1-2- الخلفيات الفكرية لـ البنيوية التكوينية	304
1-3- تقديم شحيد للبنيوية التكوينية ولمصطلحاتها	306
2- محمد برادة بين جرأة التجريب وصعوبة في التطبيق	309

2-1- المنهج عند برادة	309
2-2 - الممارسة التطبيقية للبنيوية التكوينية على النصوص النقدية في وعي برادة	329
3 - يمنى العيد بين الماركسية والبنيوية التكوينية	334
3-1- القراءة البنيوية التكوينية في نظر يمنى العيد	335
3- 2- البنيوية التكوينية في الممارسة التطبيقية عند يمنى العيد	343
الفصل الرابع: **المنهج السوسيونقدي في الدراسات العربية**	
توطئة	
المبحث الأول: السوسيونقد في الدراسات الغربية	
I. السوسيونقد عند كلود دوشي	
II. علم اجتماع النص عند بيير زيما	
المبحث الثاني : المنهج السوسيونقدي في الدراسات العربية	
1 - سعيد يقطين وانفتاح النص الروائي	351
1-1-المنهج في الدراسات السوسو-سردية	352
1-2- تجاوز المنهج في الدراسات السوسيو-سردية عند يقطين	357
2 - الأدب والمجتمع لمحمد ساري	
3 – أم الخير جبور المنهج السوسيونقدي	
4 . المنهج السوسيونصي في الرواية والعنف	
5 - تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية وتمثيل للرؤية المنهجية الواضحة	377
5-1- التأطير النظري عند "سامية إدريس	379

5- 2 - الوعي المنهجي عند سامية إدريس	383
5 -3 - الدراسة الدلالية والسردية في النصوص الروائية	391
الخاتمة	399
قائمة المصادر والمراجع	

الملخص

تختلف المناهج النقدية وتتغير بتغير الوعي الفكري والاجتماعي والثقافي، وكذلك تغير زاوية الرؤية التي ينظر بها إلى الأدب ، فمن التاريخي إلى الاجتماعي ، ومن النفسي إلى الفني ، والشكلي ..وتبقى هذه الرؤية مفتوحة ومتغيرة بتغير الوعي البشري ، وتغير الظروف التي تحيط بالإنتاج الأدبي .

والنقد الاجتماعي هو من أهم المناهج النقدية التي استطاعت الحفاظ على مكانتها النقدية والاجتماعية لركح من الزمن ، فقد استطاع تلمس ظاهرة لصيقة بالأدب وبظروف إنتاجه وتتعلق بالمجتمع ، فلا يمكن اقتلاع النص الأدبي من محيطه الاجتماعي ، وكل المناهج النقدية التي سعت إلى عزل النص وجعله بنية مغلقة كان مآلها الزوال والفشل.

وإذا انتقلنا إلى النقد العربي وجدنا لهذا النقد حصة الأسد في الاهتمام به واستلهام نظرياته وأسسه على المستوى النظري أو على مستوى الممارسة النقدية ، مما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع ودراسة المنهج الاجتماعي في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، انطلاقا من النقد الماركسي ووصولا بالسوسيونقد ، إيمانا منا بأهمية السياق الاجتماعي في تشكيل العمل الفني وفي صياغة رؤية الأديب .

غير أننا وجدنا مجال هذه الممارسة مفتوحا على عدة مستويات تجاوزت الممارسة النقدية ، واختلطت الدراسات النقدية بمجال الدراسات الاجتماعية ، فأردنا القيام بعملية تنقيب عن المتون النقدية وفصلها عن الدراسات الاجتماعية التي اهتمت بالنص الأدبي كظاهرة اجتماعية والتركيز فقط على الظواهر الاجتماعية في العمل الأدبي دون الوقوف على جماليات هذا النص ، من هذا المنطلق اخترنا هذا الموضوع لدراسته والبحث في المتون النقدية العربية ومعرفة مدى استيعاب النقاد العرب لهذا المنهج والطريقة التي مارسوا بها المنهج ، وعنونا الدراسة بـ " المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر " . وتتشكل هذه الدراسة من أربعة فصول ومقدمة وخاتمة .

وقد خصصنا الفصل الأول نعالج فيه المتون النقدية العربية التي وضعت ضمن " علم اجتماع الأدب " وقمنا بفصل الكتب التي تنتمي إلى مجال النقد الأدبي عن الكتب التي تقع ضمن علم الاجتماع .

وفي الفصل الثاني والمعنون بـ " النظرة الماركسية في النقد والأدب " قسمناه إلى جزء نظري وآخر تطبيقي ، عالجنا فيه الأصول الفلسفية للماركسية معرجين على تاريخ الماركسية وعلاقتها بالنص الأدبي بداية مع كارل

ماركس ووصولا إلى تيري ايجليتون ، وفي الجزء التطبيقي حاولنا الوقوف عند أهم المتون النقدية العربية التي تبنت الفكر الماركسي المتمثل في الواقعية الاشتراكية ومحاولة استخلاص المنهجية التي اتبعها النقاد العرب في تطبيقه للمنهج ومحاولة الوصول إلى الطريقة التي استوعبوا بها هذا النقد وتأثيره على النقد العربي والنصوص الأدبية العربية عموما.

وفي الفصل الثالث المعنون بـ " البنيوية التكوينية في النقد العربي "

وهو المنهج الأكثر انتشارا في الدراسات النقدية العربية حيث قمنا بدراسة أهم المتون النقدية العربية وقسمنا الدراسة إلى جزء نظري وآخر تطبيقي ، وانطلقنا في دراستنا التطبيقية في تصنيف هذه المتون حسب تخصصها في الجنس الأدبي المدروس ، فخصصنا مبحثا لنقد الرواية ، وأخر لنقد الشعر ،كما قمنا بدراسة الدراسات التي تناولت الجانب النقدي والنظري للبنيوية التكوينية .

والفصل الرابع والأخير والموسوم "السوسيونقد في الدراسات النقدية العربية" ، خصصناه لدراسة المنهج السوسيونقدي في الدراسات النقدية العربية ، وقمنا أيضا بالتقديم له بقسم نظري وآخر تطبيقي تناولنا فيه الدراسات النقدية العربية التي تبنت هذا المنهج .

وأما ما يتعلق بالمنهج المتبع فقد سعيت باتباع المنهج التحليلي الذي يقف على دراسة الظاهرة دراسة عمودية تعتمد على الرؤية المعمقة والبحث عن روح المنهج وآلياته ومصطلحاته ، كما أن تتبع تطورات المنهج الاجتماعي بمراحله المختلفة استدعت المنهج التاريخي الذي يبحث في تاريخ الظاهرة النقدية .

وخلصت هذه الأطروحة بمجموعة من النتائج ، والتي حاولت فيه إبراز أهمية هذا المنهج في الدراسات النقدية العربية وتأثر النقد العربي الكبير بنظرياته ، بالإضافة إلى الصعوبات التي واجهت الناقد العربي في الممارسة التطبيقية لهذا المنهج والاشتغال على النص الأدبي العربي ، وليس السبب في عدم استيعاب الناقد العربي لنظريات المنهج أو لعدم توافقه مع النص العربي ، ولكن الإشكالية التي يواجهها الناقد الذي يتبنى المنهج الاجتماعي بكل تطوراته وفروعه يمكن في الخصوصية الفلسفية والفكرية والسياسية التي قام عليها هذا المنهج ، الذي تغدى بفلسفة هيجل وتأسس بأراء ماركس وانجلس وتطور بروح لوكاتش وغولدمان ، واكتمل مع بيير زيما وكلود دوشي .

Résumé

La critique sociale est l'une des plus importantes méthodes de la critique littéraire et qui a été en mesure de préserver son importance au fil du temps, parce qu'elle avait élucidé la liaison de la littérature aux circonstances de sa production et à la société qui l'a produite, révélant que toute autre approche de la critique cherchant à isoler le texte littéraire de son environnement a été vouée à l'échec.

Ceci nous a amené à choisir comme thème la méthode sociale dans les études critiques contemporaines arabes, allant de la critique marxiste à la sociocritique, mais nous nous sommes trouvés contraint à trier les textes critiques pour nous concentrer sur les phénomènes sociaux dans une œuvre littéraire sans aborder l'esthétique de ce texte. Essayant, ainsi, d'évaluer la maitrise des critiques arabes de cette approche, et ce, selon un la structure suivante :

- Une introduction,

- Un premier chapitre, consacré à aborder les textes critiques arabes classés au sein de la "sociologie de la littérature", séparant entre les livres appartenant à la critique littéraire et ceux associés à la sociologie.

- Un deuxième chapitre, intitulé "le point de vue marxiste en critique et littérature", traitant, en section théorique, les fondements philosophiques du marxisme après un bref passage sur son histoire et sa relation avec la littérature, et étudiant, en partie appliquée, les plus importants textes critiques arabes adoptant la pensée marxiste.

- Un troisième chapitre, intitulé "structuralisme génétique dans la critique arabe" où nous avons étudié et classé, selon le genre littéraire traité, les textes critiques arabes les plus importants, et ce sur deux parties : théorique et appliquée.

- Un quatrième chapitre intitulé «la sociocritique dans les études critiques arabes" que nous avons consacré à l'étude de l'approche sociocritique dans les études critiques arabes, et qui est également divisé en partie théorique et une autre appliquée.

- L'étude a conclu à une série de résultats dont le plus important est que le problème auquel fait face le critique adoptant l'aproche sociale

réside dans l'aspect philosophique, intellectuel et politique unique sur lequel se base cette méthode.

Summary

Social criticism is one of the most important methods of literary criticism and has been able to preserve its importance over time, because it understood the connection of literature to the circumstances of its production and the society who produced it, revealing that any other critical approach seeking to isolate the literary text from its environment was doomed to failure.

This led us to choose the theme of the social method in modern Arabic critical studies, ranging from Marxist criticism to social criticism, but we found ourselves forced to sort the critical texts to focus on social phenomena in the literary work without addressing the aesthetic of this text. Trying thus to assess the mastery of this approach by Arab critics, and that, following this structure:

- An introduction,

- A first chapter, dedicated to addressing the Arab critical texts classified in the "literature's sociology", separating between the books belonging to literary criticism and those associated with sociology.

- A second chapter, entitled "criticism and literature in the Marxist point of view" dealing, in a theoretical section, with the philosophical foundations of Marxism after a brief mention of its history and relationship with literature, and studying, in the applied section, the most important Arab critical texts adopting the Marxist approach.

- A third chapter, entitled "Genetic structuralism in Arab criticism" in which we studied and classified, according to the literary genre treated, the most important Arab critical texts, on two parts: theoretical and applied.

- A fourth chapter "sociocriticism in Arab critical studies" that we have devoted to the study of the socio-critical approach in Arab critical studies, and is also divided into theoretical and applied sections.

- The study found a series of results; the most important one is that the problem facing the critics adopting the social approach lies in the unique philosophical, intellectual and political aspect on which is based this method.