الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

الكلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية

من إعداد: وردة معلم

بعنوان :

محاضرات في علم الاجتماع الأدبي

موجهة للسنة الأولى ماستر تخصص– أدب جزائري–

السنة الجامعية: 2025/2024

تقديم:

يتأثر الأدب بالواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده، لذلك يمكن أن نعده ظاهرة اجتماعية شأنه شأن بقية الظواهر الاجتماعية الأخرى، يتجلى ذلك في مكونات الأدب، وهي ثلاثة عناصر جوهرية: المؤلف والأثر الأدبي، والقارئ، هذه العناصر هي المسؤولة عن علاقة الأدب بالمجتمع. وقد وجدت مناهج نقدية تقوم بتحليل هذا العلاقة من منظور اجتماعي، وهذا ما عرف بالنقد الاجتماعي أو النقد السوسيولوجيا الذي يرتبط أكثر بالسرد الروائي لقدرة هذا الأخير على تصوير الواقع. ولهذه المناهج إرهاصات وجذور شكلت الانطلاقة الحقيقية لقيام علم اجتماع الأدب – وقد كانت لنا وقفة مطولة معها – و تأسيس علم قائم به اصطلح عليه علم الاجتماع الأدب أسست له مدارس كبرى، وقد نشأ هذا العلم قبل منتصف القرن العشرين، تأثر في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر. وتتضمن تسمية سوسيولوجيا الأدب أو علم اجتماع الأدب مفاهيم أساسية توقفنا عند أهمها. كما تتضمن تيارات ومجالات بحث شديدة التنوع.

واختلف النقاد في عدد التيارات أو الاتجاهات التي ظهرت في علم اجتماع الأدب، فهناك من يتحدث عن اتجاهين، وهناك من يتحدث عن ثلاث اتجاهات. وقد فضلنا تقديم التقسيم الثاني لوضوحه، وعليه سيكون الحديث عن ثلاث تيارات.

ويطلق على التيار الأول علم اجتماع الظواهر الأدبية، ويمثله إدوارد اسكاربيت، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل: الإحصائيات والبيانات وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة بيانات محدودة، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة، ونستخلص منها النتائج التي تسفر عنها الدراسة. وقد قدمنا مثالا تطبيقيا عن هذا النوع من الدراسات.

وقد فضلنا تقديم المحاضرة الأخيرة الواردة في محتوى البرنامج وجعلناها في صدارة المحاضرة لسبب منطقي، وهو أنها تمثل الجهود الأولى التي قام عليها علم الاجتماع الأدبي، ولا أدل على ذلك من تمثيلها للتيار الأول فيه حسب ما ذكر النقاد المتخصصون في هذا المجال المعرفي.

ويتمثل التيار الثاني في رواد المدرسة الجدلية التي تعود إلى "هيجل"، ورأيه الذي بلوره فيما بعد كارل ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي، والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما جعلها علاقة جدلية، ولقد كانت لنا وقفة مع فسلفة هيجل أبرزنا فيها آراءه حول الوجود، وعلم الجمال، والفن، والرواية على اعتبار أنه يمثل النموذج الجدلي الأول في علم اجتماع الأدب، ثم تطرقنا بعد ذلك إلى النموذج الجدلي الثاني ويمثله تيودرو أدورنو الذي يعد من أبرز الفلاسفة الذين وجهوا انتقادات بناءة لجماليات هيجل. ثم قدمنا آراء النقد الماركسي_ المتأثر بهذه الجماليات_ حول الأدب والجمال وموقفه من التاريخ ومن مختلف المدارس الأدبية.

و يعد "جورج لوكاتش" المنظر الأساسي لهذه المدرسة، فهو الذي درس العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار أن الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة.

وقدم "لوكاتش" إسهاما مبكرا في نوع آخر من الدراسات الاجتماعية للأدب، وهو الذي يسمى سوسيولوجيا الأجناس الأدبية، وهي التي تبحث في نشأة الجنس الادبي وتطوره، وقدمنا قراءة تطبيقية من خلال كتابه نظرية الرواية، وقد ألحقنا هذا المبحث بمحاضرة علم اجتماع الأجناس الأدبية لأهميته. كما قدمنا دراسات تطبيقية تمثيلا عن هذا التيار، تمثلت في رواية الأم لمكسيم غوركي باعتبارها مثالا حيا عن تمثل الواقع الاجتماعي، وتطبيقا منهجيا للواقعية الاشتراكية هدفها الأساسي خلق نموذج فني جديد للشخصية البروليتارية الإيجابية. وكذلك قدمنا دراسة عن الرواية الجزائرية ذات الاتجاه الاشتراكي. وقد كانت لنا وقفة مع روايتين :الأولى الزلزال للطاهر وطار والثانية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوجه. وقد أقام الروائيان فيهما ميثاقا مع الواقعية الاشتراكية ، فقد جمعنا من خلال الروايتين بين الإيديولوجيا

والإيديولوجيا النقيضة شرحا الراهن الجزائري بكل تناقضاته عبر ماض مثقل بكل التداعيات الذاكرة التاريخية.

وجاء بعد لوكاتش "لوسيان غولدمان"، وتعد جهوده إضافة حقيقة لهذا المنهج؛ فهو لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته لأعمال الأدبية، بل اعتمد على وجه التحديد في هذا الجانب القيمي لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الأدبية والوعي الجمعي قد فصلنا في منهجه وقدمنا قراءة تطبيقية عن كتابه "الإله الخفي".

و أما التيار الثالث فيسمى "علم اجتماع النص الأدبي"، له إرهاصات كثيرة، وتاريخ عريض، ويمثل الحلقة الأخيرة في سوسيولوجيا الأدب التي أفادت من تطور المناهج النقدية لكي تعبر على الوساطة الملائمة التي يمكن من خلالها الدراسة العلمية الخطية والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع، ويمثل هذا التيار "بيار زيما" صاحب كتاب "النقد الاجتماعي" الذي أعطى فيه تطورا أكثر نضجا وتطورا في سوسيولوجيا الأدب،و سنتوقف بحول الله عند كتابه الذي ضمنه منهجه في تحليل النص الأدبي، وسنوضح دائما من خلال كتابه المذكور خطواته الاجرائية من خلال أمثلة مستقاة من رواية الغريب لأبير كامو. وقد أدرجنا هذه المحاضرة في البرنامج لأهميتها، وذلك بعدما لاحظنا تكرار بعض المحتويات، وغياب أخرى شديدة الأهمية بل وتعد من صلب علم اجتماع الأدب كما أشرنا.

وسيتم التركيز على هذه التيارات، فهي التي تشكل ما أصطلح عليه علم اجتماع الأدب مع الإشارة إلى جهود نقاد آخرين كانت لهم اليد الطولي لإرساء هذا العلم، ومن بينهم ميخائيل باختين وتظهر إسهاماته في علم اجتماع الأدب من خلال حديثه عن علم اجتماع الأجناس الأدبية وسنسهب الحديث عن مفهومه لحوارية الرواية، وستكون لنا وقفة مع أرائه حول هذه الظاهرة النقدية من خلال كتابه شعرية دوستويفسكي.

و على الرغم من صعوبة ترتيب المحتوى كما جاء في مقرر مفردات هذه المادة، وتكرار بعض المحاضرات بتسميات مختلفة، وغياب الربط التاريخي لبعضها، وضحالة التنظير النقدي

لبعضها مثل محاضرتي نحو علم اجتماع للنص الشعري، والنقد الاجتماعي والتحليل النفسي، فقد حاولت إعادة ترتيبها حسب المعطى التاريخي لها، متتبعة في ذلك المنهج التاريخي في عرضها. وقد سجلت بعد البحث المطول في هذه المادة وبعد سنوات تدريس لا بأس بها غياب جهود نقاد آخرين مثل: كلود دوشيه، وبيير بورديو، وميشال زرافا، وريمون ماهيو، وإسهامات بيير بورديو في علم الاجتماع...الخ. كما لاحظت غياب النقد الاجتماعي العربي –من مفردات المادة –فقد اهتم النقاد العرب بالمنهج الاجتماعي اهتماما بالغا، فلم يبرح النقد العربي إشكالية الأدب والحياة، فلذلك ظلت جوهر النقد العربي الحديث. وقد وزعنا اهتمام النقد العربي –بعد النظر والاستقصاء –بسوسيولوجيا الأدب إلى:

–المنحى الاجتماعي –الإنساني وأصحابه لا يتبنون موقفا إيديولوجيا صارما.

– المنحى الإيديولوجي الماركسي التي شكلت الماركسية آباءه.

–النقد السوسيو نصي العربي الذي حدثت من خلاله نقلة في مسار النقد السوسيولوجيا العربي منذ تسعينات القرن الماضي، فقد ظهر جيل جديد من النقاد سعى إلى مراجعة مقولات المنهج الاجتماعي التقليدي لتخليصه من سلطة المفاهيم الإيديولوجية، وفتحه على فضاء المناهج المعاصرة.

و قد اخترنا توسيع النظر والفهم أكثر بإنجاز دراسة مستقلة، أي خارجة عن محتوى هذه المادة ويبقى الهدف من كل ذلك تقريبها للطالب الذي يجب أن يتلقى المعارف في كليتها لا في جزئيتها.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى علم اجتماع الأدب والإرهاصات الأولى

1-تقديم:

أكدت كل الجهود النقدية المطروحة على أن هناك علاقة وطيدة بين الأدب والمتغيرات الاجتماعية؛ بمعنى أن فكرة تمثيل الأدب للحياة ترتبط على المستوى الجماعي وليس على المستوى الفردي، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وبنيته ونظامه وتحولاته باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الابداعية والفنية.

ولو نتحدث عن الرواية، فهي أيضا تصور الواقع بكل تناقضاته ومظاهره، لذلك يصبح الأدب من خلالهما، أي الشعر والرواية عبارة عن مؤسسة اجتماعية كبرى، أداتها اللغة والتي هي جماعية، أي من خلق المجتمع. بمعنى أن الرواية واقعة اجتماعية تعكس فكرة جماعة معينة.

ويصبح الأدب بهذا المعنى الحياة في أوسع معانيها، وقد وجدت مناهج نقدية تقوم بتحليله من منظور اجتماعي، وهذا ما عرف بالنقد الاجتماعي أو النقد السوسيولوجي الذي يرتبط أكثر بالسرد الروائي لقدرة هذا الأخير على تصوير الواقع.

وتعود الأصول الفلسفية للمنهج الاجتماعي إلى أفلاطون Platon الذي يرى أن الأدب هو محاكاة للواقع وتقليدا له؛ بمعنى أن هناك علاقة بين العمل الادبي والمجتمع، وما على الأدب إلا تصوير هذا الواقع كما هو، أو كما يراه. إن المحاكاة عند أفلاطون هي: «نقل مراوي ومشوه ومزيف للواقع"[1].

أما أرسطو Aristote فقد تبنى فكرة المحاكاة أضاف إليها فكرة التحوير، أو إعادة تصوير الواقع، بمعنى الأديب لا ينقل ما يراه فقط وإنما يتصرف فيه وفق رؤيته الخاصة؛ أي إنّ المحاكاة عنده هي "ما ينبغي أن يكون في الواقع، والمحاكاة تنقل ما يمكن أن يوجد وأن يكون"[2].

---

[1] **-شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص32.**

[2] **-المرجع نفسه، ص33.**

تعد إذن، آراء كل من أفلاطون وأرسطو الانطلاقة الأولى لفكرة علاقة الأدب بالمجتمع وعلى الرغم من اختلاف نظرتهما إلى المحاكاة إلا أنهما اتفقا على أن الأدب يمكن أن يكون أداة ناجعة لنقل الواقع.

و ظهرت بعدهما المدرسة الوضعية التي دعت إلى التحرر من الأفكار الكنسية فدعت إلى الثورة على النظام الإقطاعي، وبدأت معها الحركة العلمانية التي بجلت العقل فكان أن حدث تحول من الفكر الميتافيزيقي إلى الفكر المادي الذي ينظر إلى الأشياء بواقعية، وقد بدأ في الأدب مع هذه الحركة التركيز على علاقته بالمجتمع أو البيئة، وبدأ الأدباء منذ القرن السابع عشر الميلادي يتحدثون عن تأثير المجتمعات في آداب شعوبها؛ وكان من بينهم "جيمس رايت"(1699)، والفيلسوف "لودي بنوال" (1754_1840)، وأعقبه الكاتب الفرنسي "ستندال" في روايته الأحمر والأسود...

ومن المحاولات الجادة التي ربطت بين الأدب بالواقع الاجتماعي نذكر دراسة المفكر الايطالي جيامبا تستافيكو التي عنوانها مبادئ العلم الجديد الصادرة عام 1725، وربط فيها بين الأنواع الأدبية والمجتمع متخذا من الملاحم التي ربطها المجتمعات العشائرية مثالا عن ذلك.كما لاحظ إلى أن الدراما ترتبط ارتباطا وثيقا بالمدينة فنشأتها ظهرت معها، وقد قارن بينها وبين الرواية التي قال إن ظهورها يرتبط بالمطبعة والورق وانتشار التعليم. والواقع أن جيامبا تستافيكو اعتمد على معيار الزمن، من خلال اهتمامه بمختلف المراحل الحضارية التي تتبع فيها ظهور الملاحم في المجتمعات العشائرية ثم ظهور الرواية في مجتمع المدينة.[1]

وشددت المدرسة الوضعية على الاهتمام بالظروف التي يعيش في كنفها المؤلف بوصفها تسهم في نشأته، وبالتالي فإنها مؤثرة في أعماله الأدبية.

---

[1] – **ينظر شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار النشر والتوزيع، الجزائر الطبعة الأولى، 1984، ص 14.**

ويرى الباحثون أن البدايات الحقيقة لهذا المنهج تعود إلى ثلة من النقاد من بينهم "مدام دو ستايل" في كتابها " الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" سنة 1800." وهي تقصد بالأنظمة الاجتماعية المختلفة الأنظمة التي يتشكل منها المجتمع كالدين، والسياسة، والأخلاق، والقوانين"[1]. وسعت الناقدة في هذا الكتاب إلى دراسة "الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة اجتماعية، وعرضت تفسيرا اجتماعيا تاريخيا لبعض الأمم"[2]. ولعلها كانت تهدف إلى إظهار "مدى تأثير الدين والعادات والقوانين على الأدب ومدى تأثير الأدب على الدين والعادات والقوانين".

كما أصدرت سنة 1810 كتابا آخر بعنوان "ألمانيا وآداب الشمال"، رصدت فيه ارتباط الأدب بالبيئة والمجتمع وآثرهما في تشكيل الأدب، فأدب أوروبا مثلا يختلف عن الأدب العربي اختلافا كبيرا لأن المجتمع يؤثر في الأديب "إن محاولة الربط بين الفرد المبدع والجماعة، وأثر هذا الثالوث لا يلتقي إلا في إطار الإبداع الفني أو الادبي على مستوى السيوسيوثقافية رغم ما يوجد أحيانا من تناقض بين مضمون الأثر وسلوك الفرد المبدع، لكن الوظيفة الموضوعية لسلوك الكاتب لا تعتبر موضوعا رئيسيا في هذا المجال "[3].

وجاء بعد "مدام دو ستايل" الناقد الفرنسي سانت بيف" ليطور هذه الفكرة من بعدها، ويستفيد من تطويره من التقدم الذي أحرزته النظرية الاجتماعية منذ مونتسكيو وحتى أوجست كونت"[4].

---

[1] سيد بحراوي، علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1992، ص14.

[2] – محمد على البدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية، بيروت، 2002، ص 23.

[3] – سمير سعد حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الادبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص96.

[4] – صبري حافظ، الأدب والمجتمع، مجلة فصول، ع2، مجلد2، ص86.

ولقد كان اتجاهه علمي تجريبي، درس خلاله الأدب؛ فكان يبحث في النتاج الادبي لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه، فكانت أحكامه في النقد منصبة على شخصيات المؤلفين.

ودعا سانت بيف إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم، وعصورهم، وآبائهم، وأمهاتهم، وأسرتهم، وثقافتهم، وعلاقتهم بأصدقائهم، والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء.

ويضاف إلى هؤلاء الأعلام "هيبوليت تين الذي ركز في دراسته للأدب على ثلاثة عوامل: الجنس والبيئة والعصر. ويقصد بالجنس: مجموعة الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد، فهو يزعم أن العرق له دوره في توريثه بعض الخصائص الجماعية.

أما البيئة فيقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه الأديب. أما العصر فهو الأحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعا عاما يترك أثره على الأدب (حرب 67 مثلا وتأثيرها الكبير على الأدب العربي)، والواقع أن هؤلاء الأعلام يحسبون على المدرسة التاريخية في دراسة الأدب، ولا يعد هذا تناقضا لأن المنهج الاجتماعي ترعرع "في حضن المنهج التاريخي فقد تولد عنه واستقى منه منطلقات الأولى خاصة عند المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور "[1].

وهناك من يرى أن المنهج الاجتماعي " هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة

[1] **–ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، 2002، الدار البيضاء بيروت .**

للمجتمع، وبفكرة الطبقات وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي"[1].

والواقع أن الدراسة التي قام بها هيبوليت تين قد جعلت من الأدب ظاهرة طبيعية. فهل صحيح أن الأدب في ظل هذه الثلاثية أصبح ظاهرة طبيعية وانتفت معه الصفة الفنية؟ و هل يمكن إخضاع الأدب للملاحظة والقياس والتعميم دون النظر إلى فردانيته وخصوصيته ؟.

ثم جاءت المدرسة الجدلية التي تزعمها المفكر الألماني "هيجل" الذي تحدث في محاضراته عن فلسفة التاريخ سنة 1822 عن علاقة جدلية بين الأدب والمجتمع؛ بمعنى أن الأول يتغير بتغير معطيات الثاني لذلك يمكن الولوج، وفهم الثاني من خلال الأول؛ أي أن الأدب يصبح مدخلا حقيقيا لفهم المجتمع كما أن المجتمع يفهم من خلاله.

وأولت بعد ذلك كل النظريات الماركسية الفكر الهيكلي عناية خاصة بحيث انطلقت منه، وكان ماركس يقف في طليعتهم.

ويعد ماركس "أول من أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية، وعد الأدب واقعة اجتماعية تاريخية... وأن الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي"[2].

وعندما نتحدث عن ماركس فإننا نتحدث عن معالم الفكر الماركسي للفن والجمال، وهي تظهر في أعمال "بلخانوف" و، مساهمات "لنين"، و"تروتسكوي" في بعض كتابته، وتتلخص النظرة هنا في أن الفن —في نظر ماركس– شكل من أشكال تمثل العالم، وسيلة معرفة، رابطة اجتماعية سلاح وظيفي، إغناء للوعي الإنساني ومرآة للمجتمع" [3].

---

[1] –المرجع السابق ،ص39.

[2] –سمير سعد حجازي، مدخل إلى علم مناهج النقد الادبي المعاصر، ص86.

[3] –عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2008، ص100.

ونخلص إلى أن المنهج الاجتماعي ظهر بعد محاولات عديدة من بعض الفلاسفة والمفكرين وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي ثم تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة في المجتمع وبفكرة الطبقات.

كما نخلص إلى القول بأن البحث في المنهج الاجتماعي للأدب تولد من المنهج التاريخي، وارتبط بتطور المجتمعات؛ حيث اختلف بتطور البيئات وظروف توجهها، ومثل الواقع ونظامه وتحولاته في الأدب جزءا من المجتمع لأن الأديب يتأثر بمجتمعه والمحيط الذي ترعرع فيه.

المحاضرة الثانية :مفاهيم اجتماعية أساسية

أ–مفهوم علم الاجتماع:

فضلنا في بداية هذه المحاضرة تقديم تعريف موجز عن علم الاجتماع حتى يتسنى للطالب فهم العلاقة بينه وبين علم اجتماع الأدب، وهي علاقة الفرع بالأصل. يقابل هذا المصطلح sociologie باللغة الفرنسية، ويتألف من لفظتين « لوجي بمعنى تتضمن دراسة على مستوى عال. بينما تشير كلمة سوسيو إلى المجتمع، وهكذا يعني علم الاجتماع من الناحية الاشتقاقية دراسة المجتمع على مستوى عالم من التجريد والتعميم » [1]، وعرفه أوغست كونت بأنه الدراسة الواقعية المنظمة للظواهر الاجتماعية [2].

وعرفه كارل ماركس الذي رفض مصطلح سوسيولوجيا، وآثر استخدام مصطلح علم المجتمع، وهو يرى أن«الأصول الرئيسية للتغير الاجتماعي في نظره تكمن فيما يحمله الناس من أفكار وقيم بل إن حوافز التغير الاجتماعي تتمثل في المقام الأول في المؤثرات الاقتصادية والصراع بين الطبقات هي التي تدفع إلى التطور التاريخي لأنها محرك التاريخ، فهو إذا يعرف هذا العلم بأنه صراع الطبقات الاجتماعية»[3].

أما مؤسس علم الاجتماع الحديث ايميل دوركايم، فقد عرف علم الاجتماع بأنه العلم الذي يدرس الظواهر الاجتماعية ويشرحها ويفسرها بطريقة اجتماعية.[4] أما المفكر الألماني ماكس فيبر فعرفه بأنه العلم الذي «يفهم ويفسر السلوك الاجتماعي»[5].

---

[1] **محمد عاطف غيث، علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1986، ص 112.**

[2] **المرجع نفسه، ص 15.**

[3] **Raymond Aron ; les étapes de la pensée sociologique ; édition Gallimard ; 1967; page 121** .

[4] **عبد الله محمد عبد الرحمن، النظرية في علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2006 ص50.**

[5] **– إحسان محمد الحسن وعدنان سليمان الأحمد، المدخل إلى علم الاجتماع، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2009، ص13** .

مما سبق نستنتج بأن علماء الاجتماع اختلفوا في تعريفاتهم لعلم الاجتماع، فمنهم من رأى أن دراسته تهتم بالتنظيمات الاجتماعية والبناء الاجتماعي، ومنهم من رأى أنه يركز على دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية.

ب6- مفهوم علم اجتماع الأدب:

هو علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين، وتأثر في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر [1].

والحقيقة أن مصطلح علم اجتماع الأدب هو الصيغة العربية الأكثر تداولا وانتشارا مترجمة للصيغة الإنجليزية سوسيولوجيا وليتراتي Sociology of Literatureوالصيغة الفرنسية Sociologie de la littérature والصيغة علم الاجتماع الأدبي، وهي تسمية ملتبسة حيث أن اضافة صفة الادبي إلى علم الاجتماع يمكن أن تغير المدلول الحقيقي لطبيعة العلم، فهو ليس علما أدبيا وإنما هو علم موضوعه الأدب والبعض يفضل تسميته سوسيولوجيا الأدب باعتبار أن كلمه سوسيولوجيا غدت كلمة مألوفة في القاموس العربي. [2] وهي ترجمة حرفية لا تحمل في نظرنا أية إضافة في مجال ترجمة المصطلح الأجنبي. لذلك سنحاول قدر الإمكان استخدام الترجمة العربية علم اجتماع الأدب.

و يهتم هذا العلم "بخصوصية الاجتماعي الكامنة في النص الأدبي، ويعد هذا (التخصص) أكثر التصاقا بالأدب من غيره لأنه يهتم بخصوصية الاجتماعي الكامنة في النص

---

[1] **–صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص42.**

[2] **حسن إبراهيم علبد العظيم، علم اجتماع الأدب، التحليل السوسيولوجي للأدب، https://hadfnews.ps/post/109693**

ذاته، لا بالتأثيرات الاجتماعية الخارجة عنه، وهو ما قرب بين النقد الادبي وسوسيولوجيا الأدب، وتجاوز الصراعات التقليدية." [1]

وتؤكد هذه التسمية أن هناك مجالا مشتركا بين الأدب وعلم الاجتماع بوصفه تخصصا قائما بذاته الذي أغفل الاهتمام بالدراسة العلمية للأدب، لذا يمكن القول بأن هناك مسافة بين الأدب وعلم الاجتماع، وهي المسافة التي تعكس التطور الملحوظ الذي شهدته الدراسات الأدبية« وبينما منحت مقولة علم الاجتماع الأدب الموقع الذي يشغله الموضوع في سيرورة معرفية أحادية الاتجاه أصبحنا ندرك حقيقة أن الحدود بين الخطاب الاجتماعي والخطاب الادبي كانت سهلة الاختراق، وأنه ربما تضمن الأدب كثيرا من علم الاجتماع بقدر ما تضمن علم الاجتماع الأدب» [2].

وما دامت المجتمعات تختلف عن بعضها البعض وانعكاس ذلك في آدابها فإنه يوجد تداخل كبير بين الأدب وعلم الاجتماع فيغدو الأدب من هذا المنظور نظاما من أنظمة المجتمع المختلفة.

و يمكن تعريف علم اجتماع الأدب بأنه العلم الذي يدرس العلاقة بين الأدب والمجتمع بأشكالها المختلفة، وذلك من خلال ربطه بمختلف السياقات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية في المجتمع ويمكن إظهار هذه الأشكال من خلال ما يعرف بتيارات علم الاجتماع الأدبي، والتي سنقدمها كما يلي:

إذن، تتضمن تسمية سوسيولوجيا الأدب أو علم اجتماع الأدب تيارات ومجالات بحث شديدة التنوع... إن ما يميز أساسا سوسيولوجيا الأدب عن شكل آخر من أشكال النقد الادبي هو التأكيد المبدئي على أن الفرد الواحد في الإبداع الفني ليس معنيا وحده، بل إن

---

[1]– عبد العزيز خواجة: أنماط العلاقات الاجتماعية في النص القرآني، صفحات للنشر، ط1، 2005، ص35.

[2] . جاك لينهارت علم اجتماع الأدب اليوم في علاقة الأدب المعرفة الاجتماعية ترجمة إدريس الخضراوي

العمل الفني هو تعبير عن الوعي الجمعي الذي يشارك فيه الفنان بشدة أكثر من مشاركة مجموع الأفراد[1].

واختلف النقاد في عدد التيارات أو الاتجاهات التي ظهرت في علم اجتماع الأدب، فهناك من يتحدث عن اتجاهين، وهناك من يتحدث عن ثلاث اتجاهات. وقد فضلنا تقديم التقسيم الثاني لوضوحه، لذا سيكون الحديث عن ثلاثة تيارات.

أ-التيار الأول:

يطلق عليه تسمية علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل: الإحصائيات والبيانات وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة بيانات محدودة، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة، ويستخلص منها النتائج التي تسفر عنها الدراسة.

ويرى أصحاب هذا التيار أن الأدب جزء من الحركة الثقافية، وتحليله يقتضي بتجميع أكبر قدر ممكن من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، مثال: عندما نعمد إلى دراسة الرواية فإننا ندرس:

-الإنتاج الروائي في فترة محددة.

-نضع البيانات الإحصائية الشاملة له فنجد أنه جزء من الإنتاج السردي (قصة، قصة قصيرة...)

-التوظيف الكمي لهذا الإنتاج ويتضمن:

_عدد القصص والروايات التي أنتجت في هذه البيئة.

_عدد الطبعات التي صدرت.

_ درجة الانتشار.

_ما تعرضت له من عوائق.

---

[1] **-المرجع السابق، ص42.**

_ما أثرته من ردود.

ولكي ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية _اقتصاد الثقافة _، ينبغي لنا أن نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتوزيع والتسويق كل ذلك نستخلص منه نتائج بالغة الأهمية هي التي ستكشف عن حركة الأدب في المجتمع، ومدى انتشاره وتقلصه، وردود الفعل الناجمة عنه.[1]

ومن أهم رواد هذا التيار "إدوارد إسكابيه " وله كتاب في علم اجتماع الأدب درس فيه الأدب كظاهرة إنتاجية، أي في مدى ارتباطها بقانون السوق.

و قد وجهت انتقادات واسعة لأصحاب هذا التيار، وأبرزها نقد لينهارت الذي يقول فيه «و بما أن علم الاجتماع غير قادر على تحديد أدبية الأدب أو تخيلية التخييل فإنه يفضل دراسة موضوع الأدب انطلاقا من سياقه، ومن خلال ما يحيط به علم اجتماع الجمهور، والمؤلفين، والنقاد والنشر، والقراءة إنها استراتيجية تستأنف ذلك الضرب من التعريف للأدب عن طريق إسقاطه بخلق موضوع على الأقل في متناول المعرفة الاجتماعية، وبقدر ما يوجد الأدب خارج جوهره اللغوي والخيالي سيكون لعلم الاجتماع الموضوع الذي يمكن الاستحواذ عليه، ومع ذلك فمن الواضح أن تعريف الأدب باستبعاد ما يكون فعاليته التخيلية، يعني حرمانه من ذلك الجزء الأهم في انتمائه إلى المجتمع، والتخلي عما ينبغي أن يكون ذا أهمية قصوى في التعامل مع علم اجتماع يهتم بالأنظمة الخيالية التي على أساسها تبنى المجتمعات، لذلك من الضروري عدم التخلي عن هذه الجوانب حتى لو كانت هذه الرؤية الأوسع لا تعني بوضوح تخيلنا عن المقاربات التي تدرس ظاهرة الأدب، بما لا يندرج في النص، ولا في الأبنية الخيالية التي توفر هذه الإمكانية على العكس من ذلك باقتران هذه المستويات المختلفة يتقدم البحث والمعرفة بخصوص الوجود الاجتماعي للأدب» [2].

---

[1] **–المرجع السابق، ص43/42.**

[2] **جاك لينهارت، ترجمة إدريس الخضراوي.**

و واضح مما سبق أن الدارس يتحدث عن أهم مآخذ هذه المدرسة التي اهتمت في دراستها للأدب بالجانب الكمي، وأغفلت الجانب الأهم وهو النوعي أو القيمي أو الجمالي أو التخييلي، وهي كلها باختلاف دلالتها غائبة عن منظور هذه المدرسة التي استوت عند روادها «الرواية الجيدة من الرديئة، أو الرواية العظيمة مع الرواية التي انتشرت بفعل الإثارة أو إلى غير ذلك من الأشياء التي تؤدي إلى الانتشار. تستوي مثلا الرواية البوليسية مع الرواية الأدبية الخالدة. كما تستوي مثلا أعمال أغاثا كريستي مع أعمال نجيب محفوظ فالأعمال القصصية ذات الطابع البوليسي للأولى عرفت رواجا واسعا في شتى أنحاء العالم، وقد قدرت مداخيل أعمالها بملايين الدولارات، وهذا راجع لإقبال جمهور القراء على هذا النوع من الكتابة التي لا تعتد بمعيار الجودة بقدر ما تعتمد الإثارة الموضوعية لعنصر الجريمة، بينما لا يمكن أن يقاس قراء نجيب محفوظ في العالم وهو الحائز على جائزة نوبل للآداب بعدد قراء أجاثا كريستي، لسبب بسيط هو أن قراءه ليسوا من عامة الناس، بل هم فئة تهتم بجودة الأدب ومدى إتقان المبدع لصنعته.»[1]

و أدت هذه المعادلة إلى غياب رؤية جمالية للأعمال الأدبية المدروسة، كونها تستند إلى لغة الأرقام وعدد الطبعات والقراء، والترجمة. ..الخ

وتطور هذا الاتجاه وارتبط بشكل ما بالجانب والجمالي والنوعي للأعمال الأدبية، ويمثل هذا التطور دراسة قامت بها باحثة سويدية هي "مارينا ستا" عن سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة في مصر، وقد نشرت دراستها تحت عنوان "حدود حرية التعبير". وقد درست الموضوع في ثلاثة عقود؛ أي طيلة فترة حكم عبد الناصر والسادات، وانطلقت من فكرة أن الإبداع القصصي هو أكثر الأشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع، وقد يصطدم هذا الإبداع بعراقيل نتيجة للمنظومة الاجتماعية السائدة، أو الممنوعات الموجودة في المجتمع، أجملتها في: الممنوعات السياسية، والممنوعات الدينية، والممنوعات الأخلاقية. وانتهت إلى أن المصادرة،

[1] . صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص42.

والقمع، والحضر، ومنع التداول، والعقوبة، والسجن من أهم المؤشرات التي نقيس بها درجة الحرية المسموح بها في المجتمع، فدرجة الحرية هي مؤشر نوعي وكمي في نفس الوقت.

ودرست الباحثة الأعمال الإبداعية التي تعرضت للحضر، كما درست الحالات التي هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها في أماكن أخرى. يمكن لهذا النوع من الدراسات حسب وجهة نظر صلاح فضل _أن يخلص الدراسات الاجتماعية للأدب من محدودية الدراسات الكمية، وهذا إذا ارتبط بجوهر الأدب والذي هو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية.[1]

ب–التيار الثاني:

يتمثل هذا التيار في رواد المدرسة الجدلية التي تعود إلى رأي «هيجل الذي بلوره فيما بعد ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي، والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما جعلها علاقة جدلية»[2]

والمنظر الأساسي لهذه المدرسة هو "جورج لوكاتش" الذي درس العلاقة بين الأدب والمجتمع حينما عد الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة. وقدم "لوكاتش" إسهاما مبكرا في نوع آخر من الدراسات السوسيولوجيا للأدب، وهو الذي يسمى سوسيولوجيا الأجناس الأدبية، وهي التي تربط بين نشأة الجنس الادبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات، فكانت كتاباته عن طبيعة والرواية ونشأتها مقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية، وصعود البرجوازية الغربية.

وجاء بعده "لوسيان غولدمان" منظرا ومطبقا لهذا الاتجاه وقد انطلق من أفكاره وأدى اهتمامه بالجانب الكيفي إلى إضافة حقيقة لهذا المنهج الذي لم يغفل فيه الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية، بل اعتمد على وجه مخصوص شرح مدى العلاقة بين الأعمال الأدبية والوعي الجماعي.

---

[1] . ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص46.

3-التيار الثالث: يسمى علم اجتماع النص الأدبي، له إرهاصات كثيرة، ويعد أحدث وأبرز اتجاه في علم اجتماع الأدب، ويمثل هذا التيار "بيار زيما" صاحب كتاب "النقد الاجتماعي"، وقد أسهم مع ميخائيل باختين في إرساء قواعد علم اجتماع الأدب، وذلك بانشغاله بتطبيق قواعد التحليل على النصوص الأدبية.

المحاضرة الثالثة. النماذج الجدلية في علم اجتماع الأدب

تقديم:

الجدل في أصله اللغوي هو فن المحاورة، وقد جعله أرسطو أسلوبا للبرهنة، واتخذ مفهوما في القرون الوسطى يدل على التمييز بين الحقيقة والكذب، كما أطلق على المنطق في فلسفة ديكارت وسبينوزا ؛بحيث أصبح الجدل مرادفا للحركة الباطنية التي توجه المادة. وفي القرن التاسع عشر ظهرت فلسفة هيجل، وتطور معه مصطلح الجدل، وقد ظهر ذلك في رفضه لأن يكون (الفكر نتاج للمادة وانعكاسا لحركتها في دماغ الانسان بل إن الفكرة المطلقة هي صانعة المادة، ومن ثم فليس الوعي هو الذي يجب أن يوافق الواقع الموضوعي بل الواقع ان يخضع إلى التراكيب الذهنية) [1].

ويربط المؤرخون تاريخ الجدل (بفلسفة كانت نظريته في المنطق إذ تمثل الدعامة التي قامت عليها الفلسفة الألمانية الحديثة ونقطة الانطلاق التي بدأت منها)[2].

النموذج الجدلي الأول:

1–مفهوم الجدل عند فريدريك هيجل:

أصبح الجدل رديفا لفلسفة هيجل ونزعته المثالية المناقضة للمادية، وتقوم فكرة الجدل عند هيجل على عد الفكر أو الفكرة هي التي تعبر عن مقولات الفهم أو العلاقة بين الذات والموضوع؛ فالفكرة نتيجة للجدل تعكس مقولة الوجود، فهي العقل أو النفس أو الجسم، وأصبحت الفكرة تعبر عن المتضادات والمتناقضات، أو الصراع الأضداد، يقول هيجل (التناقض هو الذي يحرك العالم بالفعل، ومن المضحك القول بأن التناقض لا يمكن تصوره فهو ماهية

---

[1] **عبد الرزاق مسلم الماجد مذهب، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، بدون طبعة بدون تاريخ، ص 51 .**

[2] **المرجع نفسه، ص 59.**

المعرفة، ومن مهام المنطق الصوري بل من مهام الديالكتيك باعتباره منطقا ونظرية للمعرفة قوس هيجل موسوعة العلوم الفلسفية [1].

القولية والأفكار المتصارعة يقول هيجل الفكرة المطلقة، هي(الكلي إلا أنّ هذا الكل يجب أن يفهم بالمعنى الحقيقي، بمعنى أن الجزء ليس غريبا عنه، وإنما هو جزء منه، فلا يفهم **الكل بالمعنى الرد** وإنما على أنه الصورة المطلقة التي تحتفظ هويتها في المقولات السابقة) [2].

و تنقسم فلسفة هيجل إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي: المنطق، وفلسفة الطبيعة، وفلسفة الروح (الفكرة الشاملة)أو الكلية. وتدرس هذه الأقسام العقل بوصفه مجردا أولا (المنطق) وبوصفه اللا عقل (العقل الحيواني)، وبوصفه كائنا روحيا، إذن موضوع الجدل عند هيجل هو أنساق العقل، وقد درسه وفق المنهج الفلسفي رافضا المنهج التجريبي والرياضي، والذي جعل له علما هو المنطق، وقد خالف آراء غيره حول المنطق)، فهو عنده لا يدرس صور الفكر وقواعده فحسب، وإنما يدرس مادته أيضا، ومادة المنطق في رأيه هي الفكر، وبالتالي فالمنطق هو دراسة لطبيعة الفكرة الخالص، وهو دراسة للحياة الباطنية للعقل) [3].

وكما هو معلوم فإن المنطق يدرس الأشكال والصور، وهو يتعداها بمنظور هيجل إلى دراسته المضمون الذي هو الفكر، وقد انتهى هيجل عندما مزج بين شكل المنطق ومضمونه إلى نتيجة، وهي أن الروح له طبيعة منقسمة على نفسها (ولكنها تعود بنشاطها الخاص فتشق لنفسها طريقا جديدا لكي تتوافق مرة أخرى، ومن ثم يكون الاتفاق النهائي اتفاقا روحيا، أعني أن مبدأ العودة إنما يكون في الفكر، وفي الفكر وحده، فاليد التي أحدثت الجرح هي نفسها التي تداويه) [4].

---

[1] هيجل ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، ج1،دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2005 ، ص28.

[2] المرجع نفسه ، المجلد الثالث، ص 85.

[3] إمام عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيجل (دراسة لمنطق هيجل)، المجلد الثالث، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2020، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص 20.

2-المنهج الجدلي عند هيجل :

المنهج الجدلي عند هيجل هو دراسة ماهية الفكر وطبيعة الروح، المنهج متصل بالموضوع، وما يحرك هذا الأخير هو الذي يمكن أن نسميه جدلا (فالموضوع أي كان نوعه هو الذي يحدد المنهج الذي يسير عليه، وقد ألف الناس أن ينظروا إلى المنهج التحليلي التجريبي والمنهج التأليفي (كما لو كان اختيار أحدهما دون الآخر أمرا يتوقف تماما على رغباتهم الخاصة غير أن ذلك وهم خاطئ إ،ن اختيار أحدهما دون الآخر كوسيلة للبحث يعتمد أساسا على موضوعات البحث، فهي وحدها التي تحدد المنهج الذي يسير عليه) [1].

ولأن المنطق مختلف عن غيره من العلوم فإن منهجه أيضا يختلف في منهجه هو موضوعه في الآن ذاته، فهو بتعبير المفكر العلم الذي يعرض المنهج الجدلي، يقول هيجل في أحد كتبه أن صور الفكر لابد أن تدرس في طبيعتها الجوهرية وتطورها الكامل إنها في آن معا موضوع البحث وفعل البحث، ومن ثم فهي تفحص نفسها بنفسها، ونشاطها الخاص ينبغي عليها أن تعنى حدوده، وأن تشير إلى نقائصها، وذلك هو نشاط الفكر الذي سأسميه من الآن فصاعدا اسم المنهج الجدلي، وعلينا أن نلاحظ أنه بدلا من أن ينظر إلى المقولات من خارج فإنه سيكون نشاطا باطنيا أو محايثا لفعلها الخاص أو هو نشاط المقولات ذاتها) [2].

و مر المنهج الجدلي بمراحل، ومراحله هي تلك الرحلة التي يقطعها المنطق منذ أن يبدأ بالوجود المادي (الطبيعة إلى أن يصل إلى الفكرة المطلقة؛ التي هي الروح ليصبح المنهج الجدلي عند يساوي المنطق الذي يعرض موضوعه بطريقة جدلية ومنظمة، وتشكل الفلسفة الهيجلية من مثلث كبير: هو المنطق، وفلسفة الطبيعة، وفلسفة الروح (والمنطق هو العقل الخالص والطبيعة هي النقية يجمعهما مركب واحد، هو فلسفة الروح التي تدرس العقل كما يظهر في العالم ويمارس نشاطه في التنظيمات والمؤسسات الاجتماعية المختلفة، وما ينتجه من فن ودين

---

[1] **المرجع السابق، ص 20.**

[2] **المرجع نفسه، ص21.**

وفلسفة أو باختصار الحياة الروحية للإنسان كما تتجلى في تاريخ العالم)[1]، وقد درس في العقل من الخارج الإحساس والإدراك الحسي، ودرس من الداخل النشاط العقلي الخالص (المقولات وطريقه الجدل أو الوجود الخالص والفكرة المطلقة).

3–مصادر الجدل الهيجلي: يمكن أن نجمل مصادر الجدل عند هيجل في النقاط الآتية:

أ–**اللاهوت** :كان هيجل منشغلا طوال حياته بالدراسات اللاهوتية، وقد كتب في هذا الموضوع مقالين هامين هما :روح الديانة المسيحية ومصيرها، والثاني بعنوان مجمل المذهب، وهو متخرج من معهد توبنجن الديني، وقد قرأ لكانط كل الدراسات اللاهوتية التي أنجزها، وله مقال عن حياة يسوع (1895)، ومقال آخر مهم عالج فيه فكرة الأضداد، وعنوانه :روح الديانة المسيحية ومصيرها، وقد ظهر في هذا المقال بعض معالم فلسفته حين تحدث عن الروح وانقسامها، فهو يعتقد أن الإنسان عاش المرحلة الطبيعية مع ابراهيم جد اليهود، وهي المرحلة التي عاشت فيها الروح في هدوء، ثم جاءت حادثة الطوفان مع سيدنا نوح، فنزلت السكينة عن الروح، وبالتالي انفصلت الروح عن الطبيعة التي أصبح ينظر اليها الانسان على أنها عدو له، وبدأت الروح تنقسم، وحاولت أن تعيد السكينة والوحدة مع نوح نفسه الذي بنى العالم بفكره من جديد. مما سبق يمكن أن نستنتج أن هناك ثلاث مراحل للروح في صراعها مع الطبيعة، وهي:

–مرحلة السذاجة وهي المرحلة التي اتحدت فيها الروح مع الطبيعة

–مرحلة الطوفان واليقظة

مرحلة انتصار الروح على الطبيعة

وهذا مثال عن فلسفة هيجل في بدايتها؛ حيث كان الصراع فيها بين الروح و(الفكر وبين الطبيعة) الوجود، وهو صراع انتهى لصالح الفكر الذي سيطر على الطبيعة، وهي هنا محاولة للمنهج لغاية البحث عن حل لفكرة الأضداد في الدين.

---

[1] **المرجع السابق، ص 26.**

واهتم هيجل بتفسير قصة السقوط كما وردت في المسيحية، فهو يرى أن حياة آدم وحواء في الجنة تمثل المرحلة الأولى مرحلة السذاجة، وأكلهما من الشجرة أدى إلى استيقاظ الوعي لديهم، وهي المرحلة الثانية ثم جاءت المرحلة الثالثة، وتمثلها حالة اللعنة التي ألمت بهما، وجعلتهما يعملان للحصول على الطعام، وهنا يظهر التعارض بين الإنسان والطبيعة، فقد جاء العمل نتيجة الانقسام، وهو أن الإنسان يحاول بهذا العمل العودة من جديد إلى الوحدة الأولى.

ب–الفلسفة: تأثر هيجل بالفلسفة اليونانية التي تحدثت عن الجدل أو حالة النقيض، وفي رأيه تعود فكرة الجدل إلى زينون الايلي الذي رأى أن للوجود صورتان، فهو واحد وساكن؛ بمعنى أننا عندما ننكر أن الوجود واحد معنى ذلك أننا نقول إنه ساكن (فسلب الحركة يعني إثباتها، إثبات تعيين جديد هو السكون، وسلب الكثرة إثبات الوحدة، وقد أخذ هيجل من زينون جدل الحركة، فكل حركة تنطوي على جدل، وكل حركة هي إلغاء للحركة ذاتها. كما احتضنت فلسفة هيجل كل ما جاء به الفيلسوف هرقل، وقد رأى أن الوحدة تكمن في الأضداد نفسها في، فالمرض والصحة هما وحدة وكثرة في الوقت نفسه. كما تحدث هذا الفيلسوف عن الوعي البشري، وجعله مقابل الوجود الذي هو الفكر العقلي وليس الإدراك الحسي.

كما تأثر هيجل بسقراط الذي عرفت فلسفته بالبحث عن علاقة الجزء بالكل، فقد بحث في فكرة إدراك الإنسان لنفسه الذاتية، وفكرة جعل جهل الناس بالحقيقة الظاهرة وفكر، التوليد (وهي ان الحقيقة موجودة في كواهلنا وتحتاج إلى من يخرجها).

كما تأثر هيجل بفلسفة أفلاطون حول فكرة أن العقل مصدر المعرفة والحقيقة. أما الاحساس فهو لا يقدمها لأنه لا ينقل إلا الجزء الظاهر منها لذلك، فهو يميز بين العقل وعالم الحس، ويجعل للعقل نوعان: العقل الخالص وقوة الفهم. والأول هو الأعلى، والثاني دونه لأنه يفتقد إلى الدليل.

وقد رأى أفلاطون أن للجدل طريقان هما (الجدل الصاعد والجدل الهابط، فالإنسان يلاحظ الجزئيات، ثم يرتفع منها إلى الطبيعة العقلية العامة التي تربط بينهما ؛أي أنه يرتفع من

خلال الكثرة الحسية إلى الوحدة العقلية التي تشملها وتفسيرها، ومن هذه الوحدة إلى مقولات أعلى منها مرتبة، وهكذا يستمر ارتفاعه من الأفراد إلى الأنواع إلى الأجناس حتى يصل إلى النهاية إلى جنس الأجناس على فكرة هي أهم الأفكار جميعها وأكثرها حقيقة وأعلاها مقاما، وهذه الفكرة ليست إلا مثال الخير والذي يقوم في العالم المعقول مقام الشمس في العالم المحسوس، ويضفي على المعقولات هذا الضوء الذي به تكون مرئية، والحرارة التي تكسبها الحيا' ورؤيه الخير، هي رؤية مباشرة وحذف عقلي، وبغير حدوث هذه الرؤية والوصول إلى المبدأ الأعلى لكل الموجودات يظل العقل في تشتت؛ لأن معرفة الخير هي هدف كل العلوم الجزئية التي تفتقر دائما إلى النظرة الكلية أو النظرة العقلية ؛ولكن هذه العملية نفسها لابد أن تكتمل بعملية أخرى يهبط فيها الانسان من الأجناس العالية إلى الأنواع التي تندرج تحتها، ثم إلى الأفراد التي يشملها كل نوع)[1].

و أخذ هيجل من افلاطون: اهتمامه بالكليات اعتباره الكلي هو الفكر؛ والفرق بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية وتقسيمه للعقل إلى نوعين قوة الفهم والعقل الخالص، وفكرة الجدل عقلي، وفكرة الوجود ولا وجود، والواحد والكثير، والكل والجزء، والمتناهي واللامتناهي. وفكرة التقاء الفلسفة بالحكم أو تعايش الفلسفة مع الحكم.

وأما أرسطو فقد أخذ منه فكرة المادة والصورة، فهو متلازمتان، والأولى تؤدي إلى الثانية (وهي الجانب الكلي من الشيء هي أيضا غايته، وهدفه فالعلة الغائية متحدة مع العلة الصورية).[2]

وقد أعطى هيجل فكرة القوة والفعل اسم الضمني والصريح؛ أي ما هو في ذاته، وما هو في ذاته ولذاته. والمادة هي القوة. والصورة هي الفعل. أو تحقق القوة والمادة تعتمد في تشكلها على الصورة، وهي ليست شيئا هي كل شيء موجود بالقوة، وتصبح شيئا إذا ما

---

[1] **المرجع السابق، ص 58.**

[2] **المرجع نفسه، ص 62.**

حصلت على صورة. كما استلهم منه فكرة التطور، وهو ظهور الشيء وانتقاله من مرحلة الكمون، من مرحلة وجوده الفعلي إلى وجوده المعلن، أو التحقق ذاته في ذاته، فتطور أي شيء هو حاصل نتيجة انبثاق الضمني إلى العالمين، وهي فكرة أساسية في منهج هيجل الجدلي. وهناك أيضا فكرة المطلق، وهي خلوه من المادة وافتقاره للصورة، وهو الوجود الخالص، وهو غير منقسم وغير متعدد، وهو فكر الفكر، أو العقل والعاقل والمعقول؛ بمعنى هو الفكر وحده وموضوعه هو التفكير في حد ذاته وهو الله عند أرسطو، وهو عند هيجل الوعي الذاتي، أو فكر الفكر بمعنى آخر هو دراسة الصورة والمضمون معا.

وعلى الرغم من أن أرسطو لم يهتم في فلسفته بفكرة الجدل إلا أن حضوره واضحا في فكر هيجل، ويظهر من خلال تأثر هذا الأخير به في النقاط الآتية.

ج- الفلسفة لحديثة:

فلسفة سبينوزا: كان لسبينوزا تأثير مباشر على المدرسة المثالية الألمانية، وظهر أثره في هيجل من خلال فكرة أن كل تعيين سلب فتعيين شيء معناه وضع حد له، ومعنى ذلك أننا نفصله عن الأشياء الأخرى في الإثبات يتضمن النفي، واللامتناهي أن الشيء المعين هو الشيء المحدود، لأن التعيين تحديد، وبناء على ذلك، فاللامتناهي هو اللامحدود في اللامتناهي، هو الحقيقي واللامحدود هو المزيف. ما استمد من فلسفة كانط: رد التجربة إلى العقل، وفكرة العقل والفهم، وفكرة التناقض الطبيعي فكل شيء في حد ذاته متناقض، والمقولات وهي فئة خاصة من الكليات، وهي غير حسية، وهناك الكليات الخاصة والكليات الحسية.

وتأثر هيجل بشالنج فيلسوف المدرسة الرمزية الذي جعل الطبيعة أحد أطراف الروح المطلق الذي يظهر على هيئة روح أولا، ثم على هيئة الطبيعة، لتصبح الطبيعة لها وجود واقعي مثل: الأنا والعقل، وهي موجودة وجودا مستقلا ويوجد فيها جانب روحي (ومن هنا نجد شالنج يتجه اتجاه واقعيا ومثاليا معا فهو واقعي لأنه يعترف بوجود الطبيعة وهو مثالي لأنه يجعلها شيئا مثاليا بمعنى أنها شيء خارج العقل).

د–تيار العصر: تنازعت فلسفة هيجل ثلاث تيارات في عصره، هي الفلسفة والسياسة والأدب. أما فيما يخص الأولى فهي عصر التنوير الذي قدس العقل. وأما السياسة فقد صاحب الثورة الفرنسية التي دعت إلى تمجيد الإنسان. وأما الثالثة فهي ظهور المدرسة الرومانسية ؛حيث توافقت رؤى هيجل مع رؤى الرومانسيين في فكره، ورفض الحدود بين الحقيقة والخيال، فقد رأوا أن الطبيعة قوة هي التي تبعث الحياة في كل الأشياء ما يؤدي إلى ترابط الكون، وهو نفسه الترابط الموجود في الطبيعة، فدعا شيلر وهاردر إلى دراسة التاريخ دراسة علمية لا تخلو من دراسة العاطفة، وهذا الأمر (يمكن المؤرخ من أن ينفذ إلى أعماق الحقائق التي يتعرض لدراستها) [1]فكيف جمع هيجل بين مبادئ عصر التنوير والفكر الرومانسي. لقد رفض هيجل تحليلات الرومانسيين فقد (استطاع في براعة عجيبة أن يمارس إحدى أفكار المنهج الجدلي، وهي فكرة الاغتراب الذاتي، فكان يلقي بنفسه في تيار العصر ليتشرب أهم اتجاهاته، وينفذ إلى أعماق الحياة يسبر أغوارها الصحيحة، ويغدو ويروح في عصور التاريخ المختلفة ويعيش في عوالم عقلية متباينة، ولهذا لم يستطع تيار من التيارات بالغا ما بلغت قوته أن يسيطر عليه، ويطويه تحت جناحيه، وإنما كانت لديه قوة فائقة في أن يعود من جولاته ويظل دائما هو نفسه هيجل). [2]

3–علم الجمال وفلسفة الفن عند هيجل:

تكتسي آراء هيجل عن الفن والجمال أهمية بالغة، فهو مؤسس علم الجماليات في العصر الحديث، والفن عند هيجل هو (افتراض مسبق يقع خارج نظرنا، ويجري تناوله علميا كموضوع مختلف يمد إلى معرفة فلسفية مختلفة) [3]وبالنسبة لنا فإن مفهوم الجميل والفن هو

---

[1] **المرجع السابق، ص78.**

[2] **المرجع نفسه، ص80.**

[3] **فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم، نشر وتوزيع مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، 2009، ص 58.**

افتراض مسبق يطرحه نسق الفلسفة [1]، ويقع العمل الفني عند هيجل تحت مسميات الأمور الثلاثة التالية:

1-إن العمل الفني ليس نتاجا طبيعيا، إنه يتم من خلال النشاط الإنساني، بمعنى أنه نتيجة لنشاط واع لموضوع خارجي يتعلمه الإنسان، ويمكن أن يقتفي أثره الآخرون، ويكون هذا النشاط موضعه لذة لكل فرد، وإذا كان الحال كذلك فإنه بإمكانه إنتاج أعمال فنية منطلقها الوعي والاهتمام بالموضوع ليتحول الفن إلى نشاط روحي يملأ وعي الفنان الذي يدرك القيمة النفعية لعمله، بمعنى أن هذا النشاط يجب أن يحتوي على نفع عملي، ويشترط هيجل في العمل الفني. التأمل والصنعة والممارسة).[2]

حتى وإن كان الفنان موهوبا فإن (هذا العنصر مع هذا يتطلب من الناحية الجوهرية تطورا من خلال الفكر والتأمل بالنسبة لحاله إنتاجيته، ومن خلال الممارسة والمهارة في الانتاج، ذلك أنه بصرف النظر عن أي شيء آخر فإن ملمحا رئيسيا للإنتاج الفني هو شغل خارجي، نظرا لأن العمل الفني له جانب تقني محض يمتد إلى الحرفة وخاصة في العمارة والنحت، وإن كان بدرجة أقل في فن التصوير، والموسيقى، وأقلها جميعا في الشعر أن البراعة في التقنية لا يساعدها أي إلهام لكن الذي يساعدها وحسب، هو التأمل والصنعة والممارسة، لكن بالنسبة لهذه البراعة فإن الفنان يضطر إلى أن يمتلكها لكي يسيطر على مادته الخارجية، ولا تبلعه وتستغرق فإنها مادة حرة مستعصية غير طيعة) [3]ويتطلب كل هذا من الفنان استحضار القلب والروح معا.

وإذا كان الشعر مختلفا عن بقية الفنون فإن الأمر فيه مختلف تماما (ففيه نجد أن الكل متوقف على العرض امتلاء المحتوى، والفكر للإنسان لأعمق مصالحه وللقوى التي تحركه، ولهذا

---

[1] **المرجع السابق، ص 58.**

[2] **المرجع نفسه، ص 58.**

[3] **المرجع نفسه، ص 63.**

إن الروح والقلب يجب أن يكونان مثقفين بالحياة والتجربة والتأمل على نحو غني وعميق قبل أن تظهر العبقرية للوجود، أي شيء ناضج وذي قيمة شديدة، ويكون كاملا في ذاته). [1]

1-إن الانتاج الفني من العمل الإنساني، ولا يكون عملا فنيا إلا إذا كان نابعا من الروح، ولا يمكن أن يكون نابعا من الطبيعة بل إن هذه الروح يجب أن تصطبغ بما هو خارجي، أي تعقد صلة مع وجودها.

2- إنه من الناحية الماهية يتم من أن يستوعبه الانسان، وهو مستمد بشكل أو بآخر من المجال الحسي حتى تستوعبه الحواس.

3-إن له غاية وهدفا في ذاتهما. العمل الفني كنتاج للنشاط الإنساني. [32]

إن حاجة الانسان للفن نابعة من وعيه المفكر بمعنى أن الفكر حقيقة داخلية وما على الانسان إلا استخراجه، فهو غير مباشر، لأنه مختلف عن الطبيعة التي تعرضه بطريقة مباشرة، بينما عند الانسان الذي يملك روحا مطالب بأن يضاعف ما هو موجود في الطبيعة. فالفن مكتسب (بطريقتين أولا نظريا طالما انه باطنيا يجب ان يحمل نفسه إلى وعيه الخاص مع ما يحركه ويثير ويضغط في صورة البشري، وبصفه عامة يجب أن يرى نفسه، ويعرض نفسه أمام نفسه، ويثبت أمام نفسه ما يجده تفكيره باعتباره ماهيته، ويدرك نفسه وحده بالمثل فيما يستخلصه من نفسه، وما يكتسبه من خارج نفسه ثانيا أن الانسان يطرح نفسه أمام نفسه بالنشاط العملي نظرا لأن لديه دافع فيما يعطى له مباشرة. ..، وبالتالي بشكل مماثل ليدرك نفسه، وهذا الغرض إنما يحقق بتغيير الأشياء الخارجية أينما يطبع خاتم وجوده الباطني، وفيما يجد الآن ثانية خصائصه الخاصة والانسان يفعل هذا... ولكي لا يستمتع في شكل الأشياء إلا بالتحقق الخارجي لنفسه). [4]

---

[1] **المرجع السابق، ص 64.**

[2] **المرجع نفسه، ص 60.**

[3] **المرجع نفسه، ص 64.**

[4] **المرجع نفسه، ص 68.**

ويربط هيجل الاحتياج الفني للإنسان بالحرية (إن الحاجة الكلية للفن كما يمكننا القول هي الاحتياج العقلي للإنسان إلى أن يرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي في موضوع فيه يتبين ثانية نفسه الخاصة، إن الحاجة إلى هذه الحرية الروحية إنما يشبعها من جهة من الداخل بأن يجعل ما بداخله واضحا أمام نفسه، ولكن بالمثل بأن يعطي وجود الخارجية لهذا النفس الواضحة، وهكذا في هذه المضاعفة لنفسه بأن يحمل ما فيه إلى أن يكون في مرمى البصر والمعرفة لنفسه، وللآخرين وهذه هي العقلانية الحرة للإنسان التي فيها فإن الأداء والمعرفة، وكذلك الفن يكون لها أساسها ومنبعها الضروري) [1].

إن الفن مستمد من مجال الحواس، فهو ينتج لتستوعبه حواس الإنسان، فهو مقصود به أن يستثير الشعور بصفة عامة والجميل بصفة أخص الذي ينتج عنه إحساس مهذب يسميه الذوق، وهو أمر ضروري لدراسة الفن، ويضيف إليه جانب الخبرة، فهي مهمة أيضا لدراسة الفن، ويشترط أن تكون من النوع الأصيل حتى تتمكن من الحكم على مختلف جوانب العمل الفني لينتهي إلى نتيجة، وهي أن العمل الفني ليس مجرد عملا حسيا بل إنه موضوع عمل للاستيعاب الروحي لأنه موجود من أجل الروح الإنسان على الرغم من وجوده المستقل.

و ناقش هيجل مسألة ارتباط الحسي والروحي، فالعمل الفني لا يرتبط بالإشباع الروحي فقط، أي بالرغبات فهو ليس ظاهرة جزئية أو فردية، وإنما هو ظاهرة كلية، لأن الفردية أو الجزئية ليست موضوعا للفكر، فهي موضوع العلم الذي يمكن أن يبدأ بالجزيئات، والفكر يهتم بالكل أو بالكليات (فهو يتوجه مباشرة إلى الكل إلى القانون إلى فكره الشيء مفهومه، وعلى هذا فإنه لا يكتفي بأن يدير ظهره للشيء في فرضيته المباشرة، بل إنه يحوله ويبدله من الداخل، فمن شيء حسي عيني يحدث تجريدا شيئا يجري التفكير فيه، ومن ثم شيئا يكون من الناحية الماهوية شيئا آخر عن ما كان عليه هذا الشيء نفسه في مظهره الحسي، وهذا هو ما لا يفعله الاهتمام الفني في تميز عن العلم. فكما أن العمل الفني يعلن عن نفسه باعتباره موضوعا

[1] **المرجع السابق، ص 69.**

خارجيا في فرديته الحسية وتحدديته المباشرة بالنسبة للون والشكل أو باعتباره استبصارا مفردا نجد أن اهتمام الفن يتقبل هذا أيضا دون أن يشتط بعيدا فيما يجاوز الموضوع المباشر فإنه يواجه في مسعى لالتقاط على نحو ما يفعله العلم مفهوم هذا الشيء كمفهوم كلي). [1]

والفن على الرغم من أن له وجود حسي إلا أنه ليس مادة خالصة مثل الأحجار وإنما الأحجار في الفن هي شيء مثالي بعيد عن وجودها المادي بعيدا عن كونها شكلا أو مظهرا، الفن لا يرتبط إلا بحاسة البصر والسمع عند هيجل التقاط الأحجار عند الشاعر يجب أن تضم الجانب الحسي والروحي معا؛ بمعنى يجب أن تكون شيئا واحدا، وهذه الوحدة هي التي تكون الصورة الشعرية للأحجار مثلا، وبهذه الطريقة ينتج الفن عند هيجل.

ويطرح هيجل سؤال يتمثل فيم تتمثل هي أهمية تقديم موضوع معين في شكل عمل فني أو ما هي غايته أو غاية الانسان الذي يطرح هذا الموضوع؟.

ويضع هيجل جملة من الافتراضات أولها :يمكن أن تكون غاية الفن هي محاكاة الطبيعة، فعندما ينجح الفنان في تصوير ما يتطابق مع الطبيعة فإنه يصبح قادرا على فكرة الإشباع والرضا التام، وهذا بمنظور هيجل ليس غاية الفن (ومهما يكن الأمر فإنه يجب أن يقال إنه بالمحاكاة وحدها فإن الفن لا يستطيع أن يقف في وجه المنافسة مع الطبيعة، وإذا حاول الفن هذا فانه يكون أشبه بدودة تحاول ان تزحف خلف فيلا تحاول اللحاق به)[2].

و المحاكاة هي مبدأ شكلي فقط فهي ليست غاية الفن، وإنما غاية الفن تكون في محتواه الذي يجري تصويره (مهمة وهدف الفن هما أن يحمل لحسنا وشعورنا وإلهامنا كل شيء له موضع في الروح الإنساني) [3]. فمهمة الفن هو بث الحيوية في مشاعرنا وملء قلوبنا بالمتعة والروعة (إن هدف الفن لهذا مفروض فيه إنه قائم في أن يوقظ ويبعث الحيوية في مشاعرنا الهائجة وميولنا

---

[1] **المرجع السابق، ص 77.**

[2] **المرجع نفسه، ص 85.**

[3] **المرجع نفسه، ص 89.**

وعواطفنا من كل نوع، وان يملأ القلب، وأن يرغم الكائن البشري المتعلم أو غير المتعلم أن يمر عبر سلم التناغم الكلي للمشاعر التي يمكن أن يتحملها القلب البشري في أقصى أعماقه الاسراريه والتجربة والمنتج من خلال ما يمكن أن يحرك ويستثير الصدر الإنساني في أعماقه وإمكاناته وجوانبه العديد وأن يوصل للشعور والتأمل من أجل متعته ما يملكه الروح مما هو جوهري ورائع في تفكيره وفي الفكرة روعه ما هو نبيل أبدي وحقيقي).[1] وأن يوضح أيضا كل ما هو قبيح ليتعرف الناس على ما هو مرعب وما هو مبهج في الوقت نفسه حين ذاك سينطلق الخيال حرا لتكتمل فيه التجربة الطبيعية لوجود خارجي يصبح بإمكانه النفاذ إلى القلب (وهذه الاستثارة لكل المشاعر فينا هذا المرور للقلب من خلال كل ظروف الحياة هذا التحقق لكل هذه الحركات الباطنية من خلال موضوع معروض خارجي خادع خالص هو فوق كل شيء ما يعد من وجهة النظر التي نأخذ بها على أنه قوة حقه وفائقة للفن).[2]

4-هيجل والرواية :

أشار هيجل إلى فكرة التحول في المجتمع الأوروبي، وقد رافق هذا التحول تحولا في هيئة البطل، فلقد تبدلت سلوكيات البطل الفارس إلى سلوكيات مناسبة لنوع الجديد انبثق من مجتمع جديد تسوده أنظمة وقوانين مثل التعدي على الحرية الشخصية، لذا تولدت فكرة الصراع من هذا الجو المقيد، ولقد حلل هيجل هذه المعطيات الجديدة من منظور المنهج الجدلي، وقد أطلق عليها بسنوات التعلم التي انتقل فيها البطل الروائي من مرحلة التمرد إلى مرحلة التعقل التي حتمت عليه الاندماج في المجتمع، وكان نتيجتها ظهور رواية التعلم التي هي وصف لكل الروايات التي كتبت في القرنين الثامن والتاسع عشر والمجسدة (لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع واستجلائه داخل الرواية، هو ما جعله يعتبر هذه الأخيرة مجالا للصراع بين

---

[1] **المرجع السابق، ص 90.**

[2] **المرجع نفسه، ص 91.**

شعر القلب وبين نثر العلائق الاجتماعية، ومصادفة الظروف الخارجية، وبذلك فإن الرواية تضطلع بوظيفة ملحمة برجوازية داخل مجتمع منظم بطريقة نثرية (مبتذلة)لأنها تسعى إلى ان تستعيد كليته وشعريته المفتقدين) [1].

(ولا شك أن هيجل في كتابة الإستتيقا هو الذي دشن تنظيرا للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنوية التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازية، وقيام الدولة الحديثة في القرن 19، وبالرغم من قلة الصفحات المخصصة للحديث عن الرواية فإن ملاحظته في الموضوع تكتسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحته للأشكال الاستتيقية عما كانت مطروحة عليه عند كانط، وبالنظر إلى اعتماده في تحليلاته على التاريخ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجلية الأوليات الكامنة وراء تبدل الكثير من العلائق المجتمعية، وكذلك تعد مظاهر الاستلاب المرافقة لسيرورة قيام العالم الحديث)[2].

[1] **محمد برادة، من التقديم الذي خص به ترجمة كتاب تحليل الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ص 10.**

[2] **المرجع نفسه، ص9.**

المحاضرة الرابعة نقد تيودور أدورنو لجماليات هيجل:

النموذج الجدلي الثاني

1-تيودور أدورنو : ولد في مدينة فرانكفورت في 1903 من أب ألماني وأم إيطالية ، كانت أسرته مهتمة بالموسيقى، وكان هو الابن الوحيد لوالده، وهو من عائلة يهودية تحولت إلى البروتستانتية تخرج وعمره 17 عاما، وكان من الطلبة الأوائل. قرأ فلسفة كانط وعلم الاجتماع، وعلم النفس بجامعة فرانكفورت، وانتقل إلى مدينة فيينا ، ثم عاد إلى فرانكفورت عام 1928. كان عضو هيئة التدريس في جامعة فرانكفورت ثم انتقل إلى إنجلترا، وبعد الحرب العالمية الثانية عاد إلى فرانكفورت توفي سنة 1969 من أهم مؤلفاته الجدل السلبي، وجدل التنوير، وهو واحد من مؤسسي مدرسة فرانكفورت التي كانت من أهم مرجعياتها الفلسفة الهيجلية والفلسفة الماركسية.

2-مفهوم الفن عند أدورنو:

لأدورنو نظرات ثاقبة في الفن والجمال، ويختصر هذا القول منظوره للفن (أن الأمل يكمن في النهاية في عالم الوهم الجميل، عالم الفن، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ذلك لان الحقيقة المتحررة من ايديولوجيا الواقع تظل اثيوبيا، والفن هو الذي يستطيع استشرافها عالم الحلم من فعل التخييل في الفن وعن طريق خلق عالم وهمي يمكن أن يعيدنا بالتحرر من وهم الواقعي)[1].

و يقوم مفهوم الفن عنده على القطيعة بينه وبين الواقع الفعلي لقد بنى رأيه حول التجربة الجمالية من خلال نقده لجماليات كانت وهيجل التي تتلخص حول سؤال جوهري مفاده ما مدى قدرة تغيير الفن للعالم.

ويقدم أدورنو في كتابه النظرية الجمالية توضيح لذلك من خلال ما اسماه بمناهضة الفن الواقعي فالفن عنده يكشف المسكوت عنه من خلال إدخال الواقع في علاقات غير مألوفة ومختلفة عن

---

[1] **محمد رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت انموذجا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1998، ص 123** .

العلاقات العادية، فهذا المفكر يدعو الفنان إلى التحرر من سلطة الواقعي في معالجة موضوعاته، فهو (ينتهج نهجا مغايرا بمفاهيم الفن التقليدي وآلياته)[1]

و لقد أصبحت الفنون موضوعا للدعاية والاعلان، بمعنى أنها اصبحت أسيرة المؤسسات الاقتصادية التي لا تستخدمها إلا لتحقيق منفعة أو غاية، وهذا يتنافى مع مفهوم الفن لذلك فهو يميز بين نوعين منه: يسمي الأول (الفن السوفسطائي أو الفن الكاذب الذي يدمج نفسه مع الانواع الاخرى من الدعاية)[2]

وأما النوع الثاني (هو الفن الحقيقي الذي يمثل قوة احتجاج ضد كل ما هو قائم ويؤدي إلى الاقتراب والتشاؤم والنكوص)[3].

وقد تطرق أدورنو إلى قضية موت الفن من خلال ربط العلاقة بينه وبين المجتمع، وهو يرفض النزعة الواقعية للفن، وفي هذا نقد صريح مفهوم الانعكاس الذي طرحه جورج لوكاتش والماركسيون بصوره عامة الذين لم يقدموا أي تفسير لانهيار النظام الاشتراكي وبقاء النظام الرأسمالي قائما إلى يومنا هذا مع زيادة التطور التكنولوجي التي كرست مبدأ زيف الواقع، وفي هذه الحالة فإن الفن عليه مسؤولية التغيير للحياة، فهو بإمكانه أن يكشف عن التناقضات الموجودة في الواقع وبإمكانه ايضا أن يتجاوز ذوق العصر ليولد أفكارا جديدة تتناسب مع أشكال جديدة له، ففي هذه الحالة يمكن أن يتكيف الفن مع تحولات العصر، ويمكنه أن يحقق الفائدة في حالة واحدة، وهي بقاءه مستقلا عن قيم المجتمع المعاصر المادي، أو عن القيم المادية المعاصرة للمجتمع الحالي، فالفن لا يمكنه أن يتماشى مع هذه القيم بمعنى الفن الحقيقي، وليس الفن الوهمي الذي أصبح مصيره وسائل الإنتاج. فعندما يتحرر الفن من هيمنه الافراد والمؤسسات فإنه سيعبر بلا شك عن كينونة الانسان وفردا نيته وخصوصيته.

---

[1] **معزوز عبد العالي، جماليات الحداثة فرانكفورت، المنتدى المعارف، الطبعة 1، 2011 ص 218 .**

[2] **محمد رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، ص 126 .**

[3] **المرجع نفسه، ص 126.**

وعن علاقة الفن بالتكنولوجيا فان أدورنو يؤكد على أن الفن أصبح أسير التكنولوجيا فقد فقط وأدت إلى تراجع وظيفته الأساسية المتمثلة في الترفيه والإمتاع وولدت فنا آخر يرتبط بوسائل التكنولوجيا وهذا يبعد الفن عن معناه الحقيقي.

و تقوم فلسفه الفن عند أدورنو على نقد كل الجماليات السابقة عليه والتي بنت مفهومها حول الفن بالانطلاقات من الفن الاغريقي المقيد بشروط الطبيعة المقيدة بقوانين عقلية، وهو يقدم بديلا عن ذلك عندما يربط الفن بالخيال الحر، وذلك انطلاقا من الذات الإنسانية إلى الواقع الحياتي بعيدا عن التكنولوجيا، وكل أشكال القمع وخاصة تلك الفلسفات ذات النزاعات العقلية، فيجب على الفن أن يتحرر منها، وهو يتحدث عن الايديولوجيا المشوهة للمجتمع، و هي جوهر فهمه للفن والجماليات المنضوية تحته، وهو يقصد بالأيديولوجيا المشوهة حياه الانسان الغربي المعاصر الذي يعيش في وهم الفن بسبب النظام الرأسمالي والتنميط التكنولوجي الذي أدى إلى الحد من قدرة الانسان الفكرية ما جعله يعيش في حاله اغتراب حقيقي داخل مجتمعه، وهذا بسبب جهل الانسان وعدم اهتمامه بالبناء الذاتي والفكر ؛فبدلا من ان ينشغل الانسان بإعطاء صوره مشرقة للحياة دخل في دوامة التكنولوجيا التي فاقمت من تشويه هذه التكنولوجيا التي أدت حسب أدورنو إلى عجز المجتمع عن تقديمي فهم حقيقي لمفهوم الفن الذي لم يعد ذلك الاحساس الجميل الذي يعبر عن مجتمع متكامل بل تحول إلى صناعة تتحكم فيها المؤسسات التجارية والاقتصادية، بمعنى أنه أصبح رهين المصالح، وهذا ما أقدم عليه أدورنو عندما وجه انتقادات للكيفية التي تصنع بها الثقافة في المجتمع الغربي من خلال تطرقه لكل الوسائل الثقافية التي أصبح هدفها هو تدمير ذات الانسان، وبالتالي فكره، وقد أطلق على عملية التدمير هذه اسم الخداع الجماهيري، يقول: (وليس صدفه أن تكون الصناعة الثقافية آتية من البلدان الصناعية الليبرالية، ومن يتبعها من وسائل أعلام مميزه كالسينما والإذاعة، والمجلات أليس الأكثر ازدهارا في هذه البلدان بالذات)[1].

---

[1] **ماكس هورك هايمر، تيدور أدورنو جدل التنوير شذرات فلسفيه، ترجمه جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحده، لبنان، ط 1، 2006، ص 155.**

3-الحرية عند أدورنو:

يتحرر الإنسان عند أدورنو مع تحرر الفن يقول:(أظن مع تقدم التنوير وحدها الأعمال الفنية الأصلية هي التي نجحت في تحاشي مجرد التقاليد لما كان قائم سلفا)[1].

و يشترط أدورنو معايير للفن الأصيل، من أهمها ارتباطه بالشكل والمضمون، وابتعاده الكلي عن كل أيديولوجيا حتى يكون مستقلا، وحتى يكون تجربة ناجحة في التعبير عن ذاته الإنسان التي لم تعد تهتم بنداءات الفن الحقيقية وذلك لتحكم وسائل التكنولوجيا في الإنسان، والتي أدت إلى تشويه مفهوم الحرية لديه، فالفن لا يؤمن بالقيود بل هو حركة التحرر من كل قيد، وهذا يتطلب (إرادة تخليص الماضي مع ما فيه من أمور حية يدل استخدامه كأداة تقدم فلم تتحقق إلا في الفن).[2] إذا ضرورة إيمان الإنسان بفكره الحرية نابع من وعيه بهذه المسألة وحاصل إلى ادراكه إلى الحقيقة بشكل بشكلها الواقعي المتحرر من كل عوامل الاغتراب.

---

[1] المرجع السابق، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

المحاضرة الخامسة. النماذج الجدلية في علم اجتماع الأدب

النموذج الجدلي الثالث: النقد الماركسي وعلم الاجتماع الأدب

1-تقديم:

تنسب الماركسية التي هي نظرية في الاقتصاد إلى مؤسسها كارل ماركس رفقة صديقه إنجلز، وقد ظهرت هذه النظرية في منتصف القرن التاسع عشر، وسميت بالتفسير المادي للتاريخ، كما سميت هذه النظرية بالشيوعية، وقد تولدت من النضال الطويل الذي قام به العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا.

2-الهيجلية والماركسية:

بنى هيجل مفهومه حول تطور التاريخ على مبدأ التناقض والصراع، منطلقا من فكرة أن التناقض ينطوي على حركة، وكل حركة تعني وجود حياة، وقد خالف بهذا المبدأ كل الفلسفات القديمة التي كانت تنظر إلى التاريخ على أساس أنه حقيقة ثابتة ليثير انتباه الدارسين إلى مفهوم التغيير، وقابلية النظر للوجود على أساس أنه صيرورة مبنية وفق ثلاث حركات، هي: القضية ونقيضها، والمركب منهما.

ويرتبط المنهج الجدلي عند هيجل بالعقل الذي يصبح موضوعه الفكرة الشاملة. والعقل هو الوظيفة العليا للروح والفكرة الشاملة هي (التعبير الكامل عن العقل فإنها صورة عليا لا يصل إليها العقل إلا بعد أن يقطع طريقا طويلا يكشف فيها عن نفسه في صور كثيرة ومتعددة تمثل درجات متفاوتة من المعرفة، فالعقل يكشف عن نفسه من خلال الإحساس والادراك الحسي والفهم نقاط تتابع إلى آخره، وهذه كلها مراتب من المعرفة ودرجات من العقل نفسه أو هي أوجه تتوالى لشيء واحد هو العقل)[1].

[1] إمام عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيجل (دراسة في منطق هيجل)، ص 88.

لننتهي إلى القول بأن المعرفة عند هيجل عقلية بالدرجة الأولى، والعقل يمر بمراحل ثلاث، هي على التوالي: مرحلة الوعي المباشر، وفيها نجد أن الموضوع يبدو مستقلا عن الذات التي تدركه في حياد معها، ومرحلة الوعي الذاتي؛ حيث نجد أن الموضوع قد اتضحت حقيقته على أنه الذات، وأن الاستقلال الأول قد تحطم وانهار. ومرحلة العقل وفيها نجد أن الموضوع متحد مع ذات ومختلف عنها في الوقت في وقت واحد. [1]

إن نقطة الخلاف الرئيسية بين هيجل وماركس تكمن أساسا في تصور كل منهما للكون، أو بدقة أكثر في تحديد كل منهما للعلاقة بين الفكر والوجود أيهما يسبق الآخر منطقيا، فهيجل يرى أن الفكر هو الشرط الأساسي وهو المبدأ الأول للكون، وهو الماهية الخالصة للعالم الواقعي. وبالتالي فلابد أن نبدأ من الفكر الخالص لنصير منه إلى الطبيعة كما فعله هو نفسه في المذهب، في حين أن ماركس يرفض هذه النظرة المثالية، ويرى أن الطبيعة هي الأساس الأول، وهي الشرط المنطقي لوجود الفكر والحياة الروحية بأسرها.[2]

و المنهج الذي يعارضه كل من هيجل وماركس إذا هو المنهج الميتافيزيقي، أما المنهج الجدلي الهيجلي فهما متفقان على أنه المنهج الوحيد الذي يكشف عن الحقيقة والسبيل الوحيد أمام الفلسفة لكي تتمكن من دراسة العالم دراسة دقيقة، وأن تصل إلى المعرفة اليقينية لكنهما يختلفان بعد ذلك في النظرة الفلسفية إلى الكون، أو في مفهوم الفلسفة يعني العالم، وبداية أن يؤدي ذلك إلى اختلاف في اتجاه عبور الطريق، هيجل يبدأ من الفكر وماركس يبدأ من المادة لكن الطريق هو لم يتغير، ولهذا فإن انفصال ماركس عن الهيجلية لم يكن نتيجة لاختلاف في المنهج وإنما جاء نتيجة الاختلاف وجهة نظرهم عن العالم[3].

وقد تحولت مقولات هيجل الفلسفية إلى ثلاثة قوانين عند الماركسيين هي:

---

[1] **المرجع السابق، ص 92.**

[2] **ينظر إمام عبد الفتاح إمام، ص 303.**

[3] **المرجع نفسه، ص 304.**

القانون الأول : التغير من الكم إلى الكيف والعكس، التغير الذي يحدث في العالم هو انتقال من التغيرات الكمية إلى تغيرات كيفية جدارية، والعكس، وهذا الانتقال هو القانون الجدلي الشامل الذي يعمل في جميع ميادين الطبيعة والمجتمع والفكر ؛ففي جميع هذه المجالات يحل الجديد محل القديم. [1]

القانون الثاني: صراع الأضداد وتداخلها اذا كان العالم بما فيه من ظواهر في حركة مستمرة وتغير لا ينقطع فان سبب هذه الحركة هو التناقض الكامل في الأشياء، ومعنى ذلك أن العلة الأساسية لتطور الأشياء التي توجد خارجها وإنما تكمن في جوف هذه الأشياء ذاتها، فالطبيعة المتناقضة هي خاصية ماهوية للأشياء، وكل ظاهرة تحوي في جوفها متناقضات متصارعة، وصراع الأضداد هذا هو الذي يولد الحركة، ويبعث التطور، وهل يمكن أن نتصور أي شكل من أشكال الحركة بدون انفضاضه؛ فحتى الحركة الآلية البسيطة التي تتم إلا لوجود هذه الأرض فعل ورد الفعل جذب ودفع قوة طرد مركزية وقوة جذب مركزيه، بل أن كل ذرة تتألف من ضدين من نواة مشحونة شحنة موجبة وغلاف الكتروني مشحون شحنة سالبه، بل هناك جوانب متناقضة ذاتيا داخل عملية المعرفة نفسها، فالإنسان يستخدم مناهج متضادة ومرتبطة في دراسته للأشياء كالاستقراء والاستنباط والتحليل والتركيب، ومن المهم أن نعرف أن هذه الامداد لا توجد معزولة بعضها عن بعض، بل هي تكمل داخل الظاهرة الواحدة، وتبرز في وحدة عضوية ولا معنى لها اذا انفصل كل منها عن الآخر، بل إن عملية الفصل هذه نفسها عملية مستحيلة الا في الخيال فحسب والماركسية ترى كما يقول ستالين أن أشياء الطبيعة وظواهرها تحوي تناقضات داخلية لأن لها جانبين جانبا سلبيا وجانبا ايجابيا، ونضال هذين الجانبين هو المضمون الداخلي للحركة وتطور، وهو المضمون الداخلي لتحول التغيرات الكمية إلى التغيرات كيفية)وفكرة صراع الأضداد هي ما أطلق عليها هيجل مبدأ السلب، ولم تضف عليه الماركسية شيء.

القانون الثالث: نفي النفي يمكن القول بأن سير التطور كله عبارة عن سلسلة من نفي النفي كل مرحلة تنفي سابقتها، ثم تنفها هي نفسها مرحلة ثالثة، وهكذا غير أن النفي هنا لا يعني الفناء، وإنما

---

[1] **المرجع السابق، ص 380.**

كل مرحلة تنفي وتحتفظ في وقت واحد المرحلة السابقة، فالنفي الجدلي هو نفي واحتفاظ معا، هدم وتطور... ولا يكون النفي جدليا إلا إذا كان مصدرا للتطور، أي إذا احتفظ بالعناصر الأساسية في المراحل السابقة، وهذه العملية تحدث في جميع المجالات في الطبيعة والمجتمع والتاريخ الفلسفة.[1]

وإذا كان أنجلز يلخص المنهج الجدلي عند الماركسيين في ثلاثة قوانين، هي:

قانون تحول الكم إلى الكيف والعكس.

قانون تداخل الأضداد.

قانون نفي النفي.

فإنه يقول في تعليقه على هذه القوانين الثلاثة طورها هيجل كلها بطريقته المثالية على أنها قوانين للفكر فقد عرض القانون الأول في القسم الأول من المنطق، وهو دائرة الوجود، وشرح القانون الثاني في القسم الثاني من المنطق، وهو أهم أقسام المنطق كلها، وأعني به دائرة الماهية. أما القانون الثالث والأخير فقد اعتبره القانون الأساسي في بناء النسق كله.

وأنجلز في هذا النص يرد الجدل عند الماركسيين إلى منطق هيجل ولا يرده إلى أي جزء آخر من أجزاء فلسفته ذلك لأن المنهج الجدلي منهج منطقي قلبا وقالبا، ولهذا كان عرض المنطق الهيجلي إنما يعني في الوقت ذاته عرض المنهج الجدلي عند هذا الفيلسوف وكانت دراسة هذا المنطق بالتالي ضرورية لفهم الماركسية نفسها.

ولقد عبر لينين عن هذه الحقيقة أصدق تعبير في قوله إنه يستحيل استحالة قاطعة أن نفهم رأس المال لكارل ماركس لاسيما الفصل الأول منه ما لم ندرس منطق هيجل دراسة عميقة ونفهمه بأكمله، ولهذا السبب فقد مضى نصف قرن من الزمان، ولم يفهم ماركس واحد من الماركسيين. [2]

بل إننا نجد ماركس نفسه في كتابه رأس المال حين يشير إلى قانون من قوانين الجدل، يقول (هنا كما هي الحال في العلوم الطبيعية يثبت صحة القانون الذي اكتشفه هيجل في كتابه المنطق، وهو

---

[1] **المرجع السابق، ص 311 .**

[2] **إمام عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيجل دراسة لمنطق هيجل، ص 23 .**

القانون الذي يبين أن التغيرات البسيطة في الكم حين تصل إلى درجة معينة تؤدي إلى اختلاف في الكيف وهو (وهو هنا يشير إلى مقولة الكمية والنوعية التي يصل إليها الجدل في نهاية القسم الأول من المنطقة، ومعنى ذلك أن الماركسيين قد فهموا المنهج الجدلي كما فهمه هيجل على أنه المنطق نفسه) [1].

3-الفردي والجزئي والكلي في الماركسية :

الفردي هو الموجود العيني، أو هو الشيء المفرد الموجود في العالم، وبالتالي فهو أي ظاهرة من ظواهر العالم المادي، والكل هو ما يطلق على مجموعة من الأشياء أو فئة من الظواهر المترابطة، ومن هنا فان الكل يرتبط دائما بالفرد، كما ترتبط اللبلابة بمجموعة الشجر، وكما يرتبط بطرس بفئة الناس، إلا أن الكلية أو العمومية على درجات متفاوتة في اللبلابة مثلا ليست شجرة فحسب لكنها نبات أيضا، وبوبي ليس كلب فحسب لكنه حيوان أيضان، وهذا يعني أن الكلي الذي يربط هذه اللبلابة وتلك اللبلاب يوحد بينهما هو النوع؛ أعني اللبلابة بصفة عامة، وهذه الدرجة من التعميم تسمى بالجزء. أما الطبيعة العامة التي تربط بين جميع أشجار اللبلاب وبين غيرهم من الشجر بصفة عامة هي فئة الشجر، فهي الكلي. وعلى ذلك فإن بوبي هو الفردي، والكلب هو الجزئي والحيوان هو الكلي. والهيدروجين هو الفردي والغاز هو الجزئي والعنصر الكيميائي هو الكلي. وهكذا نصل إلى هذه التصورات الثلاثة المرتبطة ارتباطا جوهريا: وهي الفرد، والجزء، والكلي) [2].

4-النقد الماركسي:

تولد عن المنهج الهيجلي النقد الماركسي الذي طرح آراءه حول الثقافة والأدب وعلاقتهما بالمجتمع في منتصف القرن التاسع عشر، وكان اهتمام "ماركس" منصبا فيه حول الأعمال الخالدة

---

[1] المرجع السابق، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 320.

وقيمتها الفنية وسر جمالها، كما كان اهتمامه واضحا بتغيير النظر إلى الفلسفة انطلاقا من كون الوعي ليس "هو الذي يحدد وجودهم بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"[1].

وقد أراد من خلال هذه الفلسفة تغيير نظرة الإنسان إلى ما يحيط به تغييرا يمس كل الجوانب الحياة بما فيها الفلسفة والاقتصاد، والأدب، وكانت حجته أن الفلسفة قبله مبنية على التأمل، فبقيت بعيدة عن الواقع الجوهري والفعلي للإنسان، بمعنى أنه يجب على الفلسفة «أن تشغل بقضايا الواقع المادي، وقد انطلق ماركس من أفكار "هيجل" الذي رآه أول من رأى أن مسيرة التاريخ هي تكشف جدلي تدريجي لقوانين العقل، وأن الوجود المادي تعبير عن ماهية روحية غير مادية"[2].

ورأى "هيجل" و"ماركس" أن الإنسان كان يربط بين العقل المادي والعمل العقلي، ولكن هذه النظرة التي حققت له المتعة والجمال قضت عليها الرأسمالية، لذلك راح ماركس يتأمل المقولة الهيكلية التي تقول: «إن العقل ينبغي النظر إليه على أنه هو الدليل الذي لا يخيب الحياة الإنسانية"[3].

أراد ماركس أن يستبدل الفلسفة بأفكار تقوم على أن الأفكار هي حصيلة الوجود الاجتماعي للإنسان، وبالتحديد فإن المصالح المادية الخاصة بطبقة اجتماعية تسيطر على المجتمع هي المتحكمة في روتينية الأشياء.

كما أراد ماركس القول إن التغيير يبدأ على مستوى الأفكار ثم يأتي التغيير الاقتصادي داخل المجتمع، وسيكون لهذا التغيير أثرا كبيرا على الأدب، لماذا؟ لأنه يرى الفلسفة بإمكانها أن تعكس "الواقع الموضوعي المستقر في وعي الإنسان، وهذا الواقع يتغير باستمرار على مر التاريخ"[4].

---

[1] –رومان سألدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص47.

[2] –المرجع نفسه، ص47.

[3] –المرجع نفسه، ص47.

[4] – محمد على البدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع) دار المعرفة الجامعية، بيروت، لبنان، 2002، ص147.

إذن بإمكان الأدب أن يعكس الواقع، والأكثر من ذلك باستطاعته تصوير ما يدور في المجتمع من صراع طبقي، لأن له هدف، وهو تصوير "المجتمع الرأسمالي القائم على الاستغلال والظلم والكذب تصويرا ثقافيا يهدف إلى التغيير"[1].

وكما أن الأدب يؤدي وظيفة جمالية، فهو يؤدي وظيفة مادية، فيصبح بالتالي عملا كبقية الأعمال الأخرى يعبر عن المشاكل الاجتماعية، ويكشف الصراع الطبقي يعري الواقع؛ واقع المجتمع الرأسمالي القائم على الظلم والاستبداد.

وأصبح الأدب بالمفهوم الجديد للماركسية أكثر ارتباطا بالواقع الاجتماعي كان هدف الماركسية بهذه الأفكار هو تغيير النظرة إلى المجتمع الذي عده كيانا ملموسا «محوره الأساسي بشر يعيشون على الأرض وتربطهم روابط وثيقة منها: المصالح والعادات والتقاليد والدين واللغة، والمصالح التي تجمع هؤلاء البشر ليست بالضرورة مصالح متجانسة تماما أو متطابقة دائما، وإنما هي مصالح متعارضة رغم أنها تميز كل مجتمع عن المجتمع الآخر"[2].

و تقوم الماركسية تقوم على ثلاثة قواعد الأولى: قاعدة الصراع الطبقي والثانية قاعدة المادية الجدلية، والثالثة وسائل الإنتاج المسؤولة على صياغة بنيات الأدب الأساسية، فما دامت هذه القوى في تغير فإن المجتمع يظل في تحول وتغير مستمرين. لذا فالمجتمع يتكون عند "ماركس" من مجموعة من الطبقات المتعارضة، وهذا المجتمع مقسم إلى بنية تحتية وبنية فوقية، الأولى هي الاقتصاد وتشمل قوى الإنتاج (البشر)، وأدواته (الوسائل). والثانية هي المؤسسات السياسية والتشريعية والتنفيذية والتعليمية والإعلامية والدينية. كما تشمل القيم والعادات والتقاليد والفنون والعلوم والآداب"[3]

ويظهر الأدب من هذه المؤسسات كأهم عنصر، وقد نظر إليه ماركس وأنجلز من ثلاث زوايا:

1) الأدب هو أحد المكونات الرئيسية في البنية الفوقية للمجتمع ويعكس البنية التحتية.

---

[1] – المرجع السابق، ص48.

[2] – روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه حكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1978، ص21.

[33] – المرجع نفسه، ص22.

2) الأدب له القدرة على منافسة الواقع نقديا.

3) الأدب ظاهرة تاريخية تطورية جدلية.

و بالنسبة للزاوية الأولى رأى الفيلسوفان أن الأدب عليه أن يعكس البنية التحتية، وذلك بأن يكون خادما للطبقة التحتية ؛فيجب على الأدب أن يعبر عن إيديولوجية هذه الطبقة، بمعنى أن الفلسفة تقوم على ضرورة أن تعكس الطبقة الأولى الثانية ؛ فعندما تكون مثلا ظروف الإنتاج جيدة فإن ذلك ينعكس على الأدب الذي يكون جيدا والعكس صحيح ؛ بمعنى آخر أن الأدب له القدرة على تعبير التناقضات التي يمكن أن توجد على مستوى البنية التحتية بإمكانه التصدي لها عندما يكون هناك وعي من قبل البشر، فهم عندما يلاحظون وجود تناقض داخل البنية التحتية يناضلون ضده.

لذلك استطاعت الأعمال الأدبية الخالدة تقديم رؤى ومواقف مستقبلية، استطاعت أن تغير الواقع، فهي لم تكن مجرد ناقل للبنية التحتية فحسب وإنما كانت نقدا لها، ويقف في طليعة الروائيين "بلزاك" "الذي كان مضطرا إلى أن يسير ضد أهواء طبقته وانحيازاها السياسية، أي ضد حنينه للنظام القديم وأن يصور البورجوازية الصاعدة في هجماتها التقدمية على المجتمع النبلاء"[1].

ب–النقد الماركسي وهيمنة الإيديولوجيا:

ربط "ماركس" بين الفن والعمل، فقد "ولد الفن من العمل ولم ينفصل عنه في يوم من الأيام، والتطور الجميل من النافع ولم يتناقض معه عبر التاريخ، كذلك فإن العمل صاحبته المعاناة الجمالية وتطور معه الشعور الجمالي لدى البشر وهو الذي طوره وأغناه..."[2].

وقضى على هذه العلاقة النظام الرأسمالي من خلال ترسيخ مبدأ الفردانية، فقد قضى على الرابطة الروحية بين المبدع وما يبدعه، وخاصة بين العقل والعمل اليدوي، فالفصل بينهما أدى إلى

---

[1] **–إليك كاليونكس: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة هاني حلمي حنفي ضمن موسوعة كمريدي في النقد الأدبي، مراجعة رضوى عاشور، ص125.**

[2] **–المرجع نفسه، ص11.**

القضاء على الجمال الذي كان عبارة عن موقف ورؤية من العالم، رؤية كانت تأتي بعفوية وتلقائية نتيجة غياب الاستغلال. رؤية صادقة تعبر عن عمق روحي.

إذن تقوم الرؤية الفنية عند الماركسيين على ضرورة ربط الفن بأشكال اجتماعية وتاريخية، ترى أن الفن انعكاس لنمط الإنتاج وعلاقته في المجتمع بعينه، ومن هنا يمكن للفن أن يكتسب قيمته وبالتالي بقاءه وخلوده فلماذا مثلا لا زلنا نعجب بأشعار هوميروس ملحمة فلقاموس إلياذة فرجليو أشعار الجاهلين لأنها ببساطة تتسم بروح عميقة وشاملة.

ج–النقد الماركسي وإشكالية الواقع:

لم تكن الكتابات الأولى تبشر بفكرة الانعكاس المباشر، بل كانت تنظر إلى العملية الإبداعية على أساس أنها عملية معقدة تتمتع بشيء من الاستقلالية عن التحيزات السياسية والإيديولوجية.

ويذهب "انجليز" إلى أنه" كلما كانت آراء المؤلف مخفية كان ذلك أفضل للعمل الفني"[1]. وهذا المثال يجسده بلزاك العظيم الذي لم يكن بوسعه أن يضل سجين المجتمع الأرستقراطي، فنزع إلى تعرية طقوسه، والكشف عن تناقضاته، بل والتبشير بقرب سقوطه..."[2].

و يرى بليخانوف أنّ الايديولوجيا تعكس حالة مجتمع بعينه، لذلك فالأدب، أو بالأحرى النقد الادبي من واجبه إظهار هذا العنصر الحيوي يقول،« وإذا كانت الأعمال الأدبية تمثل بالضرورة شكلا وتظهر للوعي والتصور الثقافي الشامل لدى طبقة أو مجموعة اجتماعية محددة، فان ذلك لا يتم عبر الانعكاس البسيط والساذج للأفكار، إن التفاعل والتناظر يتم عبر تحقيق رؤية شاملة متجانسة يتم الكشف عنها من خلال بنية النص الدالة، هذه البنية التي تشكل مجموع الرؤى المتحاورة في النص والتي تمكننا من مقابلتها مع المنظومة الفكرية الطبقة الاجتماعية المتناسقة معها.»[3]

---

[1] **–المرجع السابق، ص16.**

[2] **–المرجع نفسه، ص16.**

[3] **عمرو عيلان في مناهج التحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.**

وقد أبان "بلخانوف" عن الهوة التي تفصل بين "بلزاك" والرومانسيين أولئك الذين يتناولون الأهواء البشرية في شكلها الأكثر تجديدا. أما "بلزاك" فقد تناول الأهواء في سياق تحولات المجتمع البرجوازي وبذلك صار واقعيا، وعد إنتاجه مصدرا هاما لدراسة سيكولوجيات المجتمع الفرنسي إنه أب الواقعية الفرنسية[1].ويمكن لنا أن نستشهد بنجيب محفوظ في الادب العربي فهو أو الواقعية العربية

ومما يلاحظ أن النقد الماركسي كان مهتما بكتابات الواقعية البورجوازية في القرن 19م مثل: "بلزاك"، و"فلوبير و"ستندال"، و"تولستوي"، ممن كشفوا عن تناقضات الحقبة البرجوازية، ولم يتناول النقد الماركسي روائي الحديث مثل جويس، وكافاك، وبروست إلا من منظور الرؤية السلبية التشاؤمية، ولقد تلقى جراء هذا الإهمال نقدا لاذعا، إذ أن الفن لا يعكس لنا مباشرة طبيعة النظام الاجتماعي.

4-الماركسية والاتجاهات الأدبية والنقدية [2].

أ- نظرية الفن للفن:

من أكثر التيارات التي حظيت برؤية عنيفة من قبل الماركسيين، فقد ذهب "بلينسيكي" إلى أن النظرية لها الحق في الوجود، إلا أنها فكرة مبالغ فيها، ويذهب إلى القول إنها نشأت بين أحضان فكر حالم، وليس في أحضان شعب عملي، لذلك فهي فكرة وهمية ومبالغ فيها، وبالمقابل فإن فكرة الفن للفن ظهرت كرد فعل ضد الميول السياسية والاجتماعية للرومانسية، وتعبيرا عن النطاق بين حياة التكسب والاتجار وبين العواطف الجامحة لطبقة البرجوازية.

ب-الرمزية:

كانت في نظر "تروتسكوي" جسرا فنيا امتطته الأنتالجانسيا للوصول إلى الصوفية، إنها التعبير عن الهروب من الواقع بواسطة بناء عالم ما ورائي، وتكريس الهيمنة والسلبية.

ج-الشكلانية:

---

[1] **-المرجع نفسه، ص17.**

[2] **-ينظر المرجع نفسه، من ص20 إلى ص23.**

لم يرفض "تروتسكوي" الطرح الشكلاني، وإنما عده مفيدا للشاعر والكاتب بوجه عام، وقد عد شوكلوفيسكي منظر المستقبلية التي عادت الماركسية وزعيم الاتجاه الشكلي من حيث أنه كان دائم الترويج لفكرة أن الفن هو ابتكار مستمر لأشكال صافية متكيفة بذاتها. وقد انتهى به الأمر إلى أن الشكلية هي أول مدرسة فنية عملية.

وحمل "ماركس" و"انجليز" العداء لقضية فصل الشكل عن المضمون، وهذا طبيعي جدا لأن الفلسفة الماركسية تقوم على المضمون الذي وجب أن يكون في خدمة الطبقات الاجتماعية، ولذلك فهم رفضا الفصل بينهما وعزلهما عن بعضهما البعض.

د–علم الاجتماع:

لم يجد الماركسيون مبررا لقيام علم الاجتماع، طالما أن الماركسية قدمت نظرة شاملة لحركة المجتمع وآليات تحوله والقوى المتحكمة في سيرورته، ولم يتقبل الكثير فكرة قيام علم اجتماع الأدب فقد بدأ لهم أن هذا المنهج هدفه التنكر للإنجازات الكبرى التي قدمتها الماركسية في مجال علاقة الأدب بالواقع.

هـ–التحليل النفسي:

أخذت الماركسية على التحليل النفسي خضوعه لمقولة الفردية، وبذلك فهو امتداد لعصر التنوير الذي يعد الفرد فيه هو محور العمل والفكر والسلوك، ولقد تحاشى التحليل النفسي أن الذات الفردية هي حصيلة سبق اجتماعي بكل تناقضاته، وراح يروج لمقولات ذات طابع تعميمي مثل: اللاوعي والأعصاب، والجنون، والعقد النفسية، وكأن الذات عالم مغلق متعال عن االفعالية الاجتماعية.

و–الفلسفة الوجودية:

الوجودية هي فلسفة الحرية والمصير الفردي، فقد تأسست على مقولات كبرى مثل الحرية والمسؤولية والقلق والمصير، وموقف الإنسان من العالم، وطرحت نفسها بوصفها فلسفة عملية غايتها تحقيق الخلاص الفرديون اختلفت الوجودية عن الماركسية في:

_ الرؤية الفردية في مقابل البنية الاجتماعية.

_تصور التاريخ، فهو عند الماركسيين تاريخ الصراع الطبقي والتناقضات القائمة بين قوى الإنتاج وعلاقات الفرد هو حصيلة هذه البنية، بل هو سجين هذا النسق، أما التاريخ عند الوجوديين فهو الاختيار الحر للفرد، وبالتالي كان هناك صراع بين الفلسفتين. وقد انتهى الأولى إلى العبثية مع البر كامي القائمة على القلق والانتحار الفلسفي والغثيان والاغتراب، وغيرها من المفاهيم الانهزامية بنظر الماركسيين.

ز–البنوية:

لاحظ "روجيه غرودي" أن الماركسية تحمل بذورا بنوية، ففي إحدى أطروحاته يؤكد ماركس أن الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية، أي حصيلة نسق مغلق هو عنصر من عناصره.

ولقد طوعت الماركسية البونية على يد "لويس التوسير" الذي أكد على فكرة الصراع الطبقي ليس بعده مقولة تاريخية، ولكن بوصفها مفهوما مجددا، وعلاقة بنوية تحوي الذات في مسار متشابك وحتمي، وعليه فليست الذات أو حتى الجماهير هي التي تصنع التاريخ، وإنما هذه العلاقة هي التي تحركه.

المحاضرة السادسة: الكلية والنمطية عند لوكاتش

أ–تقديم:

تأثر "جورج لوكاتش" بأفكار الماركسية إلى حد كبير، وقد اعترف أنه قرأ كارل ماركس عندما كان طالبا في الجامعة، يقول: «كنت قد قرأت بعض نصوص ماركس عندما كنت طالبا، وفيما بعد نحو 1908 توجهت نحو رأس المال لأعطي أسسا اجتماعية لمقالتي عن المأساة المعاصرة"[1].

ويرى "لوكاتش" أن هناك علاقة وطيدة الصلة بين الأدب والمجتمع، فهو يقر أن " عمليتي الإنتاج الادبي والإيديولوجي هما جزء لا يتجزأ عن العملية الاجتماعية العامة، تلك العملية التي تتجه نحو نبذ المجتمع القديم وبناء مجتمع آخر جديد لا محل لظلم الطبقي فيه"[2].

وحاول "لوكاتش " أن يربط بين الفكر الماركسي والفكر الهيكلي، وقد ظهر ذلك من خلال اهتمامه بمقولتي هيجل: الكلية والانسجام التي طورهما وأخرجهما في شكل جديد، وذلك بعدما رفض أن يكون الأدب عاكسا للبنية التحتية، فالصواب في رأيه أن هناك علاقة بين الأدب والمجتمع، وهي تظهر من خلال مفهوم الكلية.

ويرى "لوكاتش" أن أهمية ماركس تكمن في قراءته لفكر "هيجل" ولفلسفته. وقد كانت هذه القراءة تكملة لفلسفته "والنقد الماركسي لهيجل هو التكملة المباشرة للنقد الذي مارسه "هيجل" ذاته ضد "كانط «، وهكذا ولدت جدلية ماركس كتكملة ناجمة لما قصده "هيجل"[3].

لقد أظهر هيجل فكرة الصراع بين الفرد والمجتمع من خلال منهجه الجدلي في تحليل نشأة الرواية الغربية وتابع هذه النشأة لوكاتش (لذلك فإن تحليله للملحمة وللتراجيديا مثلا أعلى يمكن اعادة انتاجه أو تقليده وإنها يقصد إلى ابراز الشروط في مأزق العصر الراهن وتناقضاته، من ثم اعتمد

---

[1] – جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر دار الأندلس لطباعة والنشر والتوزيع، ط1979،1، ص 146.

[2] – محمد علي اليدوي علم اجتماع الأدب، (النظرية والمنهج والموضوع)، ص 151.

[3]– جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ص28

لوكاتش تفكيرا متعمقا في التشكيلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي، إذ لا يكفي تسجيل المظاهر التجريبية للتعبيرات الفنية بل لابد من تصور فلسفة تاريخية للأشكال تفسر لنا لحظات الانتقال والتحول من شكل أساسي إلى آخر).[1]

و قد انتقد لوكاتش فلسفة هيجل فرأى أنها غير قادرة بحكم ماديتها على إدراك الوحدة الجدلية القائمة في المجتمع البورجوازي، وأن تطور الرواية مرتبط بتدهور المجتمع وقيمه، وهو فضلا عن هذا النقد ينوه بأن الفضل الكبير يرجع إلى هيجل، لأنه أول من ربط بين الرواية والمجتمع البورجوازي، ولكن رأيه ظل مجرد حدس. وبالمقابل فإن ماركس وأنجلز هما اللذان نجحا في رد الطابع التناقضي للتقدم إلى أسباب اقتصادية حقيقية، وفي تقديم صورة ملموسة عنه من خلال تاريخ المجتمع الانساني، وبالتالي فإن تطبيقه بصورة صحيحة على الفن عموما وعلى الرواية خصوصا " [2].ويرجع الناقد فضل هيجل إلى أن " له السبق في طرح المشكلة بصورة دقيقة في مجملها " [3].

كما يرى أن "ماركس" استطاع تخليص الفلسفة الهيجلية من الجانب الميتافيزيقي، فمعه بدأت الانطلاقة الحقيقة للمادية الجدلية. التي أقامها على فكرة الوجود الاجتماعي الذي يقرر وعي الفرد، فوعي الفرد لا يقرر وعي الناس، فليس هو "الذي يقرر كيانهم بل النقيض، فإن كيانهم الاجتماعي هو الذي يقرر وعيهم"[4].

وهذا هو الذي يميز الإنسان بنظره، وهنا يمكن تلمس الفارق بين وعي الفرد في المجتمع الإقطاعي والبرجوازية، ففي الأول غابت الأنسنة التي أضاعتها الرأسمالية، وأما في المجتمع البرجوازي فقد أصبح الإنسان يعي ذاته ككائن اجتماعي، أصبح الإنسان "بالمعنى الحقيقي للكلمة كائنا اجتماعيا وبات المجتمع الحقيقة الموضوعية للإنسان"[5].

---

[1] باختين ،تحليل الخطاب الروائي ،ترجمة محمد برادة ، ص 10.

[2] – جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم نزيه الشوقي، دمشق، سوريا، ط1، ص23.

[3] –المرجع نفسه، ص24.

[4] –المرجع السابق، ص28.

[5] –المرجع نفسه، ص28.

إذن تكمن أهمية "لوكاتش" في تعميقه للمفاهيم التي جاء بها "ماركس"، وقد حاول تبيان علاقتها بالفلسفة المثالية التي جاء بها "هيجل"، وفي الوقت الذي حاول نزع الجانب المثالي عنها وذلك بتحويلها إلى قضايا تاريخية بردها إلى الواقع.

كما تكمن أهميته في تحليله لنظام الطبقي في المجتمع الرأسمالي الذي رأى أنه يتألف من طبقتين فقط هما: البرجوازية والبروليتاريا: فهما الطبقتان الوحيدتان اللتان بإمكانهما أن تقوم بمهمة الحسم التاريخي، فالبرجوازية حسمت مع الإقطاع، ووضعت حدا لحقبة تاريخية بكاملها، وهي حقيقة ما قبل الحداثة.

وأما البروليتاريا فإنها تهدف إلى القضاء على المجتمع الطبقي، فهاتان الطبقتان يمكن أن تحدثا قطيعة في مسار التاريخ الإنساني.

و لقد اهتم ماركس بالطبقة البرجوازية، وكذلك فعل لوكاتش عندما عدها طبقة استغلالية تحول العقل إلى أداة من أدوات القهر والاستغلال[1].

ومر فكر لوكاتش بمرحلتين:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة ما قبل كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"، وهو يتميز بالمثالية وإنكاره للعلاقة الجدلية للأدب.

المرحة الثانية: أحدث فيها لقاء بين الفكر الماركسي والفلسفة الهيجلية، وقد انعكس ذلك على مفهومه للأدب.

ب–مفهوم الأدب عند جورج لوكاتش:

يرى "لوكاتش" أن الأدب "ليس انعكاسا مباشرا للواقع، وحتى يحقق الانعكاس لابد أن يمر عبر الكاتب «لابد له من المرور عبر ذات الكاتب الإبداعية التي تصوغ شكل العمل الادبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي"[2].

---

[1] **–عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص37/36.**

[2] **–عمرو عيلان النقد الجديد والنص الروائي العربي، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/2005، ص194.**

بمعنى أنه يجب تقديم الوظيفة التمثيلية على الوظيفة الواقعية، وترتبط الأولى بالكاتب الذي يترك أثره على أدبه، وتتجلى نزعته الواقعية على ضرورة أن "يعكس الواقع الاجتماعي وأن يلتزم بقضايا الطبقات، وخاصة الطبقة العاملة، وأن يكون قادرا على أن يدرك صيرورة الصراع الاجتماعي ويجسد في عمله بوسائله الفنية "[1].

ويصبح بهذا المعنى للأدب هدفا، هو نقل الصراع الطبقي الموجود في المجتمع، وقد أعطى مثالا عن ذلك ببلاك، فقد كانت له قدرة إبداعية تجلت في تعريته لواقعه وك استطاع كشف الصراع الطبقي فيه.

ويرى" لوكاتش "بأنه من الضروري إعطاء الأولوية للمضمون على حساب الشكل الذي يصبح مجرد وسيلة في خدمة المضمون، وبذلك يكون الفرق بينه وبين الماركسيين هو قضية الفصل بين الشكل والمضمون، فقد جعل بالمقابل الثاني في خدمة الأول. ولجورج لوكاتش مقولات نقدية تجسد رؤيته للأدب، وهي:

ب-1-مفهوم الكلية:

أخذها من "هيجل"، وهي تقوم على ضرورة أن يرتبط الكل بالمجتمع دون إعطاء أية أهمية للفرد، ويعد "لوكاتش" هذا المبدأ هو البداية للقيام بثورة في العلم «فمقولة الكلية هي حاملة المبدأ الثوري في العلم"[2].

ويرى هذا المفكر أن "المعرفة الحقة هي معرفة الكل وليست معرفة أجزاء مختلفة منه ولذا فإن معرفة المجتمع يجب أن تأخذ طابع المعرفة العامة وليس معرفة الجزء أو ذاك"[3].

وقد بين بير زيما في مجال حديثه عن علم اجتماع النص الادبي وعلاقتها بالفكر المادي الجدلي أنه لا يمكن استيعاب المقولات إلا بالرجوع إلى بعض مبادئ، ومفاهيم هيجل عن فلسفته

---

[1] -أحمد فؤاد عاطف، علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر، 1996، ص79.

[2] -المرجع نفسه، ص79.

[3] – كريب أيان، النظرية الاجتماعية من بالرسوة إلى هاب رماس، ترجمة محمد حسين علوم ن محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص304.

الجمالية، ومنها الكلية، وهي " أن الواقع لا يمكن فهمه إلا ككل متسق، ككلية دالة والفكر الذي لا يفهم العالم الموضوعي ككلية، بل يعزل الظواهر الفردية بعضها عن بعض يظل تجريديا والمدخل الذي يتناول الظواهر في علاقتها بكلية تتخذ فيها معناها من أجل إقامة علاقات فيما بينها هو وحده الذي يقدم بشكل عيني "[1].

وتتصف فلسفة هيجل بالعقلانية والواقعية لذلك فهو يطالب بالجمع بين العقل والعام والشعور لأن الجمال الفني يخاطب الحواس، الاحساس، الحدس الخيال، وما إلى ذلك. إنه جزء من مجال آخر غير الفكر "[2]

وأعطى "هيجل" الكلية بعدا مثاليا، فحاول "لوكاتش" أن يخلصهما من هذا البعد وبالمقابل حاول أن يعطيهما بعدا أو طابعا ماديا جدليا.

وينطلق هذا المفهوم عند "ماركس" من تصوره للتاريخ الذي يراه أنه عبارة عن بنية من العلاقات الإنسانية تتفاعل تفاعلا جدليا يؤدي بالضرورة إلى التحول والانتقال من نمط إنتاج إلى آخرو إن كان الأساس الاقتصادي يعد محرك التاريخ، فليس ذلك بمعزل عن الأنسجة الاجتماعية الأخرى كالدين، والفن، والقانون، والإيديولوجيا، وهذه البنية هي عنصر بنوي من النسق العام.[3].

ب-2-الانعكاس:

يرى "لوكاتش" أن العمل الادبي لا يعكس الواقع من خلال رسم مظاهره الحسية، وإنما ينقل تجربة إنسانية حرة ومعقدة، أي لا ينقل رؤية فنية للعالم. وعمل كهذا لا يمكن أن يكون منحطا من الناحية الجمالية، وعلى هذا الأساس فليس هناك أي تناقض بين فكرة الانعكاس والخصوصية الفنية.[4].ولا يعني الانعكاس عند لوكاتش "تصويرا فوتوغرافيا للواقع ولكن تشكلا للنمطي والذي

---

[1] -بيير زيما: النقد الاجتماعي نح وعلم اجتماع لنص الأدبي، ترجمة عائدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد، سيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.ص45.

[2]. -المرجع نفسه، ص47/46

[3] - عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص33.

[4] - المرجع نفسه، ص41.

يصبح أساسا لأسلوب واقعي"[1].وغايته من ذلك هو خروج الأدب عما ألفه من زمن طويل. واهتم لوكاتش بمضمون الرواية، وليس ذلك يعني أنها انعكاس مرآويا للواقع إنما هي "فعل النفاذ إلى الواقع بصورة مبدعة"[2].

[1] – جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص49.

[2] –هوست ريديك، الانعكاس والفعل، ترجمة فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1977، ص23.

المحاضرة السابعة :علم اجتماع الأجناس الأدبية

1-تقديم:

تتعدد النظريات في الأدب بتعدد الأجناس، فهناك نظريات تخص الشعر، وأخرى تخص الرواية، وقد نالت حظا وافرا من النقاش والدراسة في الساحة النقدية الغربية، ويعرف السجال الدائر حول هذا الموضوع بنظرية الأجناس الأدبية أو الأنواع الأدبية.. ويعد تعريف رينيه ويليك وأوستين وارين من أشهر التعريفات، فقد عدا الجنس الادبي (مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة، أو الدولة مؤسسة، وهو لا يوجد كما يوجد الحيوان، أو حتى كما يوجد البناء، أو المكتبة أو دار المجلس النيابي. بل كما توجد المؤسسة أن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسة القائمة، ويعبر عن نفسه بواسطتها أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو ان يعيش بقدر الامكان بدون أن يشارك في السياسات، أو الشعائر كما ان بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسة ثم يعيد تشكيلها)[1] ، فهي، أي الأجناس الأدبية تستند على مبدأ تنظيم يقتضي الخبرة، وهي غير ثابتة فقد تفقد صلابتها.

وقبل مناقشة نظرة الماركسيين للأجناس الأدبية ومن تأثر بهم، وأقصد ميخائيل باختين، لا بد من الإشارة إلى أشهر الآراء في النقد الغربي، فلا يمكن بأي حال من الأحوال فهمها دون الرجوع إليها.

2-مقولة الأجناس الأدبية في النقد الغربي:

و بالنسبة لتقسيم الأجناس الأدبية فقد رأينا أن جل آراء النقاد الغربيين تنطلق حول هذا الموضوع من تقسيم أفلاطون الأدب إلى السرد الخالص، والمحاكاة أو العرض، والمشترك.

وقد اهتم أرسطو في كتابه فن الشعر، بهذا التقسيم تحت مسميات ثلاثة، وبين خصائص كل نوع من ناحية الموضوع والأداء والوظيفة، وقد أورده على الشكل الآتي:

---

[1] **رينيه ويليك نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ،ص237.**

1–التراجيديا، وهي محاكاة لفعل جاد، وتم في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين) [1].

2_الملحمة، تقوم على السرد وتستخدم الوزن الشعري، يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد تام في ذاته وكامل له بداية ووسط ونهاية، وينبغي أن يختلف عن التاريخ المعروف لنا: وهي، أنواع بسيطة، ومركبه، وخلقية، ومتعلقة بمعاناة[2]

3–الكوميديا، محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط هو الشيء المثير للضحك والذي يعد نوعا من أنواع القبح.[3]

وقد بنى أرسطو تقسيمه للأجناس الأدبية من المجتمع الذي كان يعيش فيه، ففيه النبلاء والرعاع، لذلك فهذه الأنواع تختلف من ناحية الموضوع والأداء والوظيفة واللغة والجمهور.

ولقد تحدث الناقدان رينيه وليك واوستن وارين عن تقسيمات لبعض النقاد خالفوا فيها تقسيم أفلاطون وأرسطو، ومنها تقسيم الشعر إلى: الشعر البطولي والشعر الهجائي، والشعر الرعوي. والتقسيم الثاني الذي تحدث فيه صاحبه عن أنواع الشعر: (المسرحية والحكاية والأغنية). ومن النقاد من أنكر مقولة الأجناس الأدبية، ومنهم بنديتو.

---

[1] **أرسطو، فن الشعر، ص 111.**

[2] **المرجع نفسه، ص 237.**

[3] **المرجع نفسه، ص 103.**

وظل موضوع الأجناس الأدبية مثار نقاش وجدل بين النقاد الغربيين، وقد استعاد النقاد التقسيم الأرسطي في العهد الكلاسيكي، وحرصوا على مقولة نقاء الجنس، أي عدم اختلاطه بغيره، وبالنسبة النظرية الكلاسيكية في مقولة الجنس تشدد على احترام كل جنسه على حده، وعدم الخلط بينها، فهناك فاصل بينها هو الخصائص الأسلوبية والموضوعية والجمالية.

غير أن في وسع المرء أن يقول(إن فكرة الأنواع بأكملها عند معظم الكلاسيكيين الجدد تبدو بينة بذاتها إلى درجة عدم وجود مشكلة عامة على الاطلاق)[1].

فقد مالت الكلاسيكية إلى فكرة نقاء النوع محاولة للإبقاء على الأنواع الأدبية، كما وصلت إليها من التراث الإغريقي، ولقد تحدث الكلاسيكيون عن تراتب الأنواع من مبدأ المفاضلة بينها، وفضلوا نقاد عصر النهضة الملحمة على غرار أرسطو.

ولكن سرعان ما ظهرت أفكار مناوئة في العهد الرومانتيكي تدعو إلى هجنة أجناسية، وقد عارض الرومانسيون وفي طليعتهم فيكتور إيغو فكرة تقسيم الأجناس، ودعوا إلى ضرورة هدم الحدود بينها. وبالنسبة للرومانسية فإنها تدعي أن الأجناس الأدبية متصلة ببعضها البعض في وحدة فنية، وقد تقاطعت هذه النظرة وتداخلت مع الدراسات الواقعة تحت مسمى علم الجمال الذي اهتم ببناء نظرية عامة عن الفنون، ومنها الأدب وقد نتجت عن هذه الدراسات مقولة الفن، وقد اهتم الرومانسيون بأدب شكسبير والرواية بشكل خاص بسبب المزج الأجناسي الذي وجدوه فيهما.

و من منظور النظرية الجمالية، قدم هيجل آراءه حول مقولة الأجناس الأدبية من خلال الدراسة التي قارن فيها بين الملحمة والرواية، أي بين المجتمع اليوناني والمجتمع الغربي الحديث، فالأول اهتم بالشعر بينما اتخذ الثاني النثر ليعبر عن نفسه، وقد ربط اختيار الاثنين بمقولة الذات والموضوع، فهي تقوم على علاقة الوصل في المجتمع اليوناني، وعلى علاقة الفصل في المجتمع الغربي.

وفي القرن التاسع عشر انزاح مفهوم النوع بوجود أنواع أدبية جديدة ظهرت نتيجة التحولات السريعة التي مرت بها المجتمعات، وظهر مثلا في الشعر الأمريكي: عصر الشعر الحر، وعصر اليوت،

[1] **رنيه وليك و أوستين وارين ،نظرية الأدب ص،281.**

وعصر اوديت، وظهرت الرواية التاريخية والسياسية وهي كلها أنواع مبنية بحسب موضوعها، ولقد عارضا الناقدان أن تعامل هذه الأنواع معاملة النوع لأن هذا الاخير (ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي) [1]،أي نوع خاص من تنظيم البنية .

ومن منظور مغاير تماما(النظرية التطورية) قدم برونتير دراسة عنوانها تطور الأنواع في تاريخ الأدب بتأثير من النظرية التطورية، الذي قسم فيها داروين الكائنات البيولوجية إلى مجموعات، وقد اتبع نهجا علميا في تقسيمه قائما على الملاحظة والتجربة والاستنتاج، وقد تأثر برونتير بدراساته في حقل الدراسات الأدبية، ، ودعا فيها إلى ضرورة تجاوز النظرية التقليدية لمقولة الأجناس الأدبية، والتي ادعى أنها تمر بنفس الدورة الحياتية للكائن الحي، فهي تولد وتنضج ثم تموت، وأدخل على منهجه العلمي في دراسة الأدب مصطلحات علم الوراثة وعلم البيئة. كما عرف باهتمامه الشديد بدراسة المبدع دراسة علمية، وقد قدم تفسيرات للتغيرات التي تلحق الأجناس الأدبية.

ولقد رفض الناقدان رينيه وليك وأوستين وارين حديث برونتير عن تطور الأنواع الأدبية، يقولا : (ألحق الادبي وعلم الأنواع عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة في التطور، وتوصل إلى نتائج معينة كقوله في تاريخ الأدب الفرنسي إن خطب الوعاظ في القرن السابع عشر تحولت بعد فتره انقطاع إلى الشعر الغنائي في القرن 19) [2]وقد أفل سريعا نجم النظرية التطورية.

كما ربط بعض الدارسين مقولة الأجناس الأدبية بنظرية داروين في تطور الأحياء والواقع أن قوانين الأحياء غير قوانين الأدب والفنون، وهذا ما دعا البعض إلى رفض هذه النظرية جملة وتفصيلا على الرغم من تأثر بعض النقاد بها، ومنهم برونتير الذي راقته فكرة التطور التي تبناها في مجال الأدب، ودافع عنها من منظور أن القانون الذي تخضع له الأحياء هو نفسه القانون الذي تخضع له قوانين جنس الأدبي.

6–مقولة الأجناس من منظور النظرية الماركسية:

---

[1] **المرجع السابق ،ص245.**

[2] **المرجع نفسه، ص 249 .**

و أما عن النظرية الماركسية السوسيولوجية فقد عبرت مقولة الأجناس الأدبية من منظورها عن المجتمع بكل تناقضاته وتداخلاته وطبقاته في الأجناس الأدبية، فهي تعبير صريح عن أي تطور يحدث داخل المجتمع، فإذا ما تعرض المجتمع لهزات أو تحولات فإن مقولة الأجناس الأدبية تتأثر مباشره أما بالاختفاء، أو بالتطور، أو بالظهور من جديد، وقد افضت دراسات ماركس ولوكاتش وجولدمان إلى ارتباط الرواية ب طبقة البرجوازية في القرن التاسع عشر.

و بالنسبة للوكاتش فهو ينطلق من الأشكال الأدبية الموجودة في الحضارة الغربية، **وهي: الملحمة والدراما والتراجيديا**، وينظر اليها على أساس أنها تنطوي على فلسفة تاريخية بإمكانها، أي هذه الفلسفة أن توضح لنا طبيعة الحضارة الإغريقية المختلفة عن طبيعة المجتمع الحديث، فهذه الأشكال تعطينا تفسيرا عن الحياة في المجتمعين، فهي في المجتمع الأول تبرز علاقة اتصال الذات بالعالم الرواية التي أبرزت انفصال الذات عن العالم (بين الملحمة والرواية صيغتا توضيح الأدب الملحمي الكبير، لا يعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب بل للمعطيات التاريخية الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه، فالرواية هي ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة الحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محايثة المعنى بالنسبة للحياة معضلة، لكنها مع ذلك لم تكف عن أن تطمح إلى الكلية)[1].

و قد انتهت الدراسات المنجزة في هذا الاتجاه إلى تفسير التطور الذي لحق جنس الرواية إلى التطور الذي لحق المجتمع الأوروبي ؛فقد انتقلت –بالموازاة مع تطور المجتمع – من مرحلة التعبير عن الفرد الرأسمالي في القرن التاسع عشر إلى التعبير عن الجماعة الرأسمالية في القرن العشرين(الشركات الرأسمالية)، وفي مرحلة ثانية عبرت عن التقانة التي أحرزتها المجتمعات الغربية، وانعكس ذلك في روايات رواد الرواية الجديدة أمثال: روب قريبي، وجان ريكاردو، ومشال بوتور، ونتالي ساروت...

وسأقدم بمزيد من التفصيل موضوع التجنيس الروائي عند لوكاتش في محاضرة في محاضرة علم اجتماع الرواية من لوكاتش إلى غولدمان.

---

[1] **جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ص49** .

4-ميخائيل باختين ومقولة الأجناس الأدبية بين علم الاجتماع واللغة:

قدم باختين نظرية حول نشأة الرواية تقوم على طرح مغاير لمعاصريه، وقد عارض فكرة أن تكون الرواية ذات نشأة برجوازية، وهي ذات نشأة شعبية خالصة؛ فهي ترتبط بظاهرة شعبية تسمى الكرنفال، وقد تجلى هذا المظهر الاحتفالي الشعبي في كتابات رابيليه الروائية الذي عبر عن كل مظاهر الرفض المناوئ للفكر الكنسي الذي ساد أوروبا.

ويجعل باختين للرواية ثلاث جذور، **هي الملحمي والبلاغي والكرنفال**، وينطلق باختين من اللغة في تحليلاته (فمنذ القديم كانت هناك نصوص نثرية تعاكس مركزية حياة اللغة، وتخالف اتجاه قوى توحيد الأيديولوجيات اللفظية، وتعمل على ايجاد كثرة لسانية تترجم الوعي بضرورة عدد اللغات، والملفوظات، وتداخل الخطابات، وتكشف عالما أكثر اتساعا وتعقيدا ليس بإمكان لغة وحيدة لأن تعكسه)[1].

لذلك فإن حديث باختين عن الرواية لا يرتبط بالمفاهيم الماركسية بقدر ما يرتبط باللغة، فالصراعات المختلفة تظهر على مستوى اللغة في شكل خطابات، لذلك راح يفرق بين الرواية المونولوجية والرواية الأحادية. وقد قدم في كتابه شعرية دوستويفسكي تحليله للرواية من منظورين؛ فروايات دوستويفسكي قدمت تصورا عن العالم، وعن أفكار الآخرين، فصاحبها استطاع أن يكسر وحده اللغة التي عرفت بها ثقافة القرون الوسطى، كما استطاع أن يشيد عالما روائيا مبنيا على التعدد اللغوي الذي يصبح حاملا لفكرة الاختلاف، فقد خرج دوستويفسكي من مركزية الصوت الواحد إلى فكره تعدد الأصوات، وخرج بفكرة الحرية المطلقة إلى فكرة الحرية النسبية، ولم تعد اللغة الروائية في نظره ملك السلطة بقدر ما أصبحت تمثل الكل الاجتماعي المتحرر من قهر السلطة، ويظهر ذلك في الرواية من خلال ما أسماه بالتعدد اللغوي في الرواية.

إذن، سوف يتم التركيز على مجهودات ميخائيل باختين في مجال تجنيس الرواية، وسنقدمها وفق المنهجية التالية :

---

[1] **محمد برادة من التقديم الذي خصه به ترجمته لكتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ص 16** .

4-1-مصادر باختين المعرفية: استقى باختين نظريته عن الرواية من عدة مصادر، لعل من أهمها:

أ-الفلسفة الماركسية: أخذ باختين فكرة الحوار الروائي من الفلسفة الماركسية التي كانت سائدة في عصره، وهي تقوم على مبدأ " حضور الآخر في حياتنا واختراقه لآرائنا وتصوراتنا للعالم والأشياء ومنه يستحيل أن ندرك الذات دون تفكيك المرجعيات الخارجية المؤسسة لوعينا"[1].

ب-الشكلانية الروسية: ظهرت المدرسة الشكلية في بدايات القرن العشرين في وقت كان فيه الفكر الماركسي مهيمنا على جميع الحقول المعرفية بما في ذلك الأدب الذي هو بحسب السكانيين استعمال خاص للغة؛ بحيث يبعدها عن المستويات المألوفة، وهي أول مدرسة نادت بأدبية النص الادبي التي هي مجموع المواصفات المرتبطة بالكلام المتلفظ به ؛بحيث تطبع هذا الخطاب أو ذلك بطابع خاص تجعله يعدل، ويتسامى، ويتميز عن الخطاب العادي، بل ويخرقه ولكنها، أي الأدبية "ليست صفة ملازمة للنص بأسره، وإنما صفة لبعض المظاهر في النص الأدبي، وهي نتاج لعملية أدبية تعرف بمفهوم التشويه، أو الخروج باللغة من استخدامها العادي إلى استخدامها الأدبي، ولا شك أن النظر إلى العمل الادبي من المنظور الداروني أدى بالسكانيين إلى استحداث مفهومين آخرين استخدمهما الأسلوبين فيما بعد من خلال تغيير وظيفتها في نصوص أدبية مختلفة إذ بينما يؤدي الانزياح بالضرورة إلى تغيير وظيفة الوسيلة الأدبية عن استخدامها السابق فإن التناص يراعي البعد الداروني"[2].

إن الأدب في رأي الشكلانيين الروس عملية استمرارية دياكرونية، والتعبير عنه لا يكون عن الحقيقة الواقعية بمعناه بل ببروز شكله على اعتبار أن الموضوعات الجديدة تحتاج مثلا إلى أشكال جديدة، فنقطة الاشتراك هي الفكرة العامود هي متجلية في كل عصر. أما تناول الموضوع فهو مختلف والذي يجسد هذا الاختلاف هو طابع العصر؛ هذا الطابع نفسه الذي أدى إلى تراجع المدرسة السكانية نتيجة تشبثها بمبدأ استقلالية النص الأدبي، وسقوطها في الدعوة التقديرية للشكل. كل هذا تولد عنه ظهور شخصية نقدية جديدة هي شخصية ميخائيل باختين الذي استطاع

---

[1] -عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين، الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة عنابة، الجزائر، ص20.

[2] -يوسف نور عوض، نظرية النقد الادبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، 1994، ط1، ص17/16.

تعديل مسار المدرسة الشكلية ؛ بحيث جعلها تجمع بين الخصائص الشكلية والفكر الماركسي، "، ويعد المفهوم الأساسي الذي انطلقوا منه هو أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والإيديولوجيات، لأن هذه الأخيرة لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال العلامة اللغوية، وعلى أي حال فإن مدرسة باختين لم تهتم باللغة على النحو الذي اهتم به الشكلانيون ذلك أن اهتمامهم تركز على جانب واحد هو اللغة كوسيلة من وسائل التفاعل، والخطاب الاجتماعي " [1].و قد رفض باختين مفهوم انغلاقيه النسق ودعا إلى الاهتمام بالمبدأ الدايكروني في مقابل السان كروني الذي توقف عنده الشكلانيون مطولا وهدفه في ذلك وصل الأدب بعوامل تكوينه.

ج–مرجعية أدبية: يمكن إضافة قراءات باختين الأدبية إلى مصادره المعرفية؛ فقد سجلت المراجع قراءته العميقة للتراث اليوناني ولكبار الأدباء المعاصرين من أمثال غوته الألماني الذي يعد من كبار الفلاسفة الذين تأثر بهم باختين، إضافة إلى رابليه الفرنسي، والروسيين: دوستويفسكي وتولستوي.

د–اللسانيات: ينتصر باختين لمقولة اللغة والكلام السوسيرية، ويتوافق مع دي سوسير تماما عندما ينحاز للكلام في مقابل اللغة التي (هي جماعية وتتمثل في مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس. أما الكلام فهو الإنجاز الفردي لمجموع تلك القواعد –شفوية أو مكتوبة– وهما مرتبطان ببعضهما أشدّ الارتباط).

يحتوي النص الأدبي– منظور باختين – بعدا اجتماعيا يتمظهر في تقاليد ثقافية وممارسات لغوية، حيث أقر باختين بأن هناك نظما متعددة للتعبير عن المعاني في الثقافات المختلفة التي هي في مجملها مجموعات من النظم المعنوية التي تتداخل مع بعضها بعض.

بناء على ما سبق يعرف باختين النص الادبي فيقول إنه: ليس فضاء من ممارسات لغوية فحسب بل هو مجموع صراعات داخلية وخارجية تضافرت فيما بينها، وشكلت لنا جسما روحه هي ذات الكاتب المبدع وكساء لهذا الجسم، هي مجموع من أثر فيه من سابقيه، فالنص ليس محروما من علاقات مع العوامل الخارجية، ولكن هذا ليس معناه قبع ذات المؤلف خارج هذه العوامل،

[1] –المرجع السابق، ص38.

فذاته هي التي تضفي على النص بعدا فنيا وجماليا من خلال عملية التشفير على أساس أن " المادة المعطاة هي النص، والمادة البنائية هي التناص لأن الأول لا يهدف إلا لمعرفة الثاني "[1] .

ويجب أن تكون اللغة من منظور باختين مجسدة للصراع الاجتماعي؛ بمعنى أن اللغة ينبغي ألا تكون فارغة بل محملة بمحتوى إيديولوجي، والروائي يتلقى اللغة، وهي منضدة لذلك عليه إدخال نوايا الآخرين في عمله الإبداعي من خلال اللغة التي تأتي عاكسة لغات اجتماعية متباينة وأحيانا متعارضة. لذلك فإن الهدف من سوسيولوجيا النص الروائي عند باختين هو الكشف الصراع الإيديولوجي بالتركيز على العلاقات الاجتماعية من خلال المستوى التركيبي، الذي تنطلق منه لتحدد معناه.

4-2-حوارية باختين:

يصعب وضع تعريف دقيق لحوارية باختين، فهي مفهوم واسع نظرا لاحتلالها مساحات كبيرة من كتاباته الكثيرة التي تأخر ظهورها بالنظر إلى تاريخ كتابتها، وبالنظر إلى مصدر إخراجها، فبعض كتاباته انتشرت بأسماء تلامذته، **إضافة** إلى احتواء حواريته على عدة أبعاد فلسفية وثقافية وأدبية ونقدية ولسانية وأنثروبولوجية. وعملية الكتابة والإخراج والأبعاد تصعب عملية تلقي النظرية الباختينية.

وتؤكد المصادر أن باختين أخذ فكرة الحوارية من الباحث الروسي سلوفاكي الذي يعد أول من فتق معالمها، وقد كتب يقول:" إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الرابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتفاعل مع نموذج معين بل أن كل عمل فني يبدع على هذا النحو "[2].

و جاء باختين من بعده وأرسى هذه المعالم ؛حيث قام بتحويل هذه الفكرة إلى نظرية تعتمد على التداخل بين نص وآخر انطلاقا من تأكيده على أن اللغة وسيلة من وسائل التفاعل والخطاب

---

[1] **-وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص91.**

[2] **-طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المعرب، ط2، 1990، ص41.**

الاجتماعي "فالكلمة كدليل مستقاة من المخزون الاجتماعي للفرد الذي يعمل على تحديدها وتنظيمها في إطار العلاقات الاجتماعية تحديدا كليا، وهي بذلك لها انعكاس على التفرد الأسلوبي المتبادل مع الغير في جميع المستويات، وفي كل الأغراض ويبقى هذا كله مرهون بالأيديولوجية القائمة في المجتمع المنعكس بجميع تقلباته على ذات الفرد "[1] . وهو بهذا الطرح يؤكد على "الطابع الشواهد للنص الأدبي، ومعناه كل خطاب يكرر آخر، وكل قراءة تشكل بنفسها خطابا"[2].

وبعد موجة التساؤلات التي أحدثها حول إشكالية الملفوظة التي تنظم الخطاب الاجتماعي للأثر الفني نزع إلى تحليل العلامة التي بناها على موقف إيديولوجي، أو الإنتاج الإيديولوجي الذي يقول عنه أنه " ينتمي إلى واقع (طبيعي أو مجتمعي) مثله في ذلك مثل أي جسم مادي سواء أكان أداة للإنتاج أو منتوجا للاستهلاك لكنه فضلا عن ذلك، وعلى النقيض منها يعكس ويكسر واقعا آخر خارجه أو بتعبير آخر: إن كل ما هو إيديولوجي دليل ولا إيديولوجية بدون أدلة"[3].

ومعنى ذلك أننا عندما نفهم عبارة معينة معناه أننا نوجه إليها كلاما مضادا، وفي الوقت ذاته نقيم معها حوارا، لكنه ضمني، فكلام القائل بمفهومه يجري في هذه السلسلة قبل إصدار أي كلام، وذلك لأن الحقيقة كما يقول:" إن لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن شخص ما تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى شخص ما. إنها تشكل بالضبط حصيلة تفاعل المتكلم والسامع لأن كل كلمة تصلح تعبيرا للواحد بالنسبة للآخر فمن خلال الكلمة أعرف نفسي بالنسبة للآخر، أي أنني أجدها في نهاية المطاف تجاه الجماعة، إنها عبارة عن جسر يصل بيني وبين الآخرين، فالكلمة هي الموطن الذي يشترك فيه المتكلم والمخاطب"[4] .

---

[1] –ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص119.

[2] –المرجع نفسه، ص117.

[3] –المرجع نفسه، ص ن.

[4] –المرجع نفسه، ص51/50.

وكانت عناية باختين باللفظ الإجرائي قبل ظهور مصطلح الحوارية، وقد اتخذه عند ظهوره معنى مطابقا لمصطلح التفاعل اللفظي " الذي هو في الحقيقة الأساسية للغة، والحوار هو أهم أشكال التفاعل اللفظي، لذا يمكننا أن نفهم مصطلح الحوار في مفهومه الواسع قاصدين بذلك ليس التواصل اللفظي المباشر، أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر، ولكن كل تواصل لفظي يجري على شكل تبادل للأقوال على شكل حوار "[1] .

ومن هنا يتضح لنا بأن الحوارية تتجلى في الخطاب، وتتمظهر في جملة من الخطابات أو ثنائيات خطابية، على اعتبار أن الخطاب في حد ذاته يطبعه وتحاصره خطابات ثنائية لذلك صرح باختين: " أن الأسلوب على الأقل رجلين، وبالضبط الإنسان وشريحته الاجتماعية "[2] .

بمعنى أن الحوارية هي قدر حظ كل خطاب، فهي التثبيت الطبيعي لكل خطاب حي يلتقي بخطاب آخر، فلا تجد بدا من التفاعل معه تفاعلا حيا، " وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين "[3].

لقد رأينا فيما مضى أن الحوار لا يعدو أن يكون مجرد شكل من أشكال التفاعل اللفظي وعليه يكون كل تبادل خطابي هو حوار مهما كانت طبيعة الكلام، وهذا الحوار ضيق في معناه لأنه أوسع من أن يكون كذلك، لأن الذات الكاتبة هي طرف فاعل في الحوارية المصبوغة بالإيديولوجية، وهي في ممارستها الفعلية تقيم حوارات ثنائية عناصرها الأساسية : الكاتب، والسياق، والمتلقي لأن "النص الادبي لا يفصح عن الدلالية إلا من خلال قراءة جدولية، بينما يتعلق المعنى اللساني بالتنظيم

---

[1] –أنور المرتجى، سيميائي النص الأدبي، إفريقيا الشرق، 1987، ص53.

[2] –ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص53

[3] –وائل بركات، مفهومات في بنية النص، ص91.

السطري للمقطع الكلامي عندما يبدو أن صوت المؤلف يشكل المصدر الوحيد كما يقوله أو يقدمه كحقيقة فإن الخطاب المونولوج ينتصر"[1].

ويتجلى انتصاره في الملازمة للكلام المعارض، أو المماثل أو المشابه الذي يبرز أكثر في الرواية والذي يساعدنا كما زعم "باختين" في سهولة اكتشاف العلاقات النصية المكتنزة حمولات فهم إجرائية يكون المتلقي المعني الرئيسي بفك شفرتها، إن العمل الروائي يبرز مفهوم تعددية الأصوات ذلك أن " التوجه للخطابات بين الملفوظات والآخرين وكذلك أيضا الظواهر والاحتمالات التي تسرد له تتخذ كلها في أسلوب دلالة أدبية"[2].

وتشمل الحوارية كل أنواع الخطاب، وهي تتجسد في الخطاب الروائي أكثر من غيره والذي جعل له باختين ثلاث جذور، هي الملحمي والبلاغي والكرنفال،، وتظهر أي الحوارية –بإجماع النقاد– من خلال ثلاث مصطلحات هي، تعددية الأصوات، والباروديا، والتهجين:

أ–تعددية الأصوات:

المقصود بالرواية متعددة الأصوات أو الحوارية هو احتواؤها على إيديولوجيات عديدة وعكسها الرواية أحادية الصوت، وهي التي تتضمن إيديولوجيا واحدة، وتعرف بالرواية المناجاتية ويفضل باختين النوع الأول لأنه يكشف عن حرية التعبير وتبزر فيه المواقف الإيديولوجية، كما يتضمن تعددا في الآراء الذي يخلق تعددية القراءة، ويعارض باختين النوع الثاني لأنه يحتضن إيديولوجيا واحدة.

و نقد باختين الدراسات التي قدمها معاصروه عن الرواية ؛ فقد رأى أنهم حصروا هذا النوع الادبي في خانة الأيديولوجيا الواحدة، وقد قادته هذه الدراسات التجريدية إلى إعادة قراءة دوستويفسكي الذي " ليس له فقط قيمة تطبيقية، ولكن له أيضا قيمة نظرية لأن باختين يريد أن يؤيد آراءه عن الطبيعة الخاصة للفن الروائي، إذ يرى أن الرواية لم تنشأ. ولم تتطور إلا في ضوء

---

[1] –محمد داود، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع2،1993، ص83.

[2] –المرجع نفسه، ص84/83.

تعددية الصوت الإيديولوجي. وقد أمكنه أن يبلور أثناء دراسته لروايات دوستويفسكي مفهوما على غاية من الأهمية، وهو مفهوم الحوارية، إنه مبدأ أساسي في تحليل طبيعة الرواية وتفسيرها. كما ينتقد باختين اعتمادا عليه وعلى مفهومين متقاربين معه وهما: تعددية الصوت وتعددية اللغة مناهج الأسلوبية التقليدية التي كانت تستخدم في دراسة الرواية، القواعد البلاغية التي وضعت في أصلها لدراسة الشعر) [1].

ويعد دوستويفسكي –من منظور باختين –من أكبر المجددين في الشكل الروائي، فقد أوجد التعدد الصوتي الذي جسده في رواياته مدخلا بذلك تقنية جديدة في كتابة الرواية الأوروبية كرس من خلالها نموذجا جديدا لعالم الرواية." إن دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس غوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس)، بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على ألا يتفقوا، بل حتى على أن يثورا في وجهه".[2]

وقد أكد على أن كثرة الأصوات هي الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي "إنّ الأبطال الرئيسين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة "[3].

ولهذا السبب فإنّ الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفذ هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها تعد في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف. إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف"[4].

---

[1] –حميد لحميدان، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص79.

[2] –ميخائيل باختين شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيبتين، مراجعة حياة شراره، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص10.

[3] –المرجع نفسه، ص11.

[4] –المرجع نفسه، ص11.

ويختلف البطل عند دوستويفسكي عن البطل في الرواية التقليدية، فهو مستقل بذاته، له كلمة مستقلة لها وضعية استثنائية داخل بنية العمل الروائي. كما تختلف روايات دوستويفسكي من الناحية التركيبية عن الرواية الفونولوجية. فالمواقف عنده تصنعها الذوات وليس الموضوعات كما كان في الرواية التقليدية.

ولقد حطم دوستويفسكي بنية شكل الرواية التقليدية، لأن رواياته خليط متنوع على مستوى البناء. ومقابل ذلك ركز النقاد على الجانب الإيديولوجي- في رواياته- في ارتباطه بأبطاله، وقد تجاهلت هذه الدراسات تعددية أشكال الوعي عنده بينما ركزت دراسات أخرى على الجانب الاجتماعي والنفسي في إبداعاته. وفي الدراستين تم تجاهل المسائل الفنية. ويذكر باختين أن منهجه سيأخذ بعين الاعتبار تعددية أشكال الوعي.

وجد باختين أن عالم "دوستويفسكي" هو عالم شخصيات إلى أبعد الحدود إما متعارضة أو متناقضة، " إنه يقوم بتناول وتصوير أي فكرة بوصفها تجسيدا لموقف شخصية ما، ولهذا السبب فهي في حدود أشكال الوعي المعنية يكون الخط الديالكتيكية مجرد لحظة تتشابك بقوة مع اللحظات الأخرى للوعي الملموس والمتكامل، ومن خلال هذا الوعي الملموس والمجسد في صوت حي لإنسان متكامل يرتبط الخط المنطقي بوحدة الحادثة التي يجري تصويرها. والفكرة التي تنجذب إلى الحاثة تصبح نفسها جاذبية، وتكتسب ذلك الطابع الخاص للفكرة –الإحساس، والفكرة–القوة في العالم الإبداعي لدوستويفسكي "[1].

ويؤكد دوستويفسكي في روايته على الأنا الغيرية التي تصبح ذاتا فاعلة؛ بمعنى أنا هنا، وهي تجسد الوعي المثالي لشخصياته التي تتحول إلى واقع حقيقي، وذلك على الرغم من تعرضهم لهزيمة هذه الشخصيات التي تتميز بحريتها الداخلية، وباستقلالها عن العالم الخارجي. ولقد أهملت الدراسات

[1] –المرجع نفسه، ص15.

" طرائق رؤياها الفنية وتصويرها في ظروف الرواية –هذا التركيب الفني المحدد "[1].

ويقول باختين موضحا هذه الفكرة «إن خصوصية دوستويفسكي لا تكمن في كونه أعلن فونولوجيا عن قيمة الشخصية، بل في كونه استطاع أن يراها فنيا وموضوعيا، وأن يعرضها أيضا بوصفها شخصية أخرى، شخصية غيرية (تخص الغير) دون أن يسبغ عليها جوا من الغنائية، ودون أن يمزج صوته معها، كذلك دون أن ينحدر بها إلى مستوى الواقع النفساني المحدد "[2].

وهذه الخصوصية هي التي تميزه عن الرومانتيكيين الذين يركزون على الوعي والإيديولوجيا بوصفهما تعبير عن حماسة المؤلف، وأن البطل منفذ لها أو مجرد موضوع. إن استقلالية البطل أو الشخصيات عنده لا تدخل في خطة المؤلف، وذلك تمهيدا لحرية نسبية لا تخرق صرامة البناء الفني.

و يعد خرق الوحدة العضوية أحد خصائص الكتابة عند دوستويفسكي، وقد اكتشفها جروسمان، وقد كانت الوحدة والتجانس من أهم خصائص الرواية التقليدية، بمعنى المطابقة بين المادة ومعالجتها، وقد خرق هذا الروائي ذلك عندما صهر ودمج العناصر المتعارضة، يقول باختين: "إن هذه العناصر لم تقدم من خلال ذهنية واحدة بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة، وليست المادة هي التي تندمج مباشرة بل هذه العوالم، هذه الإشكال المتعددة من الوعي بما فيها من ذهنيات هي التي تندمج في وحدة سامية على حد تعبير البعض من الدرجة الثانية في وحدة الرواية متعددة الأصوات"[3].

وتظهر التعددية من خلال الحوار، ولكن ليس الحوار الدراماتيكي، فهو يلعب دورا ثانويا في روايات دوستويفسكي، هناك نزعة حوارية لما هو أخير ومتكامل تبنى " بوصفها تأثيرا متبادل لعدد من أشكال الوعي"[4].

---

[1] –المرجع السابق، ص18.

[2] –المرجع نفسه، ص18.

[3] –المرجع نفسه، ص24.

[4] –المرجع نفسه، ص26.

ويظهر عدم تجانس المادة، وتعددية المواقف الإيديولوجية من خلال تصادم البرامج الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية التي تعبر عن المجتمع الرأسمالي الذي تحققت فيه الرواية متعددة الأصوات التي حملت الجوهر المتناقض للحياة الاجتماعية والذي ظهر بحدة في العصر الرأسمالي الذي ظهر بطريقة مفجعة في روسيا.

وخرق دوستويفسكي وحدة العالم التي تميزت بها الرواية الفونولوجية. ويوضح باختين ذلك بمقارنة مجازية بين رواياته وتعددية الأصوات في الموسيقى " وكما يحدث في الموسيقى فإن المشكلات الجديدة برزت عندما جرى تجاوز حدود الصوت الواحد"[1].

وما تتميز به روايات دوستويفسكي هي الفكرة التي ليست هي أساس التصوير، بل هي مادة التصوير "إنها تبدو من وجهة نظر الأبطال وحدهم مبدأ رؤيا العالم وفهمه"[2].

وأهم خاصية في إبداع دوستويفسكي هي التعايش والتأثير المتبادل لقد حاول فهم المتناقضات الاجتماعية في زمن واحد، وتقديمها على شكل مقابلة دراماتيكية. كما حاول أن يرى ظواهر الواقع بوصفها (أثرا من آثار الماضي، وقمة للحاضر، ومؤشرا للمستقبل)، وتجري هذه الظواهر في المكان لا في الزمان، وهذا يظهر من خلال الأبطال المزدوجين؛ بمعنى أنه "يسعى لأن يجعل من كل تناقض داخل الإنسان الواحد إنسانين اثنين، وذلك من أجل أن يصنع الطابع الدراماتيكي على هذا التناقض، وأن يفسره بصورة اتساعيه"[3].

والتعايش معناه الوجود جنبا إلى جنب، أو وجود الواحد في وجه الآخر في لحظة زمنية واحدة، وهدفه هو خرق الزمن ذاته وتذليله، وذلك حتى يميز ما هو جوهري مما هو غير جوهري، وكأن كل شيء يجري في آن، وكل الأشياء تتعايش، لذلك فأبطاله لا ماضي لهم إلا ما يدخل في

---

[1] –المرجع نفسه، ص32.

[2] –المرجع نفسه، ص36.

[3] –المرجع نفسه، ص42.

حاضرهم "داخل كل صوت استطاع أن يسمع صوتين مجادلين يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة وفي آن واحد"[1].

ورفض باختين مصطلح الرواية الإيديولوجية، لأنه لا يلائم إبداع دوستويفسكي الذي هو خالق رواية تعددية الأصوات عصره الذي شهد الرأسمالية في بداياتها. «فالأشكال الجديدة للرؤيا الفنية تتكون ببطء، وعبر قرون أما العصر فيكتفي بتهيئة الظروف المثلى لإتمام عملية نضج الشكل الجديد وتحقيقه".[2]

إن تركيز باختين على نوع الرواية هو من باب كون الحوار يكشف بسهولة السياق الاجتماعي كونها أي الرواية جزءا من ثقافة المجتمع؛ فالأصوات فيها (الشخصيات) لا تعدو مجرد صيحات، لذا فوعيها هو الذي يحدد وجودها داخل بنية العمل الروائي، وقد وجد باختين هذا الصوت المرفق بالوعي من خلال قراءته لأعمال دوستويفسكي.

وبالفعل فإن الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة "[3] .

وهذه الكلمات هي التي تخرجهم من نزعة تملك الكاتب لهم، وتجعلهم يمارسون وعيهم الذي هو في الوقت نفسه غير محدد وغير مرهون بنوايا ووعي الذي أبدعهم، وهذا ما يجعل وعيهم وعيا غيريا "يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيرا غير مباشر"[4] .

ومن هنا يتناص الكاتب مع أبطاله؛ حيث يكون " تأثيرا متبادلا ثابتا لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منها شكل واحد موضوعا لآخر حتى النهاية " [5]. لذا جاء تركيز باختين على نوع الرواية بوصفها حقلا خصبا يفتح مجالا واسعا للحوار، ولا يكون الكاتب فيها متعسفا، وممتلكا

---

[1] –المرجع السابق، ص44.

[2] –المرجع نفسه، 53.

[3] –المرجع نفسه، ص17.

[4] –المرجع نفسه، ص84.

[5] –المرجع نفسه، ص12.

لكلام الآخرين، فهو سلطة لا تمارس حق النقض، ولا تشهر سيوفها في وجه الأفراد، فهي تقبع ذاتها داخل جماعتها "وعندئذ تفقد الفردية طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعا غير إشكالي فتصير هي نفسها غاية نفسها لأنها تكتشف إن ما هو جوهري يوجد داخلها لا بوصفه امتلاكا، ولا بوصفه أساسا لوجودها، وإنما بوصفه موضوعا للبحث"[1].

أ-2-أقوال الشخصيات:

هي شكل آخر من التعدد اللساني داخل الرواية «وهي تتوفر على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي، وعلى منظور خاص، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية، وتستطيع أيضا أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تكون بالنسبة له إلى حد ما بمثابة لغة ثانية. فضلا عن ذلك فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائما تأثيرا (أحيانا قويا) على خطاب الكاتب فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستتر للشخصية)، وتنضده تراتبيا، وإذن تدخل إليه التعدد اللساني" [2].

وتصبح هناك مسافة بين لغة الكاتب ولغة الشخصيات، هناك تنوع وتنضيد للغة، فيكون منطق الكاتب مختلف عن منطق الشخصيات، وأسلوبه يختلف عن أسلوبها ونواياه عن نواياها، وخطابه مختلف عن خطابها، هناك صوتان: يكون كلام الشخصية متضمن في كلام الكاتب لذلك تكون اللهجة معقدة. هذا النوع فيه نوع من حكم الكاتب على الشخصية بطريقة ساخرة وأحيانا معارضة، في جميع الحالات فإن هذا النوع يأتي مدرجا داخل النسق التركيبي لخطاب الكاتب.

ويصلنا كلام الشخصيات من خلال الكاتب بطريقة ساخرة، ونعرفه بالاعتماد على مؤشرات تركيبية أساسية، وأسلوبية، وقاموسيه تسمح لنا بالتمييز بينها وبين كلام الكاتب. وبذلك تحقق الشخصيات المبدأ الحواري من خلال تعدد لغاتها فتصبح تتحدث حسب انتمائها الاجتماعي والثقافي، ولقد أعطى باختين لصوت الشخصية أهمية داخل الرواية كونها تصبح مجسدة لموقف فكري تكشف عنه من خلال فعلها وخطابها من خلال مقولة التشخيص التي تتجسد من خلال ثلاثة

---

[1] -عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص82.

[2] -المرجع نفسه ،ص ن

أشكال، هي: خطاب مباشر، وخطاب غير مباشر، وخطاب الآخرين المباشر. والكاتب لا يقدم الشخصية من منظوره الخاص، ولكن من منظور الشخصيات الأخرى، وإن انحيازه لأحدى المواقف الإيديولوجية يعد إساءة للنوع الروائي، وأما بالنسبة للراوي فهو يلتزم باستخدام لغة مشتركة بين الجميع.

أ-3-الأجناس المتعددة:

تسمح الرواية بإدخال كل الأنواع التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، وأشعار، وقصائد، ومقاطع) أو غير أدبية (سلوكيات، ونصوص بلاغية، وعلمية، ودينية، وحكم وأقوال) مع احتفاظ كل تلك الأنواع " بمرونتها واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية "[1]. وتوسع كل هذه الأشكال الأفق الادبي واللساني داخل الرواية هناك أنواع يمكن أن تلعب دورا هاما في الرواية تجعلها مغايرة لحدود شكلها مثل: الاعتراف، والمذكرات الشخصية، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل. ...، فهي تصبح لها القدرة على تحديد شكل الرواية فتصبح مثلا، رواية اعتراف، أو رواية مذكرات، وهكذا.

والمميز هو أن كل نوع من تلك الأنواع " يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع " والهدف من لجوء الرواية لها هو أنها تعدها " أشكالا مشيدة من الواقع " تصبح الرواية بوجودها توليفة من الدرجة الثانية، وهي إذ تدخلها إلى نسيجها فإنها " تحمل إليها معها لغاتها الخاصة منضدة، إذن، وحدتها اللسانية تنضيدا تراتبيا معمقة بطريقة جديدة تنوع لغتها " [2].

ويمكن أن تدخل تلك الأنواع بطريقة قصدية أو مرصعة، والهدف منها في كلتا الحالتين هو كسر نوايا الكاتب وحرفتيها، ووجودها يعد في الرواية" بمثابة علامة مكونة للجنس الروائي "[3].

إنه اللعب الهزلي مع اللغات، والسرد الذي لا يأتي من الكاتب بل من السارد، والشخصيات وخطاب البطل، و الأجناس المتخللة المدرجة أو المرصعة، كل تلك الظواهر النصية تدل على وجود التداخل اللغوي، أو هي أشكال التعدد اللساني داخل الرواية مهما تكن طريقة

---

[1] **-المرجع السابق، ص88.**

[2] **-المرجع نفسه، ص89.**

[3] **-المرجع نفسه، ص89.**

إدخاله في النص السردي داخل لغة الآخرين فإنه" يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت، إنه يخدم بتأن متكلمين، ويعبر عن نيتين مختلفتين، نية مباشرة هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية مكسرة، هي نية الكاتب، مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين، وعلى معنيين، وعلى تعبيرين، فضلا عن ذلك فإن الصوتين مترابطين حواريا وكأنهما كانا يتعارفان. وكأنهما يتحادثان سويا. إن الخطاب ثنائي الصوت هو دائما حوار داخلي، هذا ما نجده في الخطابات الهزلية، والساخرة، والبارودية، وفي الخطاب التكسيري للسارد، والشخوص وأخيرا في خطاب الأجناس المتخللة، فهي جميعا خطابات ثنائية الصوت ذات صبغة حوارية داخلية"[1].

ب–التهجين:

هو المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة، أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا. تهجين تقتضيه صورة اللغة في الإبداع الادبي تلك الصورة التي تقوم على وجود وعيين، الوعي المشخص من ناحية، والوعي الذي يشخص من ناحية أخرى، ولا تقف الهجنة عند المزج الأسلوبي، بل تتعداه إلى النسق الإيديولوجي والرؤيا إلى العالم، وتنزع هذه الهجنة إلى إحداث نسق لغوي تتفاعل فيه الخطابات وتتقاطع فيه اللغات الاجتماعية.

ويبرز التهجين عندما تتحدث شخصية مع ذاتها مستعيدة حوارا آخر يعكس موقفها من قضية معينة، فهي إذن الجمع بين وعيين في ملفوظ واحد.

وقد تحدث باختين في باب التهجين عن الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلي: وهي لا تقوم على التوحيد المباشر بين لغتين داخل ملفوظ واحد مقدمة على ضوء لغة أخرى، وتظهر هذه الإضاءة المتبادلة في أشكال منها:

–الأسبلة: وهي إحدى أشكال التشخيص الادبي لكلام الآخرين، وتتميز عن التهجين في كونها تتجاوز التوحيد المباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، بل هي لغة واحدة مقدمة على ضوء لغة أخرى

---

[1] **–المرجع السابق، ص91.**

تظل أجنبية عنها، وفي هذا الشكل تنزع اللغة المؤسلبة إلى استخلاص بعض العناصر من اللغة موضوع الأسلبة، وترك عناصر أخرى، وبذلك تخلق صورة حرة للغة الآخرين[1]. بمعنى أن الأسلبة تتميز عن التهجين بجمعها بين وعيين في ملفوظين مختلفين أي من متكلمين.

–التنويع: ويتميز عن الأسلبة في أن الوعي المشخص أو المؤسلب يدخل مادته المعاصرة (كلمة، شكل، صيغة، جملة) من أجل اختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة.

–الباروديا : إنها نموذج من الأسلبة حيث لا تتوافق نوايا اللغة المشخصة مطلقا مع نوايا اللغة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنما من خلال فضحها وتحطيمها، ويشترط ألا يكون هذا التحطيم بسيطا كما يظهر في الأساليب البارودية البلاغية. ففي **الأسبلة البارودية** : " لا يتعلق الأمر فقط بكلام الآخرين داخل نفس اللغة، بل هو ملفوظ داخل لغة أجنبية عن الكاتب، إنها اللغة المتقعرة للأجناس الخطابية الرسمية، المنافقة والطنانة " [2].إنها خطاب غير مباشر، محاط بالشكل المستتر لأقوال الآخرين التي تمهد لدخول الشكل الصريح، وتتيح له أن يحدث رنة. يتم حسب مقتضيات اللغة الرسمية (السلطة مثلا أو الرأي العام)، يعني أن الكلام ليس للكاتب بل من صنع الرأي العام ؛ فهو خطاب مستتر، يعني غير ظاهر مثلا مجموعة من الصفات الدالة على الغنى تحضر، ثم نقول غني، فهذه إطراءات تفضح النفاق بطريقة ساخرة. والأسلبة البارودية نمطان:

1–بناء هجين نمطي:

البناء الهجين هو ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفة إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان وطريقتان في الكلام، وأسلوبان ولغتان، ومنظوران دلاليان، واجتماعيان.

ولا يوجد فاصل شكلي بين تلك الملفوظات والأساليب، واللغات، والمنظورات ؛فالكل موجود في تركيب واحد، أو في جملة بسيطة، على أن يكون المعنى مختلفا ؛بمعنى أننا نجد نبرتين

---

[1] **–عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص86.**

[2] **–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص75.**

أسلوبيتين. ويمكن أن تحدث بعض الصيغ الفارق بين أسلوب الكاتب وأسلوب الآخرين على مستوى هذا النمط مثل : ما دام، لأن، وبسبب، وعلى الرغم من، وهكذا، وبالتالي. ويكتسي خطاب الكاتب بوجود هذا الأسلوب نوعا من الموضوعية " حتى ليتمكن القول بأن الكاتب نفسه لا يداخله أي شك بخصوص ما يؤكده "[1]، بمعنى أن الكاتب وكأنه يؤكد شيئا ما في حديثه من خلال تضامنه مثلا، أو تقبله لأمر لا يقبل النقاش، فتغيب الذاتية وتبرز الموضوعية، لذا تبدو " أقوال الكاتب المبددة لطابع الأسطوري تتقدم إلينا كأنها أرض محصورة داخل استشهاد بكلام الرأي العام. إنها بنية هجينة نمطية ؛حيث يكون خطاب الكاتب موضوعا داخل الجملة التابعة وخطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية. وكلتاهما قد شيدتا من خلال منظورات دلالية وخلافية متباينة "[2].

وربما الهدف من هذا هو أن الكاتب يريد فضح كلام الآخرين الذي يمكن أن يكون جهة رسمية معينة، أو إيديولوجية، أو نقيضة.

2-نمط يوضح الخطاب المباشر والخالص للكاتب:

"كثيرا ما يدخل لفظ واحد في نفس الآن إلى خطاب الآخرين، وإلى خطاب الكاتب وأقوال الآخرين المسرودة المحققة كاريكاتوريا، المقدمة عبر إضاءة معينة طورا مرئية في كتل متراصة، وطورا مبعثرة هنا وهنالك، وغالبا ما تكون لا شخصية (رأي عام، لغات مهنية، قصد، متحركة ومزدوجة، وكثيرا ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل مجلة بسيطة "[3].

ج-المعارضة الأدبية(الباروديا) : تعد الباروديا أسلوبا يحقق من خلاله الروائي تعددية الأصوات فهي نموذج جيد لتحقيق التعدد ؛ففيها يكسر صوت الكاتب والراوي معا،" إن المسلمة اللازمة للأسلوب الهزلي هي التنضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها، هو تعدد لساني يجب أن تنقذف عناصره على مستويات لسانية مختلفة، بالإضافة إلى ذلك فإن نوايا الكاتب، وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات تستطيع ألا ترتبط كلية بأي واحدة منها. كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة لكنه لا

---

[1] -المرجع السابق، ص77.

[2] -المرجع نفسه، ص77.

[3] -المرجع نفسه، ص78.

يتوفر على أسلوبه، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات، وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبيرية هذه اللعبة مع اللغات، وغالبا ما يكون هناك غياب تام لكل خطاب مباشر شخصي كلية صادر عن الكاتب، لا تقلل بأي حال القصدية العامة العميقة، أو بتعبير آخر لا تنقص من الدلالة الإيديولوجية لكل عمل أدبي"[1].

وما يميز الباروديا:

-وجود لغات الأجناس التعبيرية، والمهن، والفئات الاجتماعية، واللغات الموجهة المعتادة (ثرثرة، ولهجة الخدم)، وهي لا تنسب إلى شخصيات معينة بل تدخل في أسلوب الكاتب.

-الهدف من إدخال كل تلك اللغات هو هدم وتكسير نوايا الكاتب وحرفها.

يبدو إدخال كل تلك اللغات مترجم لإيديولوجيات ومنظورات متفردة، وهذا هو التعدد اللغوي في الرواية، والذي يظهر من خلال الباروديا " وكل لحظة من الحكي تكون مرتبطة بتلك اللغة وبذلك المنظور متجابهة معها. وفوق ذلك يكون التجاب حواريا، وجهة نظر، نبرة ضد نبرة، تثمين ضد تثمين (..))هذا الارتباط، وهذا الاتصال الحواري بين لغتين ومنظورين يسمح لنية الكاتب أن تتحقق بطريقة تجعلنا نحسها بتمييز في كل لحظة من لحظات الرواية"[2].يبدو أن الكاتب يتحدث " عن نفسه في لغة الآخرين، وعن الآخرين قي لغته الخاصة به"[3].

و تحدث باختين عن الكرنفال أو الضحك السخري الذي يتماثل مع الباروديا، وقد قاده الكرنفال للحديث عن التعدد الصوتي، وقد اكتشفه من خلال اهتمامه برابليه الذي برع في توظيف السخرية والأسلوب الهزلي لغايات ومقاصد معينة، ويجمع مصطلح الكرنفال بين ثقافتين : الرسمية والشعبية، ويلغي هذا الجمع كل الفروقات، بل ويجعل الكل يلتقي فتلغى الحدود وتسقط الحواجز، ويشارك الكل في الحركة الكرنفالين، فتمحى الفوارق الاجتماعية بين بني البشر، وهو شجى إيجابي من منظور باختين دافع عنه في إطار تصوره لعلاقة الأنا بالآخر.

---

[1] **-المرجع نفسه، ص81.**

[2] **-المرجع نفسه، ص83.**

[3] **-المرجع نفسه، ص83.**

وفي فصل خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية يورد ميخائيل باختين سبع عشرة اسلوبا مغايرا عن كتابة الرواية، وهي :نصوص العصر القديم –الرواية السفسطائية–رواية القرون الوسطى–رواية الفروسية–الرواية البروكية–الرواية الرعوية–الرواية الغزلية–الرواية الغزلة–رواية السيرة – –رواية السيرة الذاتية–رواية الأختبار –الرواية الرسائلية–روايةالشطارية –رواية الإثارة –الرواية الهزلية–رواية التكوين والتعلم–رواية المغامرة رواية الاعترافات.

قدم باختين بهذا التقسيم قراءة الرواية الأوروبية، وعن مختلف أجناسها المتفرعة عنها، وقد بحث في كل تلك الأشكال عن الصوت الثنائي داخل اللغة منطلقا من فكرة أن الرواية هي شكل من أشكال المعرفة بإمكانها الكشف على علاقة الإنسان بنفسه وبالآخرين (إن الرواية تشمل على نسق أدبي للغات، على نسق لتشخيصات اللغات، وتتمثل المهمة الحقيقية لتحليله أسلوبيا في أن نكشف داخل جسم الرواية، جميع اللغات المفيدة في توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية والزوايا المختلفة لتكسير نواياها، كما تتمثل مهمة التحليل الأسلوبي في التقاط العلائق الحوارية المتبادلة لتلك اللغات، وأخيرا إذا كان هناك خطاب مباشر للكاتب فإن على التحليل أن يكشف عن الخلفية الحوارية المتعددة للغات، والموجودة خارج العمل المحلل...)[1]

مما سبق يمكن القول إن أن باختين يرد نشأة الرواية لمجموعة من الأشكال الثقافية الشعبية يأتي في مقدمتها الكرنفال الذي نشأ بعيدا عن المؤسسة الثقافية الرسمية. وهذا عكس جورج لوكاتش الذي أعاد نشأة الرواية الغربية إلى المجتمع البورجوازي وتناقضاته.

كما يمكن القول في الأخير أن نظرية باختين عن الرواية حظيت باهتمام كبير من النقاد المعاصرين لريادتها ولكشفها عن خصوصية الرواية الغربية الحديثة القائمة على التعدد الصوتي، ولقد استثمر النقاد المعاصرون نظرية باختين في مجال السوسيولوجيا؛ فأصبحت نظريته مرجعا للكثير من النقاد المعروفين من أمثال ميشال زرافا، وكلود دوشيه، وبيير زيما وغيرهم ممن وطدوا العلاقة بين

[1] **ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص163.**

اللسانيات وعلم الاجتماع الادبي " إنّ منهجية باختين تعتبر بمثابة سوسيولوجيا نصية روائية بالمعنى الصحيح لأنها تقوم على الرغم من انطلاقها من معطيات المادية الجدلية تتخلى في نهاية الأمر عن القول بالاستقلالية النسبية التي يتمتع بها الفن عن الواقع. وتقول بالاندماج الكامل للرواية بالواقع، كما تقول بحياد الكاتب المطلق ثم إنها تقتصر في البحث عما هو اجتماعي على ما يوجد من خلال تعددية الأصوات، وتعددية الإيديولوجيات، إلى من خلال حوارية النص الروائي. ولذلك فهي تبقى دائما في إطار فهم العالم الداخلي للرواية دون أن تنتقل إلى تفسير هذا العالم."

وغير بعيد عن علم اجتماع النص الروائي أعادت جوليا كريستيفا قراءة باختين- في ستينيات القرن الماضي- وأخرجت حواريته في شكل جديد عرف بنظرية التناص. كما أصدر تزفيتان طود روف مؤلفا هاما عن باختين عنوانه:" باختين: المبدأ الحواري"، وكان له أثر كبير في تلقي باختين في النقد الغربي بعدما تأخر ظهوره ترجمة وتأليفا. أما جرار جينيت فقدم عملا هاما حول المتعاليات النصية استوحاه من حوارية باختين. وربط الشكلانيون الروس مقولة الأجناس الأدبية بالأدبية حينما ميزوا بين الشعر والنثر، وهي عندهم صفة الأدب وميزته، وهي مصطلح حديث، وأما من حيث المفهوم، فهي قديمة النشأة؛ إذ أشار إليه كل من أرسطو وأفلاطون في بحثهما عن الأدبية في النصوص الإبداعية، ولكن تحت اسم الشعرية لا الأدبية باعتبار السائد آنذاك هو الشعر الغنائي أول من أطلق هذه التسمية، هم الشكلانيون الروس أثناء محاولتهم لعلمنة الأدب، وجعله علما مستقلا بذاته، فلم يهتم الشكلانيون الروس على غرار سابقيهم بالأدب كمفهوم عائم، بل كهاجس علمي ينشد الدقة والصرامة في تحديد موضوع الدرس، وتعيين حدوده، ومنه نادى الشكلانيون الروس أولا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب، هو الشعرية كمقابل للشعرية الكلاسيكية، وموضوع هذا العلم لن يكون الأدب كمفهوم عائم ولكن أدبية الأدب. يقول رومان جاكبسون في هذا الصدد " إن موضوع العلم الادبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما أدبيا "[1]. تحدد منهج الشكلانيين الروس الذي اختزل هذه المفاهيم الجديدة في عبارة أدبية الأدب، ومعناها البحث في العناصر التي من شأنها أن

[1] – ينظر المرجع السابق، ص14.

تجعل من نص ما نصا أدبيا، ولن تتحقق هذه الأدبية إلا بعزل الأدب عن سياقاته المختلفة، وهم يعرفون بأن هناك عناصر مشتركة ما بين هذه العلوم والأدب، ولكنهم يحبذون عزلها وتعطيلها مؤقتا.

إذن، كان الهدف هو تجاوز التصورات القديمة للأدب التي لم تكن تأخذ في الاعتبار ما يضعه الشكلانيون شرطا ضروريا لإنجاز دراسة علمية للأدب. فالنقاد يرون في ضرورة قطع الصلة أو العلاقة مع الإرث الادبي الذي ازدهر في المرحلة المتقدمة عنهم، وبالتالي فهم يرون ضرورة التخلي عن الدراسات التقليدية التي أثقلت كاهل الدراسات الأدبية التي تجاذباتها عدة علوم أهمها: علم النفس وعلم الاجتماعيون التاريخ بمعنى أنه ينبغي التوجه إلى العمل الادبي مباشرة دون الاستعانة بنتائج هذه العلوم بمعنى أن الأدب نفسه يصبح هو الموضوع أي موضوع علم الأدب لذا ميزوا بدقة بين تاريخ الأدب وعلم الأدب. وقال إخنباوم: " يجب أن يكون موضوع العلم الادبي دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها من كل مادة أخرى " [1].

و أصبحت مقولة جاكبسون هي مركز التفكير لدى الشكلانيين والنقد الادبي الحديث الذي حدد بدقة موضوع، وطرائق تحليل الأدبية التي أصبح موضوعها الخطاب الأدبي، وليس الأدب بمفهومه العام الذي هو الشكل هنا، الشكل الذي ليس إلا الخصائص التي تحدث عنها جاكبسون، هذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب. واستعار النقاد جملة جاكبسون وطبقوها في حقول محددة. كفلاديمير بروب الذي استعارها في التحليل المورفولوجيا للحكاية الخرافية. وكلود لفي شتراوس في تحليله البنوين للأسطورة. وتزفيتان طود روف الذي قال: " ليس غرض نشاط البنيوي هو الأثر الادبي بالتحديد بل غرضه اكتشاف مميزات الخطاب المسمى بالخطاب الأدبي. .. كما استعارها لا مارت الذي قال " ليست المسألة الأولى والأساسية هي وصف أشكال السرد بل اكتشاف المعايير التي يمكن بموجبها اعتبار الاثر الادبي أثرا سرديا "[2]. ولقد بحث النقاد من بعد الشكلانيين عن الأدبية مستعين بالمناهج اللسانية (البنوية والسيمائية).وبالنسبة لطودوروف فقد قسّم الأجناس الأدبية في

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص13

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص14.

كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي وكتاب أجناس الخطاب، وقد سمى طودوروف مقولة الأجناس بالاختلاط الجنسي، بينما اهتم بها جرار جينيت في كتابه مدخل إلى النص الجامع. بينما يظهر رولان بارط اهتمامه بمقولة الأجناس الأدبية من خلال مصطلح الأثر الأدبي، وهو ينفي الأجناس الأدبية لصالح الكتابة الأدبية التي يجب أن تكون حرة وبالتالي ابداعية أكثر. ، ويقف موريس بلانشو موقفا وسطا بحيث دعا الأدباء إلى مزج الأجناس الأدبية بعضها ببعض حاملا راية الحرية الأجناسية التي رآها تمهيدا لكسر كل قواعد الكتابة الأدبية.

المحاضرة الثامنة :علم اجتماع الرواية من لوكاتش إلى جولدمان

أولا–نظرية الرواية عند جورج لوكاتش:

استمد هذه النظرية من "هيجل"، وهي تظهر في كتابه "نظرية الرواية" الذي بدأ كتابته سنة 1914، وقد كان يبحث فيه عن "مخرج من اليأس الذي حملته الحرب"[1].

وظهر الكتاب المشار إليه سنة 1920، وقيل إنه ألفه ليدافع من خلاله عن الفكر الماركسي. وتنحصر رؤية "لوكاتش" للرواية في كونها جنس شيطاني "تاريخ منحط... بحث عن قيم أصلية في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة"[2].

وجاءت هذه النظرية بعد دراسته للمجتمع الإغريقي الذي أقر أنه مجتمع مثالي أفرز أنواعا أدبية مثالية. أما المجتمع الحديث فقد أنشأ أنواعا أدبية خاصة به أهمها الرواية التي تعبر عن تمزقه وظلمه وشيطانيته، فقد نشأت الرواية لتعبر عن الذات داخل هذا والواقع والتي أصبحت "فاقدة لعلاقتها العضوية بالحياة ولاندماجها في كلية متعالية تقدم معنى لوجودها"[3].

و يقول جورج لوكاتش في بداية الكتاب "الرواية هي الشكل الادبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي "[4].و قد سبقتها أشكال أخرى تنتمي إلى العصور القديمة والوسيطة ولكن خصائصها لم تظهر إلا مقترنة بالمجتمع البورجوازي الذي عاش تناقضات قدمت فيها " بطريقة أكثر ملائمة وإفصاحا " بحيث أصبحت الشكل النموذجي الدال على هذه الطبقة. وأشار على صعيد آخر إلى أن هذه الطبقة لم تهتم تاريخيا إلا بالملحمة، والدراما، والملهاة "ففي كل المسائل الثقافية والجمالية ونلاحظ أن نظرية التطور البورجوازي استندت في بداياتها إلى النموذج القديم حيث وجدت أشد

---

[1] –ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص10.

[2] –لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص10.

[3] –ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص11.

[4] –جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، ص15.

الأسلحة إيديولوجية فعالية في معركتها من أجل إرساء ثقافة بورجوازية متعارضة مع ثقافة العصر الوسيط وقويت هذه النزعة كثيرا خلال المرحلة الأولى من تطور البورجوازية الصاعدة"[1].

وترتبط الرواية بثقافة العصر الوسيط التي كانت قد اتخذت صيغة شعبية وتجارية. ورفضت بدعوى غياب قوالب جاهزة، ولم يهتم تاريخيا بجماليتها إلا مع الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ولم تظهر الكتابات عن الرواية إلا في نهاية القرن التاسع عشر أين " شقت الرواية طريقا كاملا كشكل تعبيري نموذجي للبورجوازية "[2].مع إميل زولا، وبلزاك، ولتر سكوت .، وغوته. ..وعلى الرغم من ذلك فإن " التطور البورجوازي لم يقدم نظرية متكاملة ومنظمة" [3].

4-الملحمة والرواية:

قارن لوكاتش بين الرواية والملحمة، فالأولى تعبر عن الذات. أما الثانية فهي تعبير عنها في علاقتها بالعالم. والرواية تسعى للتعبير عن تناقضات الواقع أو المجتمع، أي لأن تكون ملحمة العصر الحديث.

ويذكر هنا بمقولة هيجل التي يسجل فيها بأن الرواية ملحمة بورجوازية (...) فهو يعد الرواية شكلا فنيا بديلا للملحمة في إطار التطور البورجوازي، ذلك أن الرواية تنضوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة من جهة. وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البورجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة، من جهة ثانية "[4].

والرواية محطة من محطات تطور الفن الملحمي، فهي بذلك لم تعد فنا شعبيا بل أخذت خصائص ميزتها. وقد أشار هيجل إلى العداء الذي ناصبته الطبقة البورجوازية للشعر، فهي قد

---

[1] -المرجع السابق، ص16.

[2] - المرجع نفسه، ص 17.

[3] -المرجع نفسه، ص18.

[4] -المرجع نفسه، ص19.

انتصرت للنثر على حسابه، وهو يرى أن "الملحمة ترتبط على الصعيد التاريخي بالمرحلة البدائية من التطور الانساني، وهي مرحلة الأبطال واستقلالها عن القوى الأخرى "[1].

ومن المعروف أن الشعر الملحمي قام على العفوية وعدم انفصاله عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه، بينما النثر في العصر البورجوازي ألغى كل ذلك خاصة الوحدة الجوهرية مع المجتمع، وبالتالي فإن تطور النثر والرواية " لا ينفصل عن مفهوم تدهور الانسان وبالتالي تدهور الشعر وتحوله إلى النثر"[2].

و لقد تمكن غوته وشيلر وشيلنغ وهيجل من اكتشاف الوحدة القائمة بين الملحمة والرواية... ويكمن المغزى العملي لهذه الخصائص المشتركة في أن كل رواية كبيرة تنزع نحو الملحمة، وقد تمكن هؤلاء من اكتشاف الفرق بين الملحمة والرواية، ومن ثم إقرار الرواية كشكل فني بالغ الحداثة.[3]

ورأى غوته أن التعارض بين الرواية والدراما يتعلق ب:

-في الرواية تبرز حالات العقل والأحداث بينما تبرز الطبائع والأعمال في الدراما، والبطل في الرواية وجب أن يكون سلبيا عكس البطل في الملحمة." وسلبية بطل الرواية، هي ضرورية لا بد منها حتى نستطيع أن نبرز صورة العالم المتعاظمة من حوله وعلاقته بها من ناحية"[4].

وإذا كانت الملحمة قد حفلت بالبطل الخارق الذي لم تكن أهدافه منفصلة عن الكينونة الاجتماعية، فإن الرواية حفلت بالبطل الإشكالي الذي هو "دائم البحث عن قيم مطلقة دون أن يعرفها أو يعيشها كليا أو حتى يحاول الاقتراب منها"[5].

والبطل الإشكالي هو عكس البطل الملحمي، فهو متمزق ومغترب وضائع ومضطرب "بطل يضطرب متبدد بين ذاته والجماعة أو بين ذاته والعالم، حيث لا رابطة إلا التناحر والمنازعة "[1].

---

[1] -المرجع السابق، ص20.

[2] -المرجع نفسه، ص21.

[3] -المرجع نفسه، ص25.

[4] -المرجع نفسه، ص26.

[5] -جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة مرزاق بقطاس، الشرك الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ددت، ص47.

د-**مراحل تطور الرواية:**[2]

قدم لوكاتش أربعة أشكال عن الرواية من منطلق وعي البطل الإشكالي، وهي:

أ-رواية المثالية المجردة: حيث يستحيل على البطل تحقيق مثله العليا نتيجة لتعقيدات الواقع وضيق وعي البطل مثال ذلك: رواية دون كيشوت لسرفانا.

ب-رواية رومانسية: يسعى فيها البطل للتصادم بينه وبين الواقع، مثالها رواية التربية فلوبير.

ج-رواية التربية: يضع فيها البطل بين موقفين متناقضين، يرفض المجتمع، وفي الوقت نفسه يبني عالمه الخاص محتضنا مثله العليا.

د-نموذج يتجلى في أعمال دوستويفسكي وتولستوي: حيث تعود اللحمة الكلية بين الفرد والكل الاجتماعي تدريجيا.

و هذا التقسيم موجود في القسم الثاني من كتابه نظرية الرواية، وقد قدم تقسيما ثانيا في كتابه الرواية ملحمة برجوازية، وفي هذا الكتاب أبقى على الأصل الملحمي للرواية وارتباطها بالبرجوازية، ولكنه ينتهي إلى أن الرواية في المجتمع البروليتاري تعود إلى منابعها الأول، وتستعيد خصائصها الملحمية لأنها تترعرع في مجتمع لا تناقض فيه بين الفرد والمجتمع، ونموذج هذا النوع من الرواية هو رواية الأم لمكسيم غوركي. وقد أخذ تحقيبه للرواية التقسيم الآتي:

أ-الرواية في طور التكوين:

نشأت الرواية نتيجة للصراعات التي خاضتها البرجوازية ضد القيم الإقطاعية لذلك جاءت مبشرة بقيم الحرية الفردية، وقد كان نضال الرواد هنا (سر فنتاس ورابليه) مركزا على الاستعباد الفروسي، بمعنى أن الرواية الحديثة ولدت بمضامينها من الصراعات الإيديولوجية للبورجوازية الصاعدة على أنقاض الإقطاعية المنهارة"[3].

---

[1] **-فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص39.**

[2] **-المرجع نفسه، ص49/47.**

[3] **-جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ص43.**

ولقد ناضل "رابليه" و"سر فنتاس" ضد الإسفاف الذي كان يؤدي إليه المجتمع البورجوازي الناشئ «، فسرفنتاس ناضل ضد الظروف الحاسمة التي تفرضها مرحلتان تاريخيتان: أحداهما كانت تحل مكان الأخرى، أي الصراع ضد البطولة الجوفاء التي جاء بها عصر الفروسية، والنضال ضد انحطاط مستوى النثر في المجتمع البورجوازي الذي تجلى بوضوح منذ البداية "[1].

وتعود واقعية هذه الأعمال إلى هذا السبب كما تعود إلى " تقلص الحياة الفردية وأفكار الإنسان عن طريق تقسيم العمل الرأسمالي، لم يكونا بعد قوى مسيطرة على الصعيد الاجتماعي "[2].

ولقد كانت البورجوازية في طور النشوء والتكوين أنداك. وكانت تنطوي على عنصر الباسوس في سبيل تحرير الإنسانية التي كانت يومها خارجة من العبودية الاجتماعية والإيديولوجية اللتين فرضهما الاقتصاد الإقطاعي وسياسته وثقافته "[3].

إن الصراع ضد العصر الوسيط قد مكن رابليه وسرفنتاس من تحقيق هذا التنوع في الأسلوب الخرافي، هو صراع كان مصحوبا بالحصول على كل موروث العصر الوسيط من المواد والطرائق الفنية.[4]

ب–توظيف الواقع اليومي:

هي مرحلة سيادة البرجوازية وانتصار مشروعها بدأت فيها تباشير البطل الإيجابي الحامل لهموم طبقته الصاعدة مع بروز نمط الرواية التي تعلى من صوت الذات الفردية مثل ما نجده عند غوته، وجون جاك روسو، وريتشاردسون...إلخ.

و تخلت الرواية في هذا النموذج عن ذلك المجال الرحب الذي تمثل في الأسلوب الخرافي، واتجهت فورا نحو تصوير الحياة الخاصة بالإنسان البورجوازي، ونلاحظ أن الروائي هنا يطمح لأن يكون سكرتير الحياة الخاصة، فظهر الاختلاف بوضوح خلال الفترة في الشكل المنهجي، حيث تقلصت الآفاق التاريخية العالمية الرحيبة التي كانت في بدايات الرواية، واقتصر عالم الرواية أكثر فأكثر على

---

[1] **المرجع السابق، ص43.**

[2] **المرجع نفسه، ص45.**

[3] **–المرجع نفسه ص45.**

[4] **–المرجع نفسه، ص48.**

الواقع اليومي في الحياة البورجوازية، ولم تعد التناقضات الكبرى المحركة للتطور الاجتماعي التاريخي مجسدة إلا بالمقدار الذي تبرز فيه بروزا واضحا ونشيطا في إطار الواقع.[1]

و سعى الكتاب لتصوير الواقع اليومي. وقد احتلت في أعمالهم التفاصيل اليومية مكان الصدارة مع إدراكهم بتهميش الإنسان وإهماله "وقد جسدت هذه المرحلة بشكل ميسور في رواية روبنس كروز ذلك لأنها كانت المرحلة المسيطرة في صفائها الكلي دون التزام الصمت التبريري البراغماتي إزاء التناقضات"[2].

و أعطى الروائيون في هذه المرحلة صورة عن الحالة الوسيطة بكل تناقضاتها. وميزة هذه الكتابات:

-نقد الركام المتعفن من المجتمع القديم.

-نقد ذاتي لطبقتهم التي بدأت تعمل على بناء المجتمع الجديد.

ج-السيادة الحيوانية في الشعر:

أنهت الثورة الفرنسية الأوهام البطولية للبرجوازية، وفي هذه المرحلة ولدت الرومانسية لتخوض كفاحا ضد الرأسمالية، وقد أدرك كبار الكتاب ضيق الأفق الرومانسي لذا كان نشاطهم موجها إلى الروح العفوية لدى الناس التي يرونها أعمق من الرومانسية، ونموذج هذه المرحلة هو "بلزاك" و"هومان".

وتحوّل في هذه المرحلة «الواقع اليومي عن طريق الرواية في القرن الثامن عشر إلى مجرد وسيلة من أجل تقديم صورة ملحمية عن ضخامة التناقضات وتعقيدها، تلك التي ظهرت ضمن المجتمع الرأسمالي في أعنف صورها، وبدأت الرواية تعود إلى الأسلوب الخرافي الذي اختطته في بداياتها غير أن هذا الأسلوب صار أسلوب التناقضات المفجعة التي أقلقت الحياة البورجوازية، وتحوّل الباثوس المتفائل إلى باثوس مأساوي يغذيه الشعور بأنّ هلاك الحضارة البورجوازية إنما يخضع لضرورة ما" [3].

---

[1] **-المرجع نفسه، ص51/50.**

[2] **-المرجع انفسه، ص53.**

[3] **-المرجع نفسه، ص70.**

وما يسجل في هذه المرحلة هو تأثر الكتاب بالنزعات الرومانسية التي تركت أثرا عميقا على الطبقة البورجوازية منذ الثورة الفرنسية.

د–الواقعية الجديدة وتفكك الشكل الروائي:

ظهرت الرواية بهذا الشكل مع أفول البرجوازية، ونموذجها كتابات "فلوبير" الذي ازدرى من الواقع البرجوازي في شكل روائي اتسم بشيء من الرومانسية.

و يعد فلوبير، إذن، ممثلا لهذا التوجه، وقد ورث الكتاب تراث الرومانسية " أن نقطة الانطلاق الفنية للواقعية الفلوبيرية تكمن في الحقد على الواقع البورجوازي واحتقاره. .. فهي تطرح هذا الواقع البورجوازي، وتتمعن بكل دقة في أشكاله الإنسانية في كتلة التناقضات المتجمدة التي طفت على السطح ولا في تداخلها الحي تحت هذا السطح "[1].

و كان الحقد على الواقع واحتقاره، واستبعاد ثقافة السرد التي تعود إلى العصر القروسطي، والحنين إلى الملحمة من خصائص الكتابة عند فلوبير، وكذا الأساليب النثرية المتكاملة والذاتية المتمردة والحياة التافهة. وقد حاول كل من فلوبير وزولا التغلب على الرومانتيكيين، وهم الذين عايشوا فترة التدهور الإيديولوجي للطبقة البورجوازية، فحاولوا إيجاد ميدان موضوعي لتمثيلهم في الواقعي، فقد أراد زولا " أن يقيم الرواية على أساس علمي، ويحل التجربة الواقعية محل الخيال والإبداع العبثي. ... ولكن ذلك لم يفض به إلا إلى تسجيل علمي مزعوم لأغراض التطور الرأسمالي دون أن تساعده على سبر أغوار هذا التطور"[2].

وتميز أدب فلوبير بالموضوعية الزائفة، والرمز الغنائي؛ بمعنى أن العالم الموصوف ليس مبنيا على أعمال ملموسة لناس ملموسين، وفي مواقف ملموسة بل هو وسط مجرد يدرج فيه الناس بعد انقضاء الأحوال "افتقار صورة العالم الاجتماعي إلا بشكله السطحي، وكذا افتقار التحديدات الاجتماعية التي اكتشفها وجسدها والقوى المحركة للمجتمع بكل تناقضاته —وإن هذه العملية بالطبع لا يمكن أن

---

[1] **–المرجع السابق، ص70.**

[2] **–المرجع نفسه، ص72/71.**

تؤدي إلى إبراز المجتمع الرأسمالي بصورة صحيحة على مستوى المعرفة، ولا إلى ضبط حكايات متناسقة على المستوى الفني "[1].

وهذه الأخطاء المرتكبة على مستوى المعرفة أدت إلى تفكيك الشكل الروائي وأفكاره بصورة منظمة مستعجلة، وعلى الرغم من هذا فإن زولا وفلوبير يشكلان المنعطف الحديث في تطور الرواية.

هـ–آفاق الواقعية الاشتراكية:

يرى لوكاتش أنه كلما ظهر عمق الصراع بين البورجوازية والبروليتاريا بوصفها حدثا في المجتمع كلما قلت إمكانية الروائيين البورجوازيين في معالجة مشكلات المجتمع الأساسية معالجة عميقة "[2].

و أنتج الوعي الطبقي في ميدان الرواية مشكلات ومناهج إبداعية جديدة وأصبحت مشكلة الإسفاف والتحقير للإنسان في المجتمع الرأسمالي مشكلة رئيسية للشكل الروائي بعامة «وقد قدر لنا أن نلاحظ في الرواية البورجوازية ذلك التوتر الذي يمكن أن ينشأ من كفاح الإنسان في سبيل وجوده الخارجي، وتكامله الداخلي طالما أن هذا الكفاح كان على أشده، ويقوم ضد النظام الإقطاعي، ويكون ضد النظام الرأسمالي"[3].

وكان هيجل يرى أن الرواية البورجوازية هي صراع لا هوادة فيه ضد كل أشكال الاضطهاد والاستغلال في المجتمع الرأسمالي، وهذا ينتج عنه وعي الوضعية بصورة آلية أن البطل الذي يناضل بهذه الطريقة يجب أن يصبح بالضرورة بطلا ايجابيا في منظور الرواية البروليتارية." [4]

و أصبح البطل الروائي–في هذه المرحلة– قريب من البطل الملحمي، فقد أخذ الكفاح ضد الإسفاف الإنساني منعطفا جديدا، وبلغ مرحلة نوعية أعلى أنتجت نموذج رواية جديدة تماما في الواقعية الاشتراكية، نموذج منفتح على عناصر الملحمة، وهو منفصل عنها من جهة أخرى لأنه يتطور بالضرورة انطلاقا من مجتمع دون طبقات، وهو في طور الولادة، ولهذا السبب فهو لا يقطع الصلات

---

[1] **المرجع السابق، ص76.**

[2] **–المرجع نفسه، ص81.**

[3] **–المرجع نفسه، ص83/82.**

[4] **المرجع نفسه، ص83.**

التي تربطه بالرواية الكلاسيكية، لأن تشييد الجديد وهدم القديم بصورة موضوعية وذاتية مرتبطان بصورة جديدة، وليس في مقدور أي شيء أن يقطع هذه الصلات.

وتصبح مهمة الأدب في هذه الفترة " إبراز الإنسان الجديد ضمن واقعية المادي الملموس الفردي والاجتماعي في آن معا، ونزعة الأدب هذا يجب أن تهدف إلى السيطرة على عملية التطور ذات الأشكال المتعددة في صالح التجسيد الإبداعي"[1].

ورأى لوكاتش أن رواية بهذه المواصفات ينبغي أن:

- تكون مفعمة بالإنسانية.

-تخضع لعمل نقدي يجاوزها من خلال النقد.

-تستخلص الوحدة الجدلية القائمة بين ما هو فردي وما هو اجتماعي. وبين ما هو خاص وما هو نموذجي.

-الوعي التشوهات التي أحدثها تدهور الرأسمالية على صعيد المسائل المطروحة على المجتمع.

-أن تميل إلى الشكل الملحمي وتربط علاقة مع التراث.

وستعود الرواية -في هذه المرحلة- إلى مسعاها الأول نتيجة الاستجابة لتطور المجتمع الطبقي ورواية الأم لغوركي[2] مثال ذلك." لقد كان ماكسيم غوركي الكلاسيكي الأول للواقعية الاشتراكية، يقيم

---

[1] -المرجع السابق ص87.

[2]- مكسيم غوركي (1868-1936): ولد لأسرة عاملة، مات أبوه وهو صغير، اشتغل في أعمال يدوية عديدة شاقة، وكان يعمل ليل نهار كان مواظبا على القراءة، تجول غوركي في بلدان أوروبية كثيرة، واستطاع نشر أول عمل أدبي له سنة 1892.

أثناء تجوله التقى غوركي الحركات الثورية، وقد كان لهذا اللقاء تأثير في أدبه وفكره، وكان الحادث الأهم في حياته هو احتكاكه بالمنظمات الاشتراكية عام 1902م، وكان بيان ذلك هو حلول العامل المناضل الواعي في قصصه بدل اللامسؤولي.

فرغ من تأليف "الأم" سنة 1906بعدها سافر إلى أمريكا لجمع التبرعات للثورة، ثم أنشأ مدرسة ثورية كان ستالين أحد تلاميذها وحين تفجرت الثورة 1917 أعلن تأييده للبلاشفة ثم بعدها حدث خلاف بينه وبين انتهى إلى رحيله إلى ألمانيا ثم استدعى مرة أخرى لبلده سنة 1928.

من أهم أعماله:

علاقات مباشرة بل وشخصية مع الكلاسيكيين الآخرين الذين أفرزتهم الواقعية البورجوازية الكبيرة (تولستوي) ومن ثم فإن آثار مكسيم غوركي الأدبية تمثل تواصلا حيا للتقاليد الكبرى في الواقعية، وهي في الوقت نفسه عمل نقدي يتناول هذه التقاليد طبعا لآفاق تطور الواقعية الاشتراكية"[1].

و ألفت رواية الأم سنة 1906، وتروي قصة العامل الثوري "بافل" الذي يعيش مع والدته المسنة ويشارك في النشاط الثوري لجماعة ما الاشتراكيين تعمل في بيئة أحد المعامل، ويلقى القبض على الابن "بافل" وينفى إلى سيبيريا بتهمة الدعوة إلى الإضراب، وقيادة موكب أول أيار، وهنا يحدث الانقلاب العظيم في شخصية الأم، وتحل محل ابنها في الحلقة الثورية، وتتولى مهمة تهريب المنشورات الاشتراكية إلى داخل العمل، وقد اقتنعت في بادئ الأمر أن القيام بهذا العمل سوف يضلل الشرطة ويصرفهم عن إثبات تهمة العمل السري على ولدها، ولكنها بالتدريج تنخرط في العمل الثوري وتصبح مهمتها تزويد الناس بالصحف الثورية، وأصبح ذلك عمليا، فهي تتنكر عدة مرات كل شهر في ثياب راهبة، أو بائعة خردوات، أو برجوازية ميسورة الحال، وكانت دائما في المراكب أو الفنادق، والحانات هي تلك المرأة التي تتوجه بالكلمة الأولى إلى الغرباء. ..تقع في أيدي الشرطة فيوسعونها ضربا، ولكنها تصر على التحدي وتلقي حتفها تحت التعذيب.

الواقع أن رواية الأم تبدو تطبيقا منهجيا للواقعية الاشتراكية هدفها الأساسي خلق نموذج فني جديد لشخصية البروليتارية الإيجابية، وقد أكد عليها غوركي من خلال:

_مولد إسوتان 1912.

_الطبقة الوسطى 1912.

_الأعماق الدنيا1902.

طفولتي1913-في العالم 1915-أيامي في الجامعة1923. ينظر: حسام الخطيب محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاتها التعدية 1974، مديرية الكتب الجامعية من ص311/306.

_ستة وعشرون رجلا وفتاة1926.

1.المرجع نفسه، ص89.

– تصرف الأم الثوري الذي هو تصرف استثنائي، وقد كانت الأولى التي عبدت طريق ابنها، أما غيرها من الأمهات والآباء فكانوا يحجمون على تأييد الثوريين والالتحاق بهم.

–حرص الروائي على خلق العوامل المساعدة للتطور الذي طرأ على الأم، وقلب موقفها من مجرد التعاطف العفوي مع الثوار وفاء لذكرى ابنها وأملا في إنقاذها إلى مرتبة الوعي الثوري المتصف بالتحدي والتصميم، فمن ناحية علاقاتها ضمن الأسرة ترى أن زوجها كان فظا غليظا وكان يدعوها "الكلبة"، وكان يضربها، وقد توفي هذا الزوج مبكرا مما ساعدها على التحرر من الماضي والالتحاق العاطفي بابنها الثائر حتى صار عالمه عالمها، وكان يعني انتهاء هذا العالم عندها.

–ساعدها على اختيار احتمال الانتفاضة بدلا من احتمال الموت البطيء لأنه أتاح لها ممارسة تهريب المنشورات أولا بدافع عاطفي غير ثوري ثم جعل الممارسة المتدرجة تنقلها إلى درجات متطورة من الوعي الثوري.

–استطاع غوركي أن يخلق من هذه الشخصية الاستثنائية نموذجا عميقا لتفتح وجدان الإنسان الروسي على الثورة، وأظهر بشكل ملموس كيف استطاعت الحركة العالمية الثورية أن تهز الإنسان وتعطيه معنى جديدا للتحدي والنضال.

–امتلأت على الرغم من ذلك صفات الرواية بواقع مأساوي يصور الإطار الاجتماعي الذي كانت تتحرك ضمنه الثورة.

–تتميز كذلك رواية الأم بالبساطة المفعمة بالبراءة والوضوح الذي يواكب الإيديولوجيا والصدق المتناهي في تصوير الواقع المعين.

ويتفق جل النقاد على أن رواية الأم تمثل المرحلة النضج البروليتاري في صراعه ضد قيم الرأسمالية، في هذا العالم نظير البطل الإيجابي الذي يذكرنا ببطل الملحمة دون أن تستعيد الرواية الخصائص الجمالية لها.

ومما سبق نرى أن "لوكاتش" يؤكد من خلال التحقيب السابق على أن الفن الروائي هو رحلة تاريخية تبدأ بالملحمة الإغريقية ثم التشكل في أنماط مختلفة مستجيبة للتحولات الاجتماعية والتناقضات الطبقية لتستقر في آخر الأمر على النموذج الأول في شكل الدورة الزمنية الحتمية.

المحاضرة التاسعة :علم اجتماع الرواية من لوكاتش إلى لوسيان غولدمان

رؤيا العالم عند لوسيان غولدمان:

تقديم:

كثيرا ما كان "لوكاتش" يعلن أن" ما يهم هو النظرة إلى العالم أو العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب"[1].

إن غاية الأدب عنده أن يصبح له رؤية تحمل أفكارا وأحاسيس ومشاعر. رؤية تدرك الواقع والتاريخ وتطوره، عندما يحقق الأدب هذه الغاية يصبح عظيما، فيتمكن من نقل روح الجماعة ويتمثل وعيها بإيجابية، وهو بذلك سيبتعد عن مفهوم الانعكاس السلبي، إذا تحقق هذا يصبح الأدب يقدم رؤية فنية للعالم (...) إنه القدرة الإبداعية على الإمساك بالكلية الاجتماعية، بغية الغوص فيما هو كامن خلف الظواهر الحسية ما يمثل حقيقة جوهرية"[2].

وليست رؤيا العالم مجرد صوت إيديولوجي، وإنما هي حصيلة المشاعر التي تظهر في النص الادبي والتي لا تعبر عن ذات المبدع فقط، وإنما عن وعي الطبقة أو الجماعة لأن المبدع الحق هو الذي ينصت لوعي طبقته، ويعبر عنها دون أن يوقعه ذلك في التصوير الحرفي للواقع. وقد أعطى مثالا ببلاك "و لا يشغل بالنا هنا بأن يكون بلزاك مماثلا لغوته وهيجل من الوجهة النظرية، حين بحث عن حالة وسطى طوباوية لهذه التناقضات، وذهب بعيدا إلى حد تصوير هذه الحالة في بعض رواياته ذلك لأن مساهمته التاريخية في تطوير الرواية تستند بالضبط إلى أنه قد ابتعد عن هذه الطوباوية التي تتمثل في الحالة الوسطى عندما يتعلق الأمر بالخط الرئيسي في التصوير، ثم تمسك بإبراز التناقضات فقط "[3].

---

[1] – المرجع السابق، ص18.

[2] –عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص41.

[3] –جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ص32.

ثانيا لوسيان غولدمان_البنيوية التكوينية

1.بعض الأضواء على حياة غولدمان الثقافية:[1]

ولد لوسيان غولدمان في بوخارست عام 1913، أنهى دراسته الثانوية في مدينة صغيرة في رومانيا، وبعد حصوله على الشهادة الثانوية، عاد إلى بوخارست ليبدأ تحضير إجازة في الحقوق وفي الجامعة تسنى له أن يحتك بالفكر الماركسي الذي انتعش بعد نجاح ثورة أكتوبر.

وفي سنة 1933 ذهب إلى فينا حيث قضى سنة كاملة تعرف على المفكر الماركسي أدلر، فأعجب به وبأفكاره، وأثناء إقامته في فينا تعرف أيضا على مدرسة فرنكفورت الناشئة التي كان هاربت ماركوز أحد ممثليها.

وصل سنة 1934 إلى باريس حيث بدأت بتحضير دكتوراه في الاقتصاد السياسي، وأثناء وجوده في كلية الحقوق حصل في السوربون على إجازة في الأدب الألماني، وأخرى في الفلسفة ومارس عددا من المهن ليستطيع العيش، فكان يدرس ويشتغل في آن واحد، فعمل في مجال تنظيف الغسيل وكبائع صحف... وهناك في باريس استقرت عنده بعض المقولات الأساسية في منهجه، لاسيما مقولة الكلية، وعندما بدأ الاحتلال الألماني لفرنسا هرب غولدمان من باريس إلى تولوز، حيث أودع السجن، لكنه تمكن من الهرب سريعا، واتجه سنة 1942 إلى سويسرا متخفيا ولكن النازيين أمسكوا به وأرسلوه إلى معسكر للنازحين، فبقى فيه ما يقارب السنة، وبفضل توسط الفيلسوف المشهور "جون بياجيه"، أفرجت عنه القوات الاحتلال، وحصل على منحة لتحضير دكتوراه في الفلسفة عن كانط في جامعة زيوريخ، وعينه بياجيه مدرسا في جامعة وجنيف ومساعدا له في أبحاثه، مما دفع غولدمان إلى التفكير بإمكانية تقارب بين الفكر الماركسي والنظرية التكوينية للمعرفة حسب جون بياجيه.

---

[1]– جمال شيفي البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، (دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص 16/13.

وفي عام 1944 اكتشف غولدمان بالصدفة المفكر المجري جورج لوكاتش. وأعجب كثيرا بكتبه الثلاثة الأولى: "الروح والأشكال «، و"نظرية الرواية"، و"التاريخ والوعي الطبقي". وبعد أن وضعت الحرب أوزارها عاد غولدمان إلى باريس، حيث عمل باحثا في المركز الوطني للأبحاث العلمية، وبدأ بتحضير أطروحة دكتوراه في الآداب عنوانها: "الإله المخفي، دراسة للرؤية المأساوية في خطرات باسكال وراسين، وقد حاول غولدمان في هذا الكتاب فهم العمل الادبي والفلسفي بواسطة البنية الذهبية الاجتماعية، وقد طبع هذا الكتاب سنة 1952، وأثار ضجة كبيرة، إذ أنه كان أول عمل رائد في النقد الحديث في فرنسا فتحزب له اليسار المنفتح، بينما حاربه اليسار الملتزم، وشهر به خاصة في مجلة النقد الجديد.

و نشر سنة 1959 كتابه أبحاث جدلية، وهي مجموعة من الدراسات النظرية الماركسية حول علم الاجتماع وسوسيولوجيا الأدب، وفي السنة نفسها اختير غولدمان ليكون مديرا للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا أسس فيها قسما لسوسيولوجيا الأدب والفلسفة دعا إليه عدد من المفكرين المرموقين ليحضروا فيه، واهتم بسوسيولوجيا الرواية وبمشاكل الفلسفة الوجودية، وعقب المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي هوجم غولدمان بشدة وعد ماركسيا حرا غير منتم في إطار حزبي معين، فكان ينادي بنظرية إصلاحية ماركسية ثورية، ولكنه أثناء ثورة 1968 تقارب من الفكر الماركسي الكلاسيكي وكان في طليعة الحركة الثورية إلى أن اندلعت سنة 1968.

وفي سنة 1961 طلب معهد علم الاجتماع التابع لجامعة بروكسيل الحرة من غولدمان أن يؤسس فرعا خاصا لسوسيولوجيا الأدب ثم عهد إليه إدارة هذا القسم.

وفي سنة 1963 أصدر كتابه "من أجل سوسيولوجيا الرواية «ودرس فيه بخاصة أعمال أندريه ما لرو الروائية الحديثة وخلال تلك السنوات الأخيرة من حياته اهتم بمشكلات المجتمع الغربي المعاصر، ويشهد على ذلك كتابيه: "البنى الذهنية والإبداع الثقافي «، و" الماركسية والعلوم الإنسانية".

ومما لا شك فيه أن غولدمان أسهم جديا في نهضة الفكر الجدلي لاسيما بعد الانتفاضة الفكرية التي وقعت في أيار 1968 بفرنسا، وحتى آخر أسبوع من حياته بقي غولدمان يؤمن

بإمكانية تحقيق هذه النهضة إلى أن وافته المنية في حادث سيارة في صيف 1970، وقد استمد غولدمان غذاءه الروحي من فكر هيجل وماركس ولوكاتش.

جعلت كل هذه الأنشطة هذا الناقد معروفا كأحد ممثلي الفكر الماركسي، فترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات عالمية وشاعت تصوراته وأفكاره. والواقع أنه ليس من السهل تقديم وصف شامل لنشاط شخصية دينامية انطفأت، وهي في أوج عطائها النقدي، ذلك أن منهجه في تطبيق المادية الجدلية على دراسة الأدب قد حقق هدفين في وقت واحد:

_أنقذ البنيوية الشكلية من مأزق انغلاقها على النص المفقود.

_أنقذ المنهج الاجتماعي من إيديولوجية التي كانت تقوم الأدب من وجهة نظرها فحسب، فجاء المنهج البنوين التكويني منهجا علميا موضوعيا يؤكد على العلاقات القائمة بين نتائج المجموعة الاجتماعية التي ولد النتاج في أحضانها، وهذه العلاقات لا تتعلق بمضمون الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، وإنما تتعلق بالبنيات الذهنية التي ليست بنيات شعورية أولا شعورية، وهي بنيات غير واعية. ومن هنا فإن إدراكها لا يمكن أن يتحقق بواسطة دراسة النوايا الشعورية للمبدع، ولا بواسطة تحليل محاريث، وإنما يتحقق بواسطة بحث بنيوي ذلك أن الفرد الذي يعبر عن الطبقة الاجتماعية وعن رؤيتها للعالم، إنما يتصرف انطلاقا من هذه البنيات الذهنية التي تسود المجموعة التي يعبر عنها.[1]

2.التكوين: يعني مصطلح التكوين "ربط العمل الادبي بالبنى الفكرية الموجودة خارجه أي تفسير هذا العمل وإدراك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي"[2].

---

[1]– محمد عزام تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد اتحاد الكتب العرب دمشق، سوريا 2003، ص 128.

[2]– حميد لحميداني النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص68.

وقد أشار أحد الدارسين إلى هذا المعنى بقوله:"لابد قبل كل شيء من التنويه بأن التكوين أو التوليد هنا لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته، فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا"[1]. ولا يخفي غولدمان عدم ارتياحه لكلمة بنية.

3.البنيوية التكوينية:

" هي فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض النقاد الماركسيين لتوفيق بين أطروحات البنيوية في صياغتها الشكلية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي كما يسمى أحيانا في تركيزه على التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عموما"[2].

و لا يخفي غولدمان عدم ارتياحه لكلمة بنية لخشيته من الثبات والسكون اللذين يمكن إضفاؤهما عليها، فيقول في هذا الشأن: «تحمل كلمة بنية للأسف انطباعا بالسكون، ولهذا فهي غير صحيحة تماما، ويجب أن لا نتكلم عن البنى، لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية والواقعية إلا نادرا ولفترة وجيزة، وإنما عن عمليات تشكل البنى، من هذا المنظور فإن البنية التي يأخذ بها غولدمان ترتبط بالأعمال والمعارف الإنسانية، إذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع انساني معين لأنها تقييم توازنا بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء، فصفة التكوينية أو التوليدية هنا تعني الدلالية دون الرجوع إلى النشأة بالضرورة[3].

ويهدف غولدمان من خلال هذا المصطلح إلى "إقامة توازن بين العالم الخارجي الذي يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوات والاحتلال مثلا)، والعالم الداخلي (الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرضوخ أو الرفض...)، ويرى غولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر ومن حقبة زمنية إلى أخرى".

4. منطلقات المنهج البنوين التكويني:

---

[1] – جمال شحيذ، البنيوية التكوينية، ص 78/77.

[2] – ميحان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص 76.

[3]– جمال شحيذ، في البنيوية التكوينية، ص 78/77.

يضع غولدمان منطلقات منهجه في كتابه علم الاجتماع الادبي على النحو الآتي:[1]

1. إن على عالم اجتماع الثقافة أن يفهم الأدب انطلاقا من المجتمع. ويفهم المجتمع انطلاقا من الأدب والعلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الادبي لا تهم مضمون هذين القطاعين، وإنما تهم البنى الذهنية أو المقولات التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب.

2. إن تجربة الفرد الواحد هي أكثر إيجازا من أن تقدر على أن تخلق بنية ذهنية من هذا النوع ولا يمكن لها أن تنتج إلا عن نشاط مشترك لعدد من الأفراد الموجودين في وضعية متماثلة والذين يشكلون فئة اجتماعية ذات امتياز، والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشاكل وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها، أي أن البنى الذهنية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية وإنما ظواهر اجتماعية.

3. إن البنى الذهنية هي ما يمنح العمل الادبي وحدته.

4. إن البنى الذهنية التي تنتظم الوعي الجمعي والتي تم نقلها إلى الكون التخيلي للمبدع من قبل الفنان، ليست واعية وليست لا واعية بالمعنى الفريدي، وذلك المعنى الذي يفترض ولكنها سيتورات غير واعية مماثلة لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية والعصبية، لهذا فإن الكشف عن هذه البنى أمر متعذر على الدراسة الأدبية المحاثة، وعلى الدراسة المنتهجة نحو البنيات الواعية للكاتب أو في علم النفس الأعماق، ولا يمكن أن يبلغه سوى بحث من النمط البنيوي والسوسيولوجيا.

[1] – **محمد عزام، تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 231/230.**

المحاضرة الحادية عشر : رؤيا العالم عند غولدمان

حاول غولدمان إعادة قراءة جورج لوكاتش، فنجح في ذلك بتقديمه مجموعة من التصورات النقدية التي أعاد من خلالها أفكاره وقدمها بأسلوب مغاير تميز بدقة المنهجية، ومن أهم المصطلحات التي تلخص أفكاره النقدية والتي لاقت رواجا منقطع النظير في النقديين: الغربي والعربي على حد سواء:

1) رؤيا العالم:

من المقولات الأساسية في فكر غولدمان، وهي مدخل حقيقي لفهمه اقتبسها من هيجل، وماركس ولوكات الذين حاولوا فهم طبيعة العلاقة بين الواقع وفهمنا له. ويرى الناقد أن مفهوم رؤيا العالم استخدم بطريقة غامضة، بل ويرجع الفضل في استخدامه استخداما إيجابيا إلى جورج لوكاتش.

و رأى غولدمان أنه لا بد من وجود أداة موضوعية تحدد القيمة الجمالية للعمل الأدبي، تسمح بالتمييز بين الأساسي والعرضي في عمل ما، أداة يمكن بالتالي مراقبة مشروعيتها واستخدامها استنادا إلى مكون تطبيقها يجب أن لا يلغي أبدا أعمالا ناجحة جماليا قد يعدها غير أساسية، وهذه الأداة هي مفهوم "رؤيا العالم" كما بدت له. ورؤيا العالم من منظوره " ليست معطى تجريبيا مباشرا، بل على العكس أداة عمل إدراكية ضرورية لفهم التعبيرات المباشرة لفكر الأفراد. وتظهر أهميتها وواقعيتها حتى على المستوى التجريبي، عندما نتجاوز فكر كاتب واحد وأعماله "[1].

وتحدد رؤيا العالم حالة الكتاب حتى أولئك الذين تجمع بين كتاباتهم علاقات فلسفية وفكرية. إن رؤيا العالم هي الوعي الجمعي، والذي حاول تحديد مفهومه علماء الاجتماع. وهو يربط بين رؤيا العالم والتجانس، فتحليلهما يحدد مفهوم التجانس.

و أرجع غولدمان خطأ الدراسات النفسية إلى عدها الفرد ذاتا مطلقة، لأنه لا يوجد فعل إنساني واحد يقوم به فرد منعزل، فهناك بالمقابل الحن "، وهي التعبير عن فعل مشترك يقع على

---

[1] –لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص42.

موضوع مادي أو اجتماعي " [1]. و يمكن للمجموعات أن تتشكل بالنظر إلى المصالح الاقتصادية، التي لا ينبغي أن تتوجه نحو تحول شامل للبنية الاجتماعية، وأن تعبر عن نفسها هكذا على المستوى الإيديولوجي من خلال رؤية شاملة للإنسان المعاصر لمزاياه وأخطائه، ومن خلال مثل أعلى للإنسانية القادمة، وعما يجب أن تكون عليه العلاقات بين الإنسان وأقرانه وبينه وبين العالم "[2].

بمعنى وجود بعدين متلازمين في العمل الادبي هما: البعد الفردي والبعد الجماعي. يتمثل الأول في خيال المبدع، أما الثاني فهو المجتمعون كما أننا في علم النفس لا نستطيع الفصل بين الأنا والغير كذلك في الفن لا نستطيع الفصل بين البعد الجماعي (الطبقات الاجتماعية) والبعد الفردي داخل العمل الفني"[3].

وهنا يمكننا أن نطرح سؤالا كمايلي: ما هو الدور الذي يلعبه المجتمع في صياغة العمل الأدبي؟ وهل يمكن أن يجتمع المجتمع كله ليفعل ذلك؟

لا شك أن غولدمان يقصد بالعلاقة بين العمل الادبي والمجتمع، هي علاقة تأثير وتأثر "لا شك أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع) ويعيدها بدوره إلى المجموعة"[4]."

وتصبح رؤية العالم عند غولدمان "هي بالتحديد هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء المجموعة الواحدة (وغالبا الطبقة الاجتماعية الواحدة) وتعارضها مع المجموعات الأخرى "[5].إذا ما تمكن الفرد من اكتساب الوعي، والتعبير عنه على المستوى الإدراكي أو التخيلي فهو فيلسوف، أو كاتب، ويصبح عمله قريب من التجانس البياني لرؤية العالم من المجموعة التي يعبر عنها.

---

[11] –المرجع السابق، ص44.

[2]–المرجع نفسه، ص45/44.

[3] –جمال شحيذ في البنيوية التكوينية، ص38.

[4] – المرجع نفسه، ص 38.

[5] –المرجع نفسه، ص45.

وهنا يختلف المفهوم الجدلي للحياة عن المفاهيم التقليدية لعلم النفس وعلم الاجتماع، فالفرد ليس منعزلا عن عالمه المادي، وليس الوعي الجمعي فوقيا متعارضا مع الأفراد، فالوعي الجمعي يوجد في وعي كل الأفراد، وهو ليس مجموعا لها. لذلك يمكن أن نتحدث عن وعي عائلي، وعي مهني، وعي وطني، وعي الطبقات الاجتماعية بدلا من وعي المجموعة، لأن الوعي هو " النزعة المشتركة للمشاعر والتطلعات والأفكار لأعضاء طبقة ما، نزعة تتطور بالتحديد انطلاقا من وضعية اقتصادية واجتماعية ما تولد نشاطا فاعله مجموعة واقعية أو افتراضية تشكلها الطبقة الاجتماعية " لذا فهو يختلف من شخص لآخر، ويبلغ أقصاه عند أفراد استثنائيين يحسنون أكثر من غيرهم التعبير عنه. فمثلا باسكال وراسين تمكنا من التعبير عن اللينينية أكثر من غيرهم، فهما أصبحا مقياسا منطقيا للآخرين. " إن كل عمل فني أو أدبي كبير تعبير عن رؤيا العالم " [1]، وتسمح رؤيا العالم باستنتاج:

-الأساسي في الأعمال المدروسة.

-دلالة العناصر الجزئية في العمل ككل.

لا ندرس رؤيا العالم فقط بل ينبغي أن نتساءل عن الأسباب الاجتماعية أو الفردية التي جعلت من هذه الرؤية التي هي تصور عام تظهر في هذا العمل، وفي هذا المكان، أو في هذه الحقبة بالطريقة هذه، أو تلك بالتحديد. كما يتوجب علينا استنتاج التناقضات والمفارقات التي تجعل العمل بعيد وغير منسجم لرؤية عالم تناسبه " [2]و يمكن في النقطة الأخيرة العودة إلى السيرة الذاتية للكاتب في علاقتها بالموضوع المدروس. ويمكن تسجيل ملاحظة وهي أن رؤية العالم لها وظائف مختلفة يمكن أن تكون ثورية أو دينية، محافظة حسب العصور، إذن يجب أن نقوم بتصنيف الرؤى مثلا هناك الرؤيا التراجيدية التي ستكون الأداة التصويرية التي سنستخدمها في فهم باسكال وراسين. [3]

وتصبح رؤيا العالم هي الشكل الموضوعي أو النسق الفكري المعبر عن واقع معين بعيدا عن ذاتية المؤلف. وينطبق هذا الوصف على الرؤية التراجيدية التي استخلصها غولدمان -الرؤية التراجيدية

---

[1] **-المرجع السابق، ص 47.**

[2] **-المرجع نفسه، ص47.**

[3] **-المرجع نفسه، ص51.**

الله– في أعمال كانط وباسكال وراسين، وقد أشار إلى أن مصطلح التراجيديا الذي وظفه لوكاتش في بداية فكره سيحدد غولدمان موقع هذه الرؤى من الرؤى التي سبقتها، أي العقلانية والتجريبية، وتلك التي تبعتها فتجاوزتها (الفكر الجدلي المثالي هيجوا المادي الماركسي) وهي كلها تصورات متسلسلة سيبحث عن دلالة الفكر وقيمته الواقعية. يمثل كانط وباسكال تمثيلا للعقلانية التجريبية.

المحاضرة الثانية عشر: الإله الخفي للوسيان غولدمان

وكتب باسكال خواطره ضمن هذا الفكر العقلاني التجريبي الذي جاء نتيجة كفاح فكري طويل ضد المواقف الفلسفية والعلمية التي كانت سائدة في ذلك العصر (الفلسفة الأرسطية والإكوينية الفلسفة الإيحائية الطبيعية (جاليليو ديكارت). وكانت الثانية تدرس ببطء الأرسطية الإكوينية تعبيرا عن العقل في القرن الثالث عشر. ومع نهاية القرن الخامس عشر وحتى النصف الثاني من القرن السادس عشر لم يعد الاعتراف بالإقطاع والكنيسة، فقد تم إلغاء الإكوينية مع القرن السادس عشر والسابع عشر واستعادت الحكومة الملكية توازنها وسيطرت البورجوازية اقتصاديا وأصبحت مساوية لطبقة النبلاء التي تحولت من طبقة نبلاء السيف إلى نبلاء القصور، وأقامت المنهج العقلاني بتنظيم الإنتاج. وفي عصر باسكال، وهو القرن الثامن عشر ولت الأرسطية والأفلاطونية وتطورت الرأسمالية وتم تجريدهما (جاليليو وديكارت) من أهميتهما العلمية والفلسفية. وساهم باسكال في ذلك فلم يعد يهتم بالأرسطي والأفلاطونية، وناقش باسكال الفلسفة التشيكية والعقلانية ديكارت مع عدم الفصل بين الفيزياء عن الأخلاق والدين، وكان ديكارت منافسه، ولكنهما كانا مفكرين لكل واحد منهما رؤيته.

وقدمت العقلانية مفهوم الفرد العقلاني والفضاء اللامحدود لنتأكد من خلالها عن الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية في القرن السابع عشر، وما ميزها هو دور الله الثانوي، فمهمته هو إعطاء دفعة صغيرة للعالم (ديكارت)، وبالتالي لم يعد مكان لأخلاق الفرد المنعزل والكون المنظم بالفضاء غير معروف ودون حدود، كل يقوم بدور تبادل، فأصبح البشر والأشياء أدوات عادية أعراضا للفكر لدى الفرد. كما كانت النتيجة مغادرة الله العالم لأن الإنسان لم يعد بحاجة إلى مساعدة لأنه صانع الحقائق الأبدية." فإذا بحثنا بعمق في الحياة الاجتماعية وجدنا أن عمل العقلانية كان يتناول وسطا ما زال مطبوعا بعمق في قيم مازال البشر يشعرون بها، ويعيشونها على الرغم من كونها غريبة ومناقضة للعقلية الجديدة الناشئة " [1].

[1] –لوسيان غولدمان، الاله الخفي، ص 66.

و قد كان لغياب الله –الأخلاق عواقب وخيمة. وفي هذا التحول ظهر الفكر الجنسيين الذي عبر عنه باسكال وراسين، وكان قد وعى تناقضات المرحلة، فهو عودة إلى الأخلاق والدين تسمو بالفرد، هي موقف تاريخي (العقلانية معادية للدين) تأثر بالنقص الأساسي للمجتمع الإنساني وأكبر نقص هو الإله الخفي " الله خفي بالنسبة إلى أغلب الناس، ولكنه مرئي بالنسبة إل أولئك الذين اختارهم ومنحهم رحمته "[1].الإله الخفي فكرة أساسية في الرؤية التراجيدية في أعمال باسكال، والإله الخفي عنده حاضر وغائب لا حاضر أحيانا، وغائب في أحيان أخرى، بل حاضر دائما وغائب دائما " وهذه هي التراجيديا. إله ديكارت موجود هو حاضر في الروح، ويمكن أن يبلغه الفرد بأفعاله وفكره. أما إله باسكال وراسين وكانط لا يقدم أية مساعدة خارجية. إنه يفرض ويحكم يعاقب من يتجرأ على الجوهر (العدالة)، وهو يغفر عندما لا يساء إلى الجوهر إن الخلاصة في الفكر التراجيدي هي " أنه مازال بوسع الإنسان أن يعيش بعد أن وقع عليه بصر الله ".[2]

و يتناول غولدمان في الرؤية التراجيدية العالم العلاقة بين العالم والإنسان، ويرى أنها طرحت فلسفيا على صعيدين : التطور التاريخي والواقع الانطولوجيا. وبالنسبة للتطور التاريخي باعتباره تسلسلا في الزمن فقد تمكن الإنسان من تطوير نفسه، وأدواته، وحياته من خلال هذا التسلسل. أما بالنسبة للعالم الانطولوجي فيعني به الواقع الذي يوجد أمامه البشر، وكل مكان استوعب الوعي التراجيدي هذين الصعيدين لحل مشكلات العلاقات بين البشر والعالم. فالوعي التراجيدي عبر " عن أزمنة عميقة للعلاقات بين البشر والعالم الاجتماعي والكوني "[3].

(التراجيديا عالم من الأسئلة المقلقة لا يملك الإنسان الإجابة عنها والتراجيديا هي تعبير اللحظات التي تجد فيها القيمة العليا. وجوهر الإنسانية الكلاسيكية نفسه ووحدة الإنسان والعالم، تجد نفسها مهددة

---

[1] –المرجع السابق، ص72.

[2] –المرجع نفسه، ص76.

[3] –المرجع نفسه، ص80.

ونحس بأهميتها بشدة من النادر بلوغها بهذا المعنى تعد أعمال سوف كلويس وشكسبير وراسين وكانط وهوميروس وسيلوس وغوته وهيجل وماركس قمم الفن والفكر الكلاسيكيين).[1]

و عالم الحياة بالنسبة للتراجيدي وهمي وغامض لذلك أدان أعراض أزمة عميقة في العلاقات بين الناس والعالم، وينتمي إلى الفكر التراجيدي :الجدلية الهيكلية، والمادية الماركسية. وقد أطلق عليها اسم تراجيديا الرفض، وهي التي عبرت عن أزمة العلاقات بين البشر والعالم الكوني، أو الاجتماعي " إن فلسفة هيجل وماركس تقبل وتدمج في مادتها كل المشاكل التي يطرحها الفكر التراجيدي الذي سبقها، وهما يستعيدان كليا لحسابهما نقده للفلسفتين العقلانية ، والتجريبية وللأخلاق العقائدية، أو العاطفية، أو النفعية، ونقده للمجتمع الواقعي مجتمع. ...

"إن الله في التراجيديا، إله حاضر دائما والغائب دائما، وهكذا فإن وجوده نقص دون شك من قيمة العالم، وينزع كل الواقعية، لكن غيابه الأساسي أيضا والمستمر أيضا يجعل على العكس من العالم الواقع الوحيد التي يجد الإنسان نفسه أمامه، والذي يتوجب عليه أن يعارضه بفرضه تحقيق القيم المادية والمطلقة "[2].و قد قادته هذه الفلسفة إلى الرؤية التراجيدية التي موضوعها الإنسان الذي هو " كائن متناقض يتجاوز دون نهاية الإنسان، ويجمع فيه كل المتناقضات الملاك والمتوحش والبؤس، الأمر القطعي والشر الجذري فلديه طبيعة مزدوجة إلهية ودنيوية جزئية وضخمة. وبالنسبة إلى هذه الطبيعة المزدوجة يظهر العالم ذاته متناقضا ومفارقا ، وهي أن غياب الله عن العالم وعن الطابع الدنيوي وعن بؤس الإنسان يصبح حضورا مستمرا وكليا في عظمته وفرضه للدلال والعدل والحقيقة"[3].

واقترح غولدمان كتتمة لرؤيا العالم ما أطلق عليه بالوعي الممكن والوعي الفعلي.

2)الوعي الممكن والوعي الفعلي:

يرتبط الوعي الممكن بمشاكل الطبقة الاجتماعية بينما يرتبط الوعي الفعلي بالحلول المقترحة لهذه المشاكل، ويمكن أن نطلق على الأول اسم الموضوع، والثاني اسم الفاعل، لذلك كان الأول:

---

[1] –المرجع السابق، ص 81.

[2] –المرجع نفسه، ص91.

[3] –المرجع نفسه، ص110.

«هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه فكل مجموع اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية والاقتصادية والدينية والفكرية والتربوية "[1]

وكان مفهوم الثاني هو :"ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي"[2]

وينتج عن المتلازمتين السابقتين رؤيا ما لدى فئة اجتماعية معينة "ويصبح كل عمل أدبي بالتالي يجسد ويبلور رؤية العالم لهذه الطبقة أو تلو يجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفر ذلك إلا عند الكتاب والمفكرين الكبار دون الصغار منهم الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه"[3].

و ذلك متوقف على الدور الذي يلعبه المبدع المتمرس، فهو الذي بإمكانه التعبير عن رؤية جماعته التي ينتسب إليها، فهو :"يعبر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي اليها، ويعبر عن أفكارها، وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي، ولكنه مبرزها وموضحها. إن الدور الفردي يتجلى أساسا في الصياغة الجمالية للعمل الأدبي، وهو في نفس الوقت لا يطابق الواقع لكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري بمعنى أن العلاقة بين المبدع والمجتمع غير مباشرة، ولكنها تمر عبر البنى الذهنية "[4].

إذن، ليس في متناول الكتاب الصغار نقل رؤية الطبقة التي ينتمون إليها، فهي ليست متاحة للجميع، بل إن هناك المبدعون الحقيقيون الذين بإمكانهم نقلها وتمثلها، فهم وحدهم لهم القدرة على ذلك، فالمبدع الحق وحده "وبخياله الجامح يحول هذا العالم على وجود يوائم الوجود الإنساني[5].

---

[1] – المرجع السابق، ص 40.

[2] – المرجع نفسه، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

[2]–المرجع نفسه، ص42.

[3]–يوسف الحوراني، الإنسان والحضارة، ص 88.

4– جمال شحيذ، في البنيوية التكوينية، ص 44/43.

ملخصها إلى حد الآن، وهو أنها تتطلب وجود بعدين: أحدهما اجتماعي والآخر إبداعي فني يتمثل في القدرة التحليلية للمبدع فالأول خارجي والثاني داخلي.

و يتكامل البعدان عندما تتوفر خاصية التماسك، فهي شرط تشابك مع الجماعي، فالعمل الإبداعي لا يكون "ناجحا من الناحية الجمالية عندما يدل دائما على معنى تماسك يعبر عنه بشكل مناسب، ويكون المعنى متماسكا عندما يطابق فيه الفردي الجماعي علما أن النزوع إلى التماسك يدخل في صمم الذات الفردية، وعندما نتجاوز الفرد لندرس المجموعة نلاحظ أن كل مجموعة ثرية تحاول أن تكون لها رؤية متماسكة ومترابطة ومنطقية للعالم المحيط، وتحقق هذه الرؤية لدى الجماعة أفضل بكثير مما لو تحققت على يد هذا الفرد أو ذاك داخل الجماعة أو خارجها "[1].

ومعنى ذلك أن الأديب يعيش وسط مجتمع لا يستطيع أن ينفصل عنه، ولا يمكن له الخروج عن لغته وتقاليده وأفكاره وقيمه وسلوكياته، وهي التي تكسب فنه صفة الفن، لذا يرفض غولدمان كل الأعمال الخارجية عن تقييم المجتمع أو تلك التي تخفيها، إن المطلوب بنظره أن يستحيل النص الادبي إلى بنية اجتماعية، يتماسك فيها الأفراد ويذوب فيها الأفراد في روح الجماعة عندئذ يمكن أن ينقل الأديب رؤية العالم في أقصى درجات الوعي "الفنان يعيش حياة الناس في مجتمعه، وفي أعماقه تتجسد تطلعات المجتمع. «الفنان يعيش حياة الناس في مجتمعه وفي اعماقه تتجسد تطلعات المجتمع وأحلامه فكل ابتكار إنما هو ابتكار للآخرين وكل رغبة إنما هي تأتي من خلال رغبة المجتمع، وليس قصده إلا ما يريد غيره ويعجز أو يجبن عن أن يعبر عنه"[2]

و لقد كان الغرض من هذا الطرح هو تحقيق معرفة كاملة وشمولية وهي مشروطة بقواعد موجودة في الواقع الاجتماعي الذي ينبغي فهم تناقضاته ومميزاته حتى يمكن نقده، وبالتالي تنجح الرؤيا للعالم "ولكن هذه الرؤية الشمولية للواقع الاجتماعي لا تتوفر إلا عندما يتماشى الناقد أو المفكر مع تطلعات الفاعل التاريخي، أي الطبقة الاجتماعية المحرومة الكبرى التي تحدد مسار التاريخ والمستقبل،

---

[2] **يوسف الحوراني، الانسان والحضارة، ص88.**

وترتكز النظرة الحركية للتاريخ على تحليل الطبقة التي تؤمن التحول التاريخي، وعلى الكاتب والمفكر الذي يجعل أدبه وفكره ينصب في تيارها فيتفاعل معها وتتفاعل معه، ولهذا السبب لا ينفك غولدمان يتكلم عن الفاعل الجماعي، أو الفاعل الذي تجاوز فرديته"[1]

3)الفهم والتفسير:

وهي من المقولات الأساسية في نظرية غولدمان، ويخص الفهم النص، أو وصف النص وصفا دقيقا لبنية دالة، أو هو "التقيد الكامل بالنص دون الخروج عليه أو تجاوزه".[2]

وأما التفسير فهو دمج البنية الأولى في البنية الأوسع منها أو هو البحث "أو إدخال بنية دلالية في بنية أوسع منها تكون فيها الأولى جزءا من مقوماتها"[3].

بمعنى أن التفسير هو النظر إلى النص موصولا بعوامل تكوينية. فالأول يرتبط بالداخل أما الثاني فيرتبط بالخارج، والعمليتين متكاملتين.

4)البنية الدلالية:

إن المقصود بالبنية التي يتحدث عنها غولدمان هي التي تظهر في وعي أفراد الجماعة، وليس كلهم من أمثال الفلاسفة والمفكرين الكبار والأدباء العظام، ويطلق غولدمان على هذا الوعي اسم العبقرية، وهي التي ترتبط الفرد المتميز بجماعته زمنيا ومكانيا، "ويعتقد غولدمان أننا نستطيع شرح نص ما بالاعتماد على البنية الدلالية، وفي هذا الصدد يرى أن رؤية العالم تشكل وحدة متكاملة، فالأولى تشرح النص وتفسره، بينما الثانية تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي"[4].

5) – تأثر غولدمان بجورج لوكاتش:[5]

---

[1]– في جمال شحيذ، البنيوية التكوينية، ص44/43.

[2] – المرجع نفسه، ص84.

[3] –المرجع نفسه، ص85.

[3]– جمال شحيذ، البنيوية التكوينية، ص145.

1– المرجع نفسه، ص18/17.

كان لوكاتش بالنسبة غولدمان موضوعة أساسية يجب الرجوع إليها دوما كرجوع الفروع إلى الأصول، فلقد وضع كتابا في نهاية حياته ولم ينجزه عن معلمه الأول لوكاتش وهايدغر. ولم يصدر الكتاب إلا بعد ثلاث سنوات من وفاته، إضافة إلى ذلك فانه كتب عنه مقالة أساسية في دائرة المعارف العالمية ومقالات أخرى نذكر منها: مقدمة لكتابات جورج لوكاتش الأولى في مجلة الأزمنة الحديثة عام 1962،وعلائق فكر لوكاتش بأعمال كبيرة في مؤتمر عقدته منظمة اليونيسكو. 1954 كما أنه ترجم في ألمانيا. وله عدد من الكتب والمقالات منها كتابه :"غوته وعصره"، "وتاريخ موجز للأدب الألماني من ق 18 حتى أيامنا "و "دراسته عن نوفاليس والفلسفة للحياة". كما أنه سعى إلى ترجمة كتبه الأخرى إلى الفرنسية خاصة، وعمل تقديما لبعض منها.

ولقد كان لسان غولدمان يلهج دائما بذكر معلمه الأول الذي أهداه أحد كتبه المهمة بهذه العبارة "إلى جورج لوكاتش الذي شق بتفوقه منذ بداية هذا القرن، الطرق التي يسير عليها الفكر المعاصر".

ومن بين ما قاله عنه: «أنه لا يزال يعتبر من المنظرين الذين كثر انتقادهم ومعارضتهم... إنه أهم مفكر فلسفي بعد ماركس.. وأهم فيلسوف في النص الأول من القرن 20... يستحيل دونه فهم التطور الفكري في القرن 20.

التقى غولدمان مع لوكاتش في عدد من النقاط الأساسية نذكر منها المقولات الآتية البنية الدلالية، الوعي الممكن، الوعي الفعلي والنظرة الشمولية[1].

1.البنية الدلالية:

أدمج غولدمان ثلاث مكونات تحدث عنها لوكاتش في مصطلح البنية الدلالية، وهي الشكل والبنية والنظرية الشمولية. وبالرغم من أن لوكاتش لم يستعمل قط هذه التسمية فإن غولدمان يعتبر أن مفهومي الشكل والنظرة الشمولية في كتابه التاريخ والوعي الطبقي تدلان على المضمون نفسه وإن اختلفت التسمية.

---

[1]– المرجع السابق، ص 123/120.

2.النظرة الشمولية:

تسعى هذه المقولة إلى ربط الجزء بالكل بحيث يذوب ويدمج فيه. ..ولقد استخدم غولدمان هذه المقولة بأبعادها الهيكلية الماركسية، يقول في كتابه "الإله الخفي":"يؤكد الفكر الجدلي على العكس أن لا وجود البتة لنقاط انطلاق مؤكدة ولا لمشاكل حلت نهائيا، وأن الفكر لا يتقدم أبدا بخط مستقيم، بما أن كل حقيقة جزئية لا تأخذ مدلولها الحقيقي إلا من خلال مكانه في الكل، كذلك لا يمكن للكل أن يعرف إلى عبر التطرق في معرفة الحقائق الجزئية "[1].

و توضح الأجزاء والكل بعضهما البعض على نحو تبادلي وذهب باسكال في هذا المنحى، فعندما لا نعرف الكل يستحيل معرفة العناصر الأخرى ؛ فالفكر هو مظهر من مظاهر لواقع أقل تجردا هو الإنسان، وهذا الإنسان ليس إلا جزءا من الكل، يعني عنصر من الكل الذي هو مجموعته الاجتماعية، فأي فكرة لا تكون لها معنى إلا عندما تندمج في المجموع، فأحيانا لا نفهم سلوك الكاتب إلا برده لسلوك مجموعة اجتماعية " عندما يعيد الباحث العمل إلى مكانه ضمن مجموع التطور التاريخي وعندما يعيده إلى مجموع الحياة الاجتماعية يتمكن من استخلاص الدلالة الموضوعية واللاواعي غالبا بالنسبة إلى مبدعها نفسه "[2].فمسرحيات راسين لا توضحها حياته وإنما تفهم عبر مقارنتها الفكر الجنسيين والوضع الاجتماعي والاقتصادي لرجال الدين خلال حكم لويس الرابع عشر.

وإن معرفة كاتب ما من خلال سيرته الذاتية يمكن أن يكون مقبولا جزئيا ضمن إطار الكل، ولكن تلك الدراسة ضرب من الطوباوية لأننا لن نحصل إلا على رؤية جزئية تقريبا عن الفرد المدروس، حتى وإن تم ذلك داخل مخبر بصفة جدية. ليس المقصود استبعاد عمل علم النفس التحليلي، وعلم النفس، و"جان بياجيه"، ولا عمل المؤرخ، ولكن يتوجب أن تبقى طريقة مساعدة وجزئية لأن نتائجها غير مؤكدة، فالمؤرخ لا يمكنه التمييز بين الأساسي والعرضي." أنهما عقبتان يصطدم بهما كل منهج

---

[1] –لوسيان غولدمان، لأله الخفي ص، 28.

[2] –المرجع نفسه، ص32.

وضعي فقهي لغوي بحت، سيجد نفسه أعزلا كليا أمامهما لعدم امتلاكه لمعيار موضوعي يسمح له بالحكم على أهمية النصوص ودلالتها في العمل ككل. ليست هاتان العقبتان في المجال الخاص بتاريخ الأدب والفلسفة، سوى التعبير الجلي والمباشر عن الاستحالة العامة في فهم الظواهر التجريبية المجردة والمباشرة في حقل العلوم الإنسانية دون ربطها بالجوهر المدرك المحسوس"[1].

إن طريق المنهج الجدلي مختلف لأنه ينطلق من النص إلى الفرد، ومن الفرد إلى المجموعات الاجتماعية فنحن هنا لا نعود إلى المناهج الفلسفية ولا نتقيد مباشرة بالنص. يتم ذلك بالتأكيد على مقولة الجزء والكل وعلى كلمة تجانس يمكن أن يكون العمل الادبي متجانسا على الرغم من حمله للمتناقضات.

الوعي الممكن:

طرح لوكاتش هذه المقولة في كتابه التاريخ والوعي الطبقي، وشرح غولدمان أبعاد هذا الوعي عند لوكاتش فإذا به أقصى درجة من التماثل مع الواقع. وهذه المقولة أساسية في منهج غولدمان، ولا يخشى أن يذكرنا من حين لآخر بأنه اقتبسها من لوكاتش.

3.الشيء:

من المقولات التي توسع فيها غولدمان، في معرض حديثه عن لوكاتش هي مقولة الشيء أو علاقة الإنسان بالأشياء وتفاعله معها.

---

[1]-المرجع السابق، ص38.

المحاضرة العاشرة :نحو علم اجتماع للنص الشعري

تهتم الدراسات الاجتماعية للأدب بالسرد الروائي أكثر من اهتمامها بالشعر، ومبررها يقوم على قرب الأول من جميع مناحي الحياة وهذا ما ينبئ بوجود ثغرة منهجية في هذا النوع من المقاربات النقدية ، ويبرر البعض عد وضع الشعر في ميزان النقد الاجتماعي إلى الخصائص النوعية لهذه النصوص التي تتطلب تحليلا نقديا مختلفا عن التحليل الذي يتماشى مع طبيعة النصوص السردية، وربما لهذا السبب راح الناقد الروسي ميخائيل باختين يفرق بين الشاعر والناثر عند تطرقه لفكرة التجنيس.

1-الناثر والشاعر عند باختين:

يرى باختين أن فضيلة التعسف الفكري هي من نصيب الفنان الناثر، وبالأخص الروائي فهو مباح له اللعب مع البياض والسواد معا في حين أن الشاعر يكتب وفي قلبه كومة أحاسيس يبدع، وفي فؤاده طرب يخلق بكلمات، فهو عالم مكنون يحتاج لكلمة رقيقة يطرب بها الآذان، فهو " خالق كلمات وليس خالق أفكار "[1]، فكم من شاعر أعيدت له الحياة، وكم من شاعر شغل قلوب الناس، فهو في الأول والأخير لم ينل الخلود لنفسه بل لكلماته التي نالت الخلود والبقاء لذلك " فالكلمة، أي كلمته تنسي تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسي حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضا متعدد اللسان " [2].

إن الشاعر من منظور باختين شخص جدلي كثير الطرق متشعب الأغوار، ضارب في العمق، وعلى العكس من ذلك فإن الفنان الناثر يكشف الموضوع قبل كل شيئا، متاح له التعبير عن فكره وفكر الآخرين، فهو مرشح لحمل الوعي الجماعي، ومنتخب لكشف وعيه الفردي دستوره علامة أيديولوجية آتية من الحضارات القديمة، أو مستوحاة من اللامنهجي الحياتي، إنه "ينمو في عالم مليء

---

[1] –ميخائيلا باختين، الخطاب الروائي، ص53.

[2] –محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط3، 1995، ص145.

بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقة. إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى، وهو يتلقاها مترعة بصوت الآخرين إن فكره لا يجد إلا الكلمات قد تم حجزها"[1]. ذلك هو الحوار كما يقول باختين لا يستعجل اللقاء ولا يرتقب الجواب لأن التوجه نحو الإجابة معلن، ومكشوف عنه، وملموس، لذلك هلل للقاء الجديد الذي يحدث للملفوظ مع كلام الآخرين في سلسلة من العلاقات تكون متبادلة بين الاثنين تخرج على إثرها جملة انفعالات سياقية.

إن للفنان الناثر وعي متعدد الأصوات لأنه خطاب هجين ثنائي القصدية، فهو خطاب يعتمد على خطابات سابقة (و لهذا فإن الشخصية الروائية نفسها لن ينظر لها إلا بوصفها عامل تنضيد تراتبي للغة الرواية لإدخال التعدد الصوتي، ومن ثم فإن السرد عند باختين ليس عالما زاخرا بالناس والأحداث بل هو مجموعة من الخطابات اللغوية المنضدة من خلال مواقع محددة والصراع في الرواية عنده ليس صراعا بين شخصيات بل هو صراع أسلوبي بين لهجات وأصوات وأساليب أدبية وغير أدبية. وحتى الصراع الإيديولوجي نفسه يتخذ عند شكل صراع أسلوبي أيضا بين لهجات الطبقات المتصارعة وأصوات الناس، كما أن هذه السمة تجعل الرواية قائمة على الصراع الأسلوبي والتعددية الأسلوبية، صراع بين خطاب الراوي وخطابات الشخصيات من ناحية، وبين خطابات الشخصيات بعضها والبعض الآخر من ناحية ثانية، كل خطاب يصارع الخطابات الأخرى ويحاول احتواءها والتوحد معها في وقت واحد وفي عملية حوارية دائمة.[2]

ويكون أمر هذا التعدد والصراع مستعصيا على الفهم والإدراك، لذلك يكثر خاصة في الخطاب الروائي، ويقل داخل الخطاب الشعري الذي " يكفي ذاته بذاته، ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده إن الأسلوب الشعري هو اصطلاح مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب

---

[1] –ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص54.

[2] ––المرجع نفسه، ص59/58.

الآخرين، ومن كل نظرة نحو خطاب يصدر عن آخر"[1].

ويرجع باختين التعدد الصوتي للنثر على حساب الشعر لطبيعة هذا الأخير الذي يحتمل التطرف المادي لنقل الكلمات، فالشاعر يمتلك اللغة، وليس مطالب لأن يكون شريكا، فهو وأحاسيسه ماض ومستقبل، أنا وغيري، لذا فلا حاجة له لمعرفة نظام التنصيص لأنه في عالم " مضاء بخطاب واحد وواع ومستعص على الدحض، إنه في خدمة لغة واحد ووعي لسان واحد"[2]

لذا فعلى الشاعر أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيا لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء آخر غيرها يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر أو أسوأ من ذلك، أي تناظر ملحوظ على العمل الشعري[3]. على خلاف الناثر الذي ينضد اللغة حسب ما تقتضيه الحاجة، فإذا كانت اللغة الشعرية متعالية بطبيعتها، وعلى الشاعر مراعاة ذلك، فإن الناثر ليس مطالبا بأن يعلو عليها أو يدنو منها ولكنه في ذات الوقت " لا يستطيع أن يستأصل نوايا الآخرين عن لغة أعماله المتعددة الأصوات ولا يحطم المنظورات والعوالم إنه يدخلها إلى عمله، ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة، وعلى خدمة سيد ثان أيضا"[4].

يحاول باختين أن يبرز أن عوالم الشعر تختلف عن عوالم النثر، فالاختلاف واضح بينهما على مستوى اللغة ولعل الاختلاف الاكبر هو ان الشاعر يظهر ذاتيته من خلال معجمه اللغوي فنكون حين ذاك امام صوت الشاعر نفسه بينما الناثر لا يقول كلماته وإنما يقول كلمات الآخرين بمعنى انه يعبر عن عوالم غيرية تسمح بدخول إيديولوجيات الآخر، وهذا ما يجعل وعيه يندمج في وعي الآخرين وما تركيز باختين على مسألة الحوارية إلا تأكيد على رأيه في هذه المسألة، فهو يريد أن يختبر الأجناس و الانواع الأدبية ومدى قربها من المصالح الاجتماعية.

---

[1] –المرجع السابق، ص66.

[2] –المرجع نفسه، ص66.

[3] –المرجع نفسه، ص38.

[4] –حميد لحميداني، في النقد الروائي والأيديولوجيا، ص83.

ومهما قيل عن مسألة التحليل هذه فإن النصوص الشعرية حافلة بالمعاني الاجتماعية ولكن النقاد المنشغلون بتحليل الظاهرة الاجتماعية لم يقترحوا إجراءات نقدية واضحة لتحليل الشعر من المنظور الاجتماعي كما فعلوا مع تحليل النصوص السردية التي أصبحت مشبعة من هذا المنظور نتيجة الاقتراحات النقدية المتنوعة هذا من جهة.

ولكن من جهة أخرى لو نأخذ الشعر الجاهلي مثلا يمكن عده واقعة اجتماعية حفظت تراث العرب وخلدته؛ فقد كشف تفاعل الأبعاد الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل، عن الكثير من "المظاهر الاجتماعية السائدة في الجاهلية، وتفسر لنا الكثير من صفات الحاضر التي يتصف بها مجتمعنا اليوم، وقد رأينا ذلك الموقف البطولي للإنسان العربي أمام الموت والفناء، وأخطار الطبيعة فلم يكن العربي ينفر من الحياة بل كان يقبل عليها بنهم كبير، يبغي اقتناص لذاتها وممارسة صعوباتها إيمانا منه بأن اللذة تكمن وسط الألم والعكس وبذلك فقد مارس العربي حياته مستخدما كل الوسائل، وفي مقدمتها الكلمة التي آمن أن لا شيء يبقى سواها، فخلد بها الأطلال وخلد مآثر قومه وصفاته كما تحلى بالصفات الخلقية الحميدة، فكانت هذه وسيلة من وسائل إثبات الوجود ومقاومة الفناء"[1].

و في منظورنا أنه يمكن مقاربة الشعر من المنظور الاجتماعي وذلك باستثمار الإجراءات النقدية التي اقترحها النقاد في هذا التخصص، ولها قابلية التطبيق ولا أدل على ذلك من الدراسة الرائدة والتي قدمها الباحث التونسي الطاهر لبيب عن ظاهرة الشعر العذري في العصر الأموي وقد طبق فيها البنوية التكوينية بإشراف منظرها لوسيان غولدمان.

---

[1] – **صالح مفقودة، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص203.**

المحاضرة الثانية عشر :النقد الاجتماعي

1-تقديم:

يمكن اعتبار الناقد التشيكي الأصل "بيير زيما" أهم من أرسى الأسس الكبرى للعم اجتماع النص التي تعد تطويرا لعلم الاجتماع الأدبي، فكانت من نتائج مرحلة ما بعد البنيوية ، فهو أبرز من رسم ملامحه ومعالمه المميزة، وقد حرص هذا الناقد على الاستفادة من مناهج كثيرة مثل : السيميائي، والبنيوية، والتحليل النفسي، ونظرية القراءة، ومدرسة فرانكفورت النقدية. ..و على الرغم من رفضه الكثير من الأسس الفلسفية لهذه المناهج فإنه اتخذ منها منطلقات في تشييد مشروعه النقدي الخاص، وسعى إلى أن تبدو بصماته واضحة في كتاباته المؤسسة لهذا المشروع [1].

وطرح بيير زيما منذ سبعينات القرن الماضي مجموعة من المفاهيم لنقد الرواية وتحليل بنيتها على مستويين: الشكل والمضمون معا، فهو يهتم بالجانب الاجتماعي والجمالي، لأنهما معا يتضمنان معنى النص الأدبي، وهو بهذا الجمع يتجاوز طروحات الدارسين في علم الاجتماع الادبي التي أفرطت في تحليل المضامين، فأهملت بنيات النص الداخلية، لذا جمع في منهجه بين داخل النص وخارجه متخذا اللغة مركز التحليل في منهجه.

2-مرجعيات بيير زيما المعرفية:

استفاد بيير زيما من مناهج نقدية كثيرة أسهمت كلها بشكل أو بآخر في بناء منهج نقدي متوازن إلى حد ما. ويأتي في مقدمة تلك المناهج السوسيولوجيا نفسها، فقد اعتمد عليها في نقده الاجتماعي وتجاوزها لأنه قدم رؤية مخالفة لتلك السائدة في علم الاجتماع الأدبي، وقد لفت بهذه الرؤية انتباه الدارسين إلى مواطن جديدة في التحليل النص. **فلماذا النقد الاجتماعي للنص، بدلا من علم الاجتماع الأدبي؟**

استعمل زيما مصطلح النقد الاجتماعي للنصوص، وبين أنه اختاره لسببين: أولهما هو التميز عن علم اجتماع الأدب الإمبريقي، ويقصد بذلك النقد الوضعي كما تجلى في أعمال مدام دي

---

[1] **-عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص103.**

ستال، وروبرت إسكاربيه. وثانيهما الرغبة في تقديم نقد اجتماعي للنصوص يتطلع إلى أن يصبح علم اجتماع للنص الادبي [1].

ويتماثل عنده مصطلح النقد الاجتماعي للنصوص مع علم اجتماع النص، فهما مترادفان، ويبدو أن الأول أكثر تداولا لسهولته فقطو **يبدو أن مصطلح علم اجتماع النص** ظهر مع بيير زيما الذي يقول عنه: " إن علم اجتماع النص بمفهومه هنا لا يستطيع اتخاذ المفهوم التقليدي للشكل، والذي له تأمينات مثالية وميتافيزيقية، بل عليه أن يتجاوز حدود الخطاب الجمالي، وتقديم المستويات النصية المختلفة كبنى لغوية واجتماعية في نفس الوقت خاصة المستويات الدلالية والتركيبية (السردية)، وعلاقاتها الجدلية "[2].

ويرى في إطار الإجراءات الاجتماعية للتحليل النصي وجوب تصوير العالم الاجتماعي لمجموعة من اللغات الاجتماعية التي تحولها النصوص الأدبية. «وفي هذه الحالة يجب التركيز في المنهج على مسألة ما إذا كان من الممكن وصف العلاقة بين النص الادبي وسياقه الاجتماعي على المستوى الإمبريقي، ولا يتحقق وصف كهذا إلا إذا ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي "[3].

و استفاد بيير زيما من السوسيولوجيا الأوائل، فقد اطلع على نقد ماركس ليجلو على الإضافات المنهجية لجورج لوكاتش الذي أعاد النظر في العلاقة التي تجمع بين الأدب والواقع، كما استفاد من لوسيان غولدمان الذي أوجد بعد لوكاتش متناظرات بنوية بين بعض الأعمال الأدبية والفلسفية وظروفها عصرها. ولكنه يرى أن دراسات الماركسيين، ولوكاتش، وغولدمان لا تستند إلى علاقات إمبريقية يمكن إثباتها، فهي غير مقنعة له، لذلك يرى بضرورة إعطاء الأهمية للخاصية اللغوية والخطابية الإيديولوجيا، وهذه الخاصية أهملت في النظريات الماركسية التقليدية التي لم تجب عن العلاقة التفاعلية بين الأدب والمجتمع على مستوى اللغة.و بالتالي لا يمكن الوصول بمقتضاها إلى وصف النص على المستوى الإمبريقي إلا بالعودة إلى اللغة. وهو بهذا المفهوم ينتقد علم الاجتماع

---

[1] –المرجع نفسه، ص103.

[2] –بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص171.

[3] –المرجع نفسه، ص172.

التجريبي الادبي الذي حصر اهتمامه فقط في العناصر الخارجة عن الأدب، فهو يرفض أيضا أن تفسر النصوص وفق الأسلوب الذي اتبعه لوكاتش، وقد انتقد مفهومه للنمط الذي ألغى برأيه معاني النص. كما انتقد سوسيولوجيا المضامين التي تعاملت مع النص الادبي كوثيقة تاريخية. وعارض زيما مفهوم البنية الدالة عند لوسيان غولدمان لاحتواء النص على عدة بنيات. وبالمقابل فقد اهتم بمدرسة فرانكفورت الألمانية ؛فرأى أنه من الضروري أن يرتبط الناقد بالنص المدروس حتى يصبح بإمكانه السير في ركاب النظرية السوسيولوجيا الأدبية، وقد سار هو نفسه على خطى الكاتب الألماني تيودور أدرنوا. لذلك أكد على أنه ينبغي دائما أن نعرف أن النسق اللغوي هو مجال تلتقي فيه المصالح الاجتماعية، وبالتالي فإن النص الادبي منفتح على تعدد المعاني تبعا لهذه المصالح. وهو هنا يقترب من مفهوم النص عند باختين عندما دعا إلى عدم الفصل بين الدلالة الأيدلوجية للنص وبين بنيته اللسانية، فقد اتفق معه، وعد الكثير من الدارسين عمله في سوسيولوجيا النص الادبي امتدادا لتصورات باختين عن تعددية الأصوات في الرواية. وقد تجاوزه عندما عد النص بمثابة ملتقى نصوص إيديولوجية متعارضة. وكما انتقد بيير زيما باختين، انتقد أيضا جوليا كريستيفا لأنهما لم يضعا النص الادبي ضمن ما أسماه بالوضعية السوسيولسانية.

كما استفاد بيير زيما في بناء منهجه السوسيو نصي من نظرية غريماس عن دلائلية السرد؛ فحاول قراءته من المنظور السوسيولوجيا من خلال البحث عن الإيديولوجي من خلال التركيز على نموذجه العاملي. كما عد مالارميه أحد المصادر المعرفية التي ارتكز عليها بيير زيما في منظوره الاجتماعي عن النص الأدبي".

واهتم بالإضافة إلى ذلك كله بمنظور المدرسة السكانية للنص الادبي واهتمامها البالغ ببنيته الداخليون لكنه أعاب عليهم عدم نظرتهم إلى المجتمع كمجموعة من اللغات. وإجمالا يمكن القول إن بيير زيما اهتم بكل الدراسات التي سعت إلى تأسيس نحو للخطاب فعاد للفكر الجدلي، كما تسلح بالمعطيات اللسانية. واستفاد من سوسيولوجيا النص الأوائل، وفي مقدمتهم باختين[1]. وكان هدفه من

[1] –حميد لحميداني، ص87/85.

كل ذلك هو اكتشاف القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية، وكيفية تجسيدها في النص على المستوى الدلالي، والتركيبي والسردي.

3-منهجه:

انطلق زيما في تحليله للنص الادبي من سؤال جوهري، وهو كيف يتفاعل النص الادبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة؟ أو بمعنى آخر كيف تظهر المصالح الاجتماعية كبنى دلالية وسردية في النص الأدبي؟

وفيما يلي بسط لمنهجه حسب ما أورده في كتابه النقد الاجتماعي:

أ-الوضعية السوسيو لغوية:

إن الوضع الاجتماعي –اللغوي هو ذلك الإطار الذي تتمظهر فيه اللغة بوصفها نظاما تاريخيا، وليس مجرد صيغ ثابتة، ويمكن أن نفهم من خلال التغيرات اللفظية والدلالية والتركيبية في ضوء الصراعات بين الزمر الاجتماعية، ومن ثمة بين اللهجات الجماعية المشكلة للفضاء الاجتماعي للنص.

إن المجتمع عنده قائم على صراع ينعكس على لغاته ولهجاته، واللهجة عنده هي خطاب له دلالة مؤسس على نظام له حمولة إيديولوجية. وهذا الخطاب أسهم في التطور التاريخي للغة، فقد أنتج كلمات جديدة على مستوى المعجم، وخطابات جديدة على مستوى التركيب، وعارضات دلالية على مستوى الشفرة.

أ-1-علم الدلالة والتركيب كوظائف اجتماعية:

يشير إلى اهتمام رولان بأرط بالوظائف الثقافية والإيديولوجية لتركيب الجملة وبخاصة لوحدة الجملة، وذلك تمهيدا لاهتمامه بالوظيفة الاجتماعية والإيديولوجية للجملة، وخاصة البنى التركيبية الكبيرة، وبالأخص السردية لأنها " تشكل عالما متجانسا نسبيا، إنها تحاكي وتعيد إنتاج الواقع وتتماثل أحيانا بشكل ضمني أو صريح مع هذا الواقع ".

ويجب أن نتساءل عن موقف الراوي تجاه خطابها بوصفه بناء دلاليا وتركيبيا، أو يجسد مصالح فردية واجتماعية؛ بمعنى أن موضوع النقد لا بد أن يستوعب العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي

بعيدا عن دراسات جينية وبريموند التي لا تهتم أو لا تراعي المضامين الإيديولوجية للبنى السردية على عكس علم الدلالة النبويون نظريات كريستيفا، وإمبرتو إيكو، وبيير بورديو. فإنها تسمح بوصف العلاقة بين الأدب والمجتمع، وبتعريف الإيديولوجيا على المستوى الخطابي.

أ-المستوى المعجمي والدلالي:

يرى بيير زيما أنه من الصعوبة وصف العلاقات بين اللغة والمجتمع على المستوى المعجمي البحت، لأن علم المعاجم هو علم إمبريقي تجريبي مداه محدود جدا، والكشف عن المصالح الاجتماعية والجماعية، فباللغة يمكن تقديمه بشكل أوضح في مجال الدلالة، ويمكن هنا الإشارة إلى بعض النظريات اللغوية لكريث وهودج.

ب-المستوى السردي:

يشير بيير زيما إلى بروب وغريماس كانطلاقة لدراسة البنية الدلالية و"بالنسبة لعلم اجتماع النص هناك مظهر لعلم الدلالة البنوين يعتبر مهما بشكل خاص، وهو أن النصوص النظرية أو الإيديولوجية أو الدينية يمكن تقديمها مثلها مثل النصوص الأدبية بواسطة نماذج فاعلية "[1].كما يشيد هنا بالنموذج الفاعلي الذي قدمه غريماس، والذي قدم من خلاله خطابين إيديولوجيين على مستوى الفواعل، وهما خطاب الفلسفة الكلاسيكية، وخطاب الإيديولوجية الماركسية، وقدمه على هذا النحو:

ذات	فيلسوف
موضوع	عالم
مرسل	الله
مرسل إليه	انسانية
معارض	مادة
مساعد	روح

[1] **-بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدب، ص180.**

يقدم هذا النموذج عالم الفيلسوف في القرون الكلاسيكية بناء على علاقة الرغبة في المعرفة. أما بالنسبة للمناضل في الإيديولوجية الماركسية بناء على الرغبة في مساعدة الإنسان يكون كالآتي:

ذات	إنسان
موضوع	مجتمع دون طبقات
مرسل	تاريخ
مرسل إليه	إنسانية
معارض	كبقة بورجوازية
مساعد	طبقة عمالية

وعلى الرغم من فاعلية هذا النموذج إلا أنه في علم اجتماع النص يحتاج إلى مفاهيم لغوية وسيميائي لأن هدف زيما هو الإمساك بالازدواج الدلالي السائد في السرد، وذلك على ضوء اللامبالاة الاجتماعية واللغوية التي أظهرت تقابليات ثنائية الخير /الشر – البطل /البطل المضاد.

ب–اللغات الاجتماعية:

ترتبط هذه الخطوة في التحليل بالسابقة، وفيها يجب تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات اجتماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخييل "[1].سيستعين زيما هنا بنموذجين هما : نموذج موكاروفسكي ممثل البنيوية التشيكوسلوفاكية الذي يرى أنه من الممكن تقسيم لغة مجتمع معين في لحظة تاريخية معينة إلى لغات جماعية وإقليمية متعددة " فهو ينطلق من فكرة أن العلاقة بين الأدب والمجتمع تظهر على المستوى اللغوي، وطبق ذلك على الكاتب التشيكي جان نيرودا الذي ظهر في كتاباته الأسلوب الشعري الذي جمع فيه أكثر من لهجة لغوية. وبذلك ظهرت في كتاباته تعارض بين المدنية والريف على المستوى اللغوي.

أما النموذج الثاني الذي سيستعين به فهو نموذج ميخائيل باختين وقولوشينوف اللذين قالا بأن الكلمة تحمل معنى إيديولوجي، وقد خلصا لسانيات دي سوسير من الفردية المرتبطة بالعقلانية

---

[1] **–المرجع السابق، ص183.**

الديكارتية، وتجاوزاها باتجاه لغويات الملفوظ التي تقوم على فكرة أن كل ملفوظ يشكل جزءا بشكل ضمني أو صريح من حوار واسع بين جماعات، يمكن لمصالحها ورؤاها للعالم أن تدخل في صراع. والملاحظ أن هذه الخطوة تقابل التعدد اللغوي عند باختين. ثم انطلاقا من "مار" تساءل عن وجود لغات طبقية، يقول بعدما يرى أنه لا يوجد مجتمع متجانس بالإطلاق " الطبقة الاجتماعية في حد ذاتها هي مجموع أوسع وأعقد في الوقت نفسه، من أن يمكن أن ينسب إليها لغة متجانسة، وعالم دلالي واحد."[1]

ومع ذلك يمكن أن توجد لغات جماعية داخل الطبقة البورجوازية، مثلا نجد خطابات ليبرالية ضد الكنيسة، أو اشتراكية، أو الصحافة البورجوازية التي تتزاحم فيها الخطابات البورجوازية الرجعية، والاشتراكية. وتبدو غير متجانسة. وعلم الاجتماع سيهتم بالأساليب المختلفة للمعلقين الصحفيين والنقاد لتصنيف الأحداث الاجتماعية. وقد أشاد ب بيير بورديو فهو يراه حلل بشكل منظم المظاهر المؤسسية للغة.

كما أشاد بدراسة "جان بيير فاي" التي دعا فيها إلى إعادة خلق تاريخ الشعب الألماني على المستوى الخطابي مع وضع ثنائيات جديدة متعارضة (الجنس الآري = الجنس غير الآري " يجب الحذر من تنبي منظور يكون فيه المجتمع خارج الخطاب: خارج الدلالة وتركيب الجملة "[2].

ويمكن أن نستنتج من التحليلات السابقة أن اللغة الجماعية لهجة جماعية ليست دائما نتاج جماعة واحدة، ولكنها يمكن أن تنشأ على تخوم جماعتين، أو طبقتين لهما لأسباب اقتصادية وسياسية مصالح وقضايا مشتركة."[3]. كما يمكن القول إن اللغة من منظور زيما لها إمكانية الظهور " كنظام تاريخي يمكن أن نشرح تغيراته (اللفظية الدلالية التركيبية) في الضوء الصراعات بين الجماعات الاجتماعية، ومن ثم بين لغات جماعية لهجات جماعية تم إخضاعها بشكل ما بوضوح للمؤسسة".

---

[1] –المرجع نفسه، ص188.

[2] –المرجع نفسه، ص189.

[3] –المرجع نفسه، ص190.

وسيوضح هذا الصفة التاريخية المتغيرة والاجتماعية للغة. سيهتم بيير زيما ضمن الخطوة الثانية في التحليل باللهجة الاجتماعية، أي ضمن اللغات الاجتماعية.

ب–1–لهجات جماعية وخطابات:

يستبدل زيما مصطلح الملفوظ عند باختين بمصطلح خطاب، لأن الأول ينضوي على مفاهيم فلسفية، وسيحاول توضيح تمييز لهجة جماعية عن خطاب.

ب–1–1– لهجات جماعية:

يمكن عد المجتمع كمجموعة جماعات متعادية بشكل ما، يمكن للغاتها (لهجاتها الجماعية) أن تدخل في صراع مع بعضها بعض، وهذا لا يعني اختزال الوقائع الاجتماعية إلى ظواهر نصية بل يجب إظهار المشاكل والمصالح الاجتماعية على المستوى اللغوي دون اللجوء إلى مفاهيم المحتوى الاجتماعي، أو رؤيا العالم، وإنما بالتركيز على سياق سيميوطيقي يوضع في علاقة مع مفاهيم الخطاب واللهجة الجماعية، ويمكن تجسيدها على ثلاثة مستويات مكملة لبعضها البعض لها بعد معجمي وبعد دلالي وبعد تركيبي أو سردي."[1]

وتظهر البينة السردية على شكل خطاب لها بعد لفظي، بمعنى تتكون من كلمات لها دلالة تظهر لهجة ما مثل: فرد، وحرية، واستقلال، ومسؤولية تم تمييز من خلالها لهجة جماعة ليبرالية، ماركسية أو فاشية. ويجب هنا ألا نخلط بين مفهوم القاموس المهني، أو اللغة التقنية مع مفهوم لهجة الجماعة، لأن القواميس تضم مجموع لهجات متنافسة، ومتعارضة، وغير متوافقة.

ويظهر مفهوم اللهجة الجماعية عند غريماس مرتبطا بمصطلح الدور الاجتماعي (دور المهندس والطبيب والمحامي...).أما هذا المفهوم عند باختين فهو لغة إيديولوجية تعبر على المستويات المعجمية، والدلالية، والتركيبية عن مصالح جماعة معينة يمكن تعريف اللهجة الجماعية عند زيما "على أنها فهرست معجمي له شفرة، أي مبني حسب قوانين التصاق (أو أنظمة تصديق) جماعي

[1] –المرجع السابق ، ص191.

خاصة"[1].وتتشكل الشفرة الدلالية للهجة من التعارضات الاختلافات النابعة من تصنيف معين باعتبارها نظاما "تحمل كل لهجة خطاب الذي هو" وحدة جملية تشكل بنيتها الدلالية (بوصفها بنية عميقة) جزءا من شفرة،و تنطلق من لهجة جماعية يمكن لمسارها التركيبي أن يقدم بمساعدة نموذج فاعلي (سردي).[2]"

بمعنى أنه لا توجد لهجة منفصلة عن تجسيداتها الخطابية التي يمكن أن تتخذ أشكالا على قدر من التباين والتعارض بدءا من الشفرات، وقوائم معجمية متجانسة نسبيا. وتعرف اللهجة انطلاقا من مظاهرها الأساسية الثلاثة: الفهرس المعجمي، والشفرة (الالتصاق أو أنظمة التصديق والتصنيف)، والتجسيد الخطابي. هذا هو المظهر الإمبريقي للهجة الجماعية التي هي في حد ذاتها ليست إلا بناء نظريا؛ أي فرضية حول الواقع. ويمكن تمييز الإيديولوجية انطلاقا من الموقف الذي تتبناه ذات التلفظ تجاه خطابها الخاص تجاه خطابات الآخرين، وتجاه الواقع الإمبريقي "[3].

ج–التناص كمقولة اجتماعية:

تقدم الإيديولوجية على المستوى اللغوي (الخطابي) ليس فقط من أجل تمييزها عن النظرية بل من أجل إمكانية وضعها في علاقة مع النص الادبي على مستوى التناص. إذن ترتبط هذه الخطوة في التحليل بالوضعية السوسيو لسانية. فلا يمكن شرح الإيديولوجيات في الرواية مثلا إلا من خلال تصوير الإيديولوجيات كلغات لها وجود إمبريقي في النص يمكن وصفه. لذلك فإن عالم التخييل يظهر من منظور على اجتماع النص لعملية التناص كعملية امتصاص من جانب النص الادبي للغات الجماعية، والخطابات الشفهية، أو المكتوبة التخيلية النظرية السياسية أو الدينية. ويذكر الناقد هنا بدراستين حول التناص هما: لباختين وكريستيفا. فقد استفاد منهما ولكنه دعا لتجاوز التحليل التناصي لكرستينا لأنه بعيد عن التصور الإمبريقي للنص الأدبي.

---

[1]–المرجع السابق، ص196.

[2] –المرجع نفسه، ص197.

[3] –المرجع نفسه، ص203.

ولدراسة التناص– من منظوره – وجب " وضع النص الادبي في وضع لغوي اجتماعي كما عاشه الكاتب وجماعته الاجتماعية. ..فإنه من المهم إظهار كيف أن الاستيعاب التناصي للغات الجماعية والخطابات يولد بنية أدبية خاصة "[1].

ولا ينحصر التحليل التناصي في الاستشهادات، ولا علاقة له بالتحليل البلاغي الذي يستهدف تقنيات كتابة ما." يجب أن يلقي الضوء على النص الادبي في سياق حواري أي بالمقارنة مع الأشكال الخطابية التي يتفاعل عن طريق استيعابها، وتحويلها، ومحاكاتها الساخرة "[2].و ذلك حتى نتمكن من شرح أبنية النص الدلالية والسردية ؛ أي ابتداء من هذه الأشكال الخطابية فمثلا: عالم كامو لا ينفصل عن الخطاب الإنساني المسيحي، يعني يكون التناص نقد للخطابات الإيديولوجية الموظفة– من خلال نص سردي تأملي وساخر– التي هي نتاج لأزمة قيم في مجتمع معينو من هنا يكون الربط بين النص الادبي والسياق الاجتماعي على المستوى الخطابي واللغوي، يعني وجود مثلا خطابات ساخرة ضد الخطابات الفاشية أو الكهنوتية المحافظة الاشتراكية، والهدف هو معارضتها، أو التشكيك في مصداقيتها.

4–الرواية والإيديولوجيا، لامبالاة وأزمة قيم:

اهتم زيما بالرواية بشكل خاص، وانصبت أعماله حول روائيي الحداثة مثل: بروسو كافكا وكامينو ساترو قد حاول من خلالها استيعاب التحولات السيوسيوثقافية، وانعكاسها جماليا ولغويا في النص السردي، ويسجل هنا أنه سعى إلى تطوير مفاهيم خاصة مثل: مفهوم البنية الدالة ورؤيا العالم.[3]

وطرح سؤالا جوهرا يتمثل في: كيف نصف وضعا اجتماعيا– لغويا؟. وكانت الإجابة أنه ينبغي توضيح فقط الوضع الاجتماعي للغة كما عايشه الكاتب المعني، ومعارفه من الكتاب الذي انتقدهم، أو دعهم. فقد تأثر كامو ببرايتون، وسارتر، وسيمون دي بفوار، وفرنسيس يونج، فروایاته

---

[1] –المرجع نفسه، ص04.

[2] –المرجع نفسه، ص204.

تنتقدهم وتحاكيهم ساخرة، وليس المجال متاحا لدراسة عنصر لغوي بأكمله لأن هذا يصعب كثيرا. جميع القيم الفكرية المقموعة، الأفكار الأخلاقية المنهزمة، دنس المال، ما تعنيه كلمة وطن، عدالة واجب، أصبح غريبا عنا. أصبحت معاني حق، عدالة، حرية معاني متناقضة، هذا كله يعبر عن تدهور اللغة عبر الإيديولوجيا التي حكمت فيها قيم التبادل السوق والإيديولوجيا، فعبرهما تحدث الثورات والصراعات اللغوية.

يركز في تحليله لرواية الغريب على لغة الأربعينات، وليس اللغة عموما، لأن الرواية نشأت من الوضع الاجتماعي واللغوي لتلك الحقبة. بين سارتر ويونغ تدهورت اللغة بفعل التسويق والصراعات الإيديولوجية، فبحثا عن لغة أخرى غير متواطئة مع الإيديولوجيا، يعبر من خلالها الفنان عن الطبيعة الصماء. ينبع هذا الفنان من الثورات الاجتماعية الجديدة، والاكتشافات الإثنية الجديدة الحضارات الزنجية والبدائية؛ بمعنى أنهما حاولا تخليص الخطاب من قوالبه الإيديولوجية الجاهزة. لقد انقادا معا نحو الشيوعية بدافع التمرد على شروط الحياة، ولكنها كانت هي أيضا مفلسة، أو متحايلة إيديولوجيا، وهو ما ذهب إليه سارتر في الغثيان. إن اللغة التي كتب بها "سارتر"، و"يونغ"، و"كامو" هي لغة لامبالية بالمعنى، لغة متشيئة كلماتها ليست إلا أشياء ووحدات صوتية متعارضة " بمعنى أن المعنى الإيديولوجي أصبح مبتذلا، يجب التركيز على عبارات وجمل تشير إلى الازدواج القيمي الذي يجمع بين قيم دلالية وثقافية متعارضة، ينتهي إلى توليد لامبالاة (تساوي) القيم "[1].

وانتهى إلى أنه يوجد عند "كامو" اتجاهين مشكامين ومتعارضين هما: تدهور اللغة بفعل قوانين السوق والإيديولوجيا. واللامبالاة الناتجة عن هذا التدهور، وهو يستخدمها كأداة نقدية ضد معاني الخطابات الإيديولوجية. يشير مثلا إلى مجتمع التجار، وإلى الخطاب الماركسي الذي حول الحرية إلى عبودية.

[1] –المرجع السابق، ص215.

وفي إطار منهجه يحاول زيما هنا التعرف إلى اللهجة الجماعية التي تستوعبها الرواية، وتنتقدها على مستوى التناص على اعتبار أن اللهجة هي الرباط الجامع بين الرواية وبنياتها، وبين الوضع الاجتماعي اللغوي "[1].

وتظهر في رواية الغريب هذه اللهجة في خطاب المحامي العام، وهي لهجة إنسانية مسيحية، يقول: " يجب إذن فهم الإيديولوجية الإنسانية المسيحية للمحامي العام باعتبارها خطابا نابعا من لهجة جماعية خاصة"[2].

وتأتي رواية الغريب نقدا للإنسانية المسيحية بفعل ازدواجية القيمة، واللامبالاة، والتناقضات التي ظهرت على اللغة والثقافة، وبفعل عدم اعتراف الثقافة الرسمية بأزمة القيم، ومن ثنائياتها التقييمية خطاب النائب مثلا مبني على بعض الثنائيات: (خير /شر)، ((طهارة /خطيئة) ، (حب /كراهية) في هذا الخطاب تظهر الذوات الفاعلة (الذات والذات الضد- والمراسل والرسال- والمساعد والمعارض - البطل الخير والبطل الشر).و يظهر في هذا الخطاب ميرسو ممثلا للمبالاة " تجاه القيم الثقافية والدلالية، والتي تمنعه من التصرف كذات مسئولة، وادعائه أنه مرسل لسلطة الاجتماعية يلغيها الخطاب الإيديولوجي "[3].كما تظهر لامبالاته عند دفنه أمه ؛ فهو لم يظهر أي انفعال، وعند قتله للعربي بمنتهى البرود، وبوعيه التام. وكامو إذ جعل بطله على هذه الشاكلة فإنه يؤكد على القص الرسمي، وينطلق من التعارضات الدلالية للهجة الجماعية - المسيحية.

والملاحظ أن خطاب المحامي يحدد معنى كلمات ميرسو، وكأنه أدرك أنه يعترف بالدلالة الرسمية للعدالة " ويظهر البطل في خطاب العدالة كذات ضد مسؤولة عن برنامج سردي سلبي " [4].

وتصبح الوحدات المعجمية عدالة، وحب، وشرف مشكوكا فيها. وتصبح التعارضات الدلالية (خير /شر) و(حب /كراهية)(اعتباطية وعارضة). "وسط هذه اللامبالاة اللغوية العاطفية

---

[1] **-المرجع السابق، ص217.**

[2] **-المرجع نفسه، ص 217.**

3-المرجع نفسه، ص218.

[4] **-المرجع نفسه، 2019.**

والإيديولوجية على حد سواء يفقد خطاب المحامي العام مصداقيته في سياق اللامبالاة يكتشف القارئ نفاقه وصفته التبريرية و"يصبح للعدالة خطاب خاص بها مثل خطاب الماركسية يخدم مصالح جماعية اجتماعية معينة، لا هي المسئولة عن إدانة ميرسو، وهي المسئولة عن هذه اللامبالاة يقول النائب العام عن ميرسو إنه (دون روح وقلبه خال).إن اللامبالاة (فراغ القلب) تهدد نظام قيم مجتمع السوق، لذلك أدين ميرسو من قبل هذه الإيديولوجيا (إيديولوجية العدالة النائب التي لم تسامحه).

كما تظهر كلمة حب في الرواية (ازدواج **دلالي ولامبالاة**)، وكأنها أفرغت من محتواها الدلالي " لقد كفت عن أن تعني شيئا مثلها مثل الكلمة المكملة لها كراهية ". فميسرو يقتل العربي دون أن يكرهه. ويقول إن جريمته كانت بسب الشمس. في علاقته مع ماري، يقول:" وبعد لحظة سألتني إن كنت أحبها أجبتها بأن هذا لا يعني شيئا ولكن يبدو لي أن لا ".و في علاقته بريمون، فالصداقة من هذا الجانب تعد تجريدا خال من المعنى. يقول:" إنه سيان أن أكون رفيقه وأنه كان فعلا يبدو راغبا في ذلك ".لماذا لم يبك عند موت أمه إن ذلك كله هو " نتاج تطور اجتماعي وثقافي ولغوي طويل أدى إلى وضع يتسم بإفراغ الكلمات، القيم، الانفعال والمؤسسات المقابلة لها من معانيها "[1].هذا كله نتيجة قوانين قيم السوق والإيديولوجيات التي سادت في المجتمع الأوروبي في القرن العشرين، حيث " تختزل التعارضات، ويرتبط السامي بالوفي، والجاد بالهزلي، والتراجيدي بالكوميدي "[2].

وتعبر لامبالاة ميرسو بالازدواج الكرنفالي، وتوضحه صفات ميرسو، فهو لا يمثل لا الخير ولا الشر، إنه يختلف عن المجرم التقليدي الذي يعترف بخطيئته، إنه ضد المسيح لأنه رافض قواعد الشفرة. لذلك فاللامبالاة هي الظاهرة العامة للرواية الفرق بالتالي بين ميرسو وبقية الشخصيات، هو أنه يعي لامبالاته؛ بمعنى يحمل أنه موضوعية جديدة نابعة من أزمة القيم واللغة.

وتحت **عنوان لامبالاة وبنى سردية** طرح بيير زيما سؤالا مفاده كيف يظهر تفكيك القاعدة الدلالية للتصنيف والشفرة على مستوى البنية الفوقية السردية؟

---

[1] – **المرجع السابق، ص221.**

[2] –**المرجع نفسه، ص222.**

يقول إن الوحدات التصنيفية حب، وعدالة، وكراهية إخلاص، وخيانة. فميسرو لا يعترف بأية قيمة ثقافية منها، وبالتالي فإن خطابه لم يتأسس على نظير دلالي للوحدات التصنيفية التي يقرها الخطاب السائد لذلك لم يختر البطل برنامج سردي واضح وصف بالشاذات، وهنا تصبح لامبالاته مقولة سردية كإمكانية لتبادل البرامج السردية. إن وجود الذات ميرسو لا بد أن يستدعي ذات أخرى هي المرسل هو في الغريب الطبيعة ممثلة في الشمس والماء. فالأولى ترمز للموت. والثانية ترمز للحياة؛ بمعنى هنا تشييئ البنية السردية لأن ميرسو يتصرف باسم الطبيعة لا باسم الثقافة " والموت والحياة تشكل كلا مزدوجا ومختلف في نهاية الأمر عن وجهة نظر نظام القيم الاجتماعي"[1].

وتظهر الطبيعة في رواية الغريب وكأنها تصوير أسطوري لقيمة التبادل، لذلك يمكن الانطلاق من ثنائية (طبيعة- ثقافة) لتعليل الصراع الإيديولوجي في هذه الرواية، ولمعارضة القص التقليدي " الذي يسعى إلى فرض معنى لتطور الإنسانية وللقص الإيديولوجي عموما الذي يصور نفسه على أنه طبيعي ومطابق للواقع "[2].

وانطلاقا من هذا التحليل فإن كامو رفض الماركسية، لأنها تخضع الإنسان لقوانين خارجية للغائية التاريخية. إن الماركسية مثل خطاب النائب العام ذاتية وغائية تسعى إلى فرض ذاتية ما، برنامج سردي، وغائية على فرد لا يعرف إلا لامبالاة. وهدف الطبيعة. انه ينتقد الإنسانية المسيحية، ويتغنى بالطبيعة وبالحياة، وهو هنا يتقاطع مع نيتشه، لأن فكر الاثنين يتجه إلى العالم، وإلى الحياة التي هي القيمة العليا بالنسبة إليهما.

و مما سبق ننتهي إلى القول إلى أن زيما عد —من خلال تحليله لرواية الغريب- القيم الاجتماعية والثقافية والتغيرات التي تحدث داخلها شبيهة بما يحدث داخل اللغة، لذلك فإن التحليل اللغوي لأزمة القيم داخل مجتمع سمح لنا بدراسة النص الأدبي، وهو هنا رواية الغريب التي يتقارب فيها مفهوم اللامبالاة مع مفهوم الحدث الكرنفالين عند باختين. ودائما فمن خلال هذه الرواية رأى

---

[1] –المرجع السابق، ص229.

[2] –المرجع نفسه، ص234.

زيما–انطلاقا من مقولة التناص– أن اللغة عانت في زمن كتابة الرواية من أزمة دلالية بسبب الصراع الإيديولوجي، وقد ظهر ذلك على مستوى البنيات الدلالية والسردية للرواية.

إجمالا يمكن أن نلخص منهج زيما الاجتماعي في النقاط الآتية:

–ينبغي على المحلل أن يحدد الوضعية السوسيولسانية التي عايشها الكاتب، وضرورة التعرف على الوضع اللغوي من الناحية التاريخية للفترة التي أنتج فيها النص. بهذا المنظور فإن زيما يلتقي مع باختين في فكرة أن الإيديولوجيا تقدم في النص في شكل قضايا لسانية، ولكن المهم عند زيما ليس الطابع التصوري للإيديولوجيا، بل الطابع الإجرائي والمنهجي، فالإيديولوجيا عنده تدرك كبينة دلالية وتركيبية وخطابية.[1]

–يبين المحلل اللهجة الجماعية والخطابات الخاصة بالنص المعين وخاصة تلك التي ينحاز لها النص أو يعارضها أو يسوق لها، كما يحاول معرفة مدى تفاعل ذلك النص مع الوضعية السوسيولسانية عبر مقولة التناص.

–يحدد المحلل في البنى الدلالية والسردية للنص، ولا مانع من الاستعانة بنموذج غريماس العاملي لتبيين دلائلية السرد.

– على المحلل مراعاة –في كل خطوة يقوم بها– أن اللغة وحدها قادرة على إقامة علاقات حقيقية بين الأدب والمجتمع. بل ويمكنه ألا يقتصر في تحليله على النصوص الأدبية فقط بل يحاول تجاوزها، وهذا هو طموح زيما فقد سعى إلى تطبيق منظوره الخاص على النصوص الفلسفية، والدينية، والتاريخية، والتجارية.

[1] **–المرجع السابق، ص116.**

المحاضرة الثالثة عشر : النقد الاجتماعي والتحليل النفسي

النقد النفسي

1-تقديم :

إن إعادة الأدب إلى نشأة النفس ونوازعها يعود إلى الفلسفة الإغريقية فمنذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته وادعائهم بأنهم مرضى عصبيين بدأت تظهر علاقة وطيدة بين الأدب والنفس وقد تابع ارسطو عن كثب هذه العلاقة من خلال نظريته عن التطهير.

وفي العصر الحديث تطورت الدراسات وظهر علم النفس الذي كان الأدب من مجالات، وعلى الرغم من أن مؤسسه سيغموند فرويد لم يكن ناقدا أدبيا إلا أن أبحاثه حول الأحلام قادته لأن تكون النصوص الأدبية ميدانا خصبا لتحليلاته الإكلينيكية، كما قرب اهتمامه بالمسرح الأسطوري (أسطورة أوديب) بالأدب. وقد انتهى كما هو معلوم إلى أن ثمة علاقة مباشرة بين الأنا الفردية والسلوك فكل ما يبدر من سلوكيات سلبيه أو ايجابيه هو انعكاس لليبيدو؛ وحتى الفنان فإن فنه هو تعويض عن حالته النفسية التي تقودها وفي أعلى مستوياته الغريزة.

ولقد اهتم نقاد الأدب بشخصية الأديب والفنان بصورة عامة بتأثير من دراسات فريد، وكان أولهم سانت بيف الذي أنجز دراسة علمية حول شخصية المؤلف تم التركيز فيها على شخصيته، وكل ما له علاقة بها من قريب أو من بعيد.

2-البعد الاجتماعي في منهج شارل مورون :

قدم شارل مورون Charles Mouron بتأثير من فرويد منهجا مختلفا يقوم على استثمار معطيات المنهج النفسي في دراسة ميادين أخرى كالطب، والبيداغوجيا، والقانون والسوسيولوجيا، فهو من الداعين إلى توسيع مجال علم النفس، وعدم حصره في دراسة الشخصية المرضية. وما يلفت الانتباه عند شارل مورون هو الاهتمام بالعامل الاجتماعي في التجربة الفردية، ومن هنا كان اللقاء بين علم النفس وعلم الاجتماع. فكيف يا ترى يتجلى العامل الاجتماعي في منهج مورون النفسي؟

ميز شارل مورون في دراسته الشهيرة عن الشاعر الفرنسي بودلير بين الأنا المبدع والأنا الاجتماعي، وبالنسبة للأنا الاجتماعي للمبدع فيظهر في جانبين: الأول يخص الإبداع في حد ذاته بينما يهتم المظهر الثاني بمجموعة علاقاته الاجتماعية؛ وإذا كانت الأولى الداخلية فإن الثانية تكون خارجية، وهي واقعة تحت تأثير الأولى فهي التي تواجهها وتقودها إلى الإبداع الانساني؛ لتصبح لهما مرجعية واحدة هي منطقة اللاشعور.

ولقد ميز شارل مورون بين الناقد النفسي والمحلل النفسي، فالأول يهتم بعملية تأويل الأعمال الأدبية في ضوء علم النفس. أما المحلل النفسي فهو يهتم بتقديم العلاجات للمرضى.

وكان تركيز شارل مورون على اللغة كبير في عملية تحليل النصوص الأدبية؛ فينبغي استثمار اللغة للكشف عن الأفكار اللاواعية في النص الأدبي.

ولقيت إسهامات شارل مورن نجاحا كبيرا في الوسط الأدبي، فلقد لفت انتباه الدارسين إلى ضرورة ربط العلاقة بين النص الادبي وحياة صاحبه، ولقد انصب النقد النفسي مع مورون على النقد في المرتبة الأولى، لا على العلاقات السريرية (أن النقد النفسي هو قبل كل شيء تقنية تبحث عن تجميعات الأفكار غير الإرادية خلف بنية النص).[1] ليكون هذا الناقد أول من أخضع التحليل النفسي للنقد الادبي فقد قلب معادلة فرويد لأنه أعطي العمل الادبي الأسبقية وجعل التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي.

---

[11] Charles Mouron dit métaphore obsédants personnel introduction à la psycho critique 8 tirage librairie José corti ; 1998 ; pages 23

ويقوم المنهج النفسي عند شارل مورون على الخطوات الآتية هي:

1-التنضيد :

وهو قراءة كل أعمال الكاتب من أجل إدراك ملامحها، وتحديد التكرارات إن وجدت، والتنضيد لا يقصد به المقارنة (يحضر التنظيم بديهيا في ذهن الناقد، وينبغي على المحلل النفساني أن يطبق ما يمكن أن يسميه الانتباه العائم، وهذا يستدعي معرفة نصوص كثيرة عن ظهر قلب. وسماع أحد تلك النصوص ومعرفة فائدته بالمقارنة مع نصوص أخرى)[1].ويذكرني هذا الاجراء بالوصف في المنهج البنيوي، فهو أولى خطوات البحث فيه.

2-الأسطورة الشخصية:

وهي مرحلة الرغبة اللاواعية في حياه الفرد، وقد تدل إن وجدت في النص الادبي على قوى متصارعة، وهي تظهر في شكل صور متكررة في أعمال الكاتب، وقد (تسهم العوامل الاجتماعية في تكوينها خصوصا بعد فاصل الطفولة).[2]

وتظهر في شكل استعارات ومصدرها خارجي، وهو المسؤولة عن صياغة الجانب الإبداعي؛ لأن كل مبدع له أسطورته الشخصية الخاصة به، والتي أسهمت العوامل الاجتماعية في تكوينها.

3-السيرة الذاتية :

يعد شارل مورون البحث في سيرة الكاتب الشخصية خطوة مهمة لقراءة أعماله الإبداعية، والهدف هو التأكد من صحة العلاقة بين الشخصية اللاواعية في النص الادبي وشخصية اللاواعية الموجودة في الواقع المادي. وللإمام بالسيرة الذاتية للكاتب يجب الاهتمام بالوسط الاجتماعي وتاريخ الأدب الشخصي وتاريخ اللغة. ولقد أثبت مورون (عن طريق قراءة القصائد مدى أهمية واقعة موت الاخت الصغرى ماريا عند الشاعر وهو حدث أهمله كتاب سيرة هذا الشاعر) [3].

---

[1] **المرجع السابق، ص 23.**

[2] **عمر الطالب، مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة النجاح الجديدة طبعة 1، 1988، ص 50.**

[3] **أحمد كمال زكي النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهات، بدار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981، ص 247.**

أولى شارل مورن المبدع الأهمية القصوى في منهجه، وقد عد النقاد هذا الاهتمام عيبا في منهجه إذ جعل النص الادبي في المرتبة الثانية. بمعنى أنه جعل التحليل النفسي مجرد وسيلة منهجية قراءة النصوص الأدبية لتكون العمل الأولوية للنص من خلال الاهتمام بالمبدع. وتجدر الإشارة إلى شارل مورن كان حذرا في تطبيق معطيات تحليل النفسي، وذلك لرفضه فكرة إدخال المعارف العلمية في دراسة النصوص الأدبية.

والفرق بينه وبين سانت بيف الذي كان المبدع محور دراسته، هو أنه شارل مورن لم يهتم بالمبدع من خلال نتاجه الأدبي، لأن من منظوره (القضية الهامة التي تواجه الناقد الادبي هي تفكيك الشفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الإبداعي، واكتشاف الرؤية المهيمنة سواء أكانت فردية أم خاضعة لتصور جماعي منعكس في ثنايا النص ويمكن الوصول إلى معرفة هذه الرؤية وتفكيكها عبر الأدوات التي يمنحها التحليل النفسي، ومنها تصبح دراسة أعمال راسين تبحث عما تنطوي عليه أعماله من مدلولات)[1].

إن التمظهر الاجتماعي عند شارل مورن يظهر من خلال النص الادبي نفسه، وليس من خلال الحياة الواقعية للكاتب؛ فمورون يتوقف عند النص الذي اتخذه المبدأ والغاية؛ ما يجعل من تحليله مختلف كل الاختلاف عن تحليل فرويد، وهذا النوع من التحليل (يفسح المجال لتحليله بوصفه صدى للبنية النفسية للاوعي المؤلف، وللسيرورة الاجتماعية التاريخية عبر وسط أساسي هو اللغة التي تمثل الحلقة الأساسية الرابطة بين مختلف المكونات). [2]

فكل نص هو نتيجة حتميه لثلاثة مصادر هي المجتمع والنص باللغة، ويبدو أن اللغة هي الأهم ودون إهمال بقية المصادر، وهذا هو جوهر التحليل النقدي عند مورون الذي ربط (التجربة الأدبية بثلاثة أمور متغيرة، هي:

---

[1] **عمرو علان في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص2008، ص 174.**

[2] **المرجع نفسه، ص 176.**

أولا الوسط الاجتماعي وتاريخه.

ثانيا شخصية المبدع وتاريخها.

ثالثا اللغة وتاريخها.

ويحدد مجال النقد النفسي الذي يقترح منهجه في دراسة جزء من العامل الثاني ويطلق على هذا الجزء الشخصية اللاواعية المبدع الادبي وعليه في النقد النفسي أو منهج النقد الذي يقترحه يريد له أن يكون جزءا مندمجا في عملية نقدية أوسع وأشمل وليس بديلا للنقد الادبي ...).

و مما سبق يمكن القول أن شارل مورون لم يغفل الاهتمام بالجانب الاجتماعي، فقد اهتم به من خلال ما أطلق عليه بالشخصية الاوعية للمبدع، وهي علاقته بالوسط الذي ينتمي إليه والذي يظهر في إبداعه، كما اهتم باللغة بوصفها وسيطا هاما بين النص والمبدع وهذا ما يجعل من منهج منهجا محايثا.

المحاضرة الرابعة عشر: من علم اجتماع الجمهور إلى نظرية القراءة

1-تقديم :

تقسم الأبحاث في هذا النوع من الدراسة إلى نمطين، يهتم الأول بالجمهور بينما يهتم الثاني بالقراء، يقول جاك لينهارت في هذا السياق (شمل تعبير علم الاجتماع الادبي نمطين من الأبحاث متميزين كل التمايز يخصان الادبي من حيث هو منتوج للاستهلاك من ناحية والأدب من حيث هو جزء لا يتجزأ من الواقع الاجتماعي من ناحية أخرى أو إذا قصرنا النظر إلى الأشياء من زاوية أخرى يخصان المجتمع من حيث هو مجال للاستهلاك الادبي والمجتمع من حيث هو صانع الخلق الأدبي)[1].

2-سوسيولوجيا الجمهور المستهلك :

ويبحث النمط الأول أو كما أطلق على تسميته سوسيولوجيا الأدب مع إسكاربيت (في أولا سوسيولوجيا الكاتب وحرفه الأدب ومؤسساته أي كامل مسألة الأساس الاقتصادي الإنتاج الأدبي، المنشأ الاجتماعي للكاتب ومركزه، مذهبه الاجتماعي الذي يجد تعبيرا عنه في نشاطات وبيانات تتجاوز الأدب، وهناك ثانيا مشكلة المضمون الاجتماعي، مرامي الأعمال الأدبية ذاتها واغراضها الاجتماعية. وأخيرا هناك مشكلات الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب). [2]

ودرس إسكاربيت الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية بمعنى أنه نظر إلى الأدب كحدث (يفترض وجود مؤلفين وكتب وقراء أو بقول أعم يقتضي وجود المبدعين واثار وجمهور) [3].

لقد كان القانون الذي اعتمد عليه إسكاربيت في دراسة الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية هو قانون المنفعة الذي يفترض القيام بدراسة نبرز فيها العلاقة بين الأدب والمجتمع الذي ينتمي إليه.

---

[1] **جاكلين مينهارت ،علم الاجتماع الأدبي بعض من مراحل تاريخه،ترجمة الدكتور فهد عكام.**

[2] **رينيه ويليك نظرية الأدب ،ترجمة محي الدين صبحي ، 1995، ص99.**

[3] **روبرت إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب ترجمة آمال انطوان عرموني، منشورات عويدات،بيروت ،لبنان ، دط، بيروت 1999، ص21.**

3-الأدب انتاج :

ينظر إسكاربيت إلى الأدب بوصفه سلعة تجارية لذلك في دراسته تتوقف على إبراز العلاقة بين الأدب بوصفه منتجا والقراء بوصفهم مستهلكين يقول إسكاربيت (أن الإنتاج الادبي هو عمل جماعي من الكتاب الذين يخضعون عبر العصور تغيرات شبيهة بالتغيرات التي تصيب الجماعات البشرية الأخرى كلها الشيخوخة وتجدد الشباب والاكتظاظ السكاني والخلو من السكان).[1]

ويؤكد على هذا الرأي بقوله (والادب بهذا المعنى مثله مثل أي بضاعة تجارية يمر بمراحل التصنيع والتوزيع والاستهلاك ويتأثر بالسوق الاستهلاكي بقانون العرض والطلب) .

[2]يتساوى الأدب مع السلعة ولكنه يختلف عنها في طبيعة الذوق لذا وجب أن يعامل معامله مختلفة وهنا يتحدث إسكاربيت عن جمهور القراء الذي تختلف دوافع استهلاكه من طبقة اجتماعية إلى أخرى ومن فئة اجتماعية إلى أخرى.

4-الكاتب:

يقول روبرت إسكاربيت في سوسيولوجيا الأدب إن الكتاب أنواع ليس من حيث اتجاهاتهم الفكرية بل من حيث الطابع الغالب على إنتاجهم الذي يوفروا لهذا النتاج عنصره الاجتماعي:التعليق يكون من المطبوعة، كم يتحدث هنا عن مؤسسات النشر .

5-الجمهور :

ي قسم ادوارد سكايب الجمهور إلى قسمين أحدهما مثقف والاخر شعبي يقول قوس الجمهور المثقف في حوار المؤلف المبدع ليس بمكن إلا أنه موجود في الساحة بينما الجمهور الشعبي باقي خارج عنه وعليه أن يكتفي بكلمات الحوار) [3].

---

[1] **البرتو مانغويل تاريخ القراءة ترجمة سامي شمعون طبع واحد دار الساقي، لبنان، 2001 ، ص45.**

[2] **شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1981، ص 129**

[3] **ادوارد إسكاربيت ،سوسيولوجيا الأدب ،ص 106.**

إن الكاتب إنما يكتب لجمهوره لقراءة والناشر هو الذي يعمل على انتشار ادبه وشهرته يقول(ان اي خمس إن أي اديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهورا ما ولو لم يكن الا هو نفسه فإن أي شيء لا يعتبر معبرا عنه ان لم يوجه إلى أحد) [1].

يتحدث الناقد عن الناشر الذكي الذي ينشر حسب ذوق الفئة المهيمنة في المجتمع فلا محالة أنه سيكون الاستهلاك عريضا وإذا ما أردنا ان نتحدث عن النجاح (التجارية يتألف الجمهور الحقيقي الوحيد من شراء الكتب وبهذا المعنى نستطيع ان نقول إن هناك أربعة مستويات النجاح أو الفشل، اي عندما ينتهي بيع الكتاب بخسارة الناشر ونصف النجاعة النجاح عندما يعادل دخل الكتاب كلفته والنجاح العادي عندما يتجاوز المبيعة تقريبا مع تقديرات الناشر وأفضل المبيع عندما يتجاوز الحدود المتوقعة ويفلت من المراقبة) [2].

كما يطرح روبير إسكاربيت قضية أخرى تتعلق بشراء الكتاب وقد أرجعها إلى فعل القراءة الذي تتحكم فيه مجموعة من (الحوافز النفسية والظروف المادية التي تتحكم في القارئ)[3].

وهنا يتحدث عن القراءة بوصفها غاية وهي التي تميز الحوافز الوظيفية. كما تحدث عن القراءة بوصفها مخدرا يضغط على الجهاز العصبي للحصول على أحاسيس معينة وهو ما اسماه بـ الحوافز الأدبية

6-القارئ :

ميز إسكاربيت بين نوعين من القراءة واحدة أسماها بالقراءة العارفة، والأخرى أطلق عليها تسمية القراءة الضوئية وتتميز الأولى بأنها قراءة واعية هدفها البحث عن القيم الجمالية في النص الادبي وفيها دائما يطرح القارئ الأسئلة حتى يصل إلى درجة التماهي مع النص (وراء الزخرفي ليدرك الظروف التي تحيط بالإبداع الادبي محللا مقاصده محللا وسائله) [4].

---

[1] **المرجع السباق، ص 105** .

[2] **المرجع نفسه ، ص 14.**

[3] **المرجع نفسه، ص 122.**

[4] **المرجع نفسه، ص 151.**

أما القراءة الذوقية تخضع لسياسات النشر الذي يؤثر في إنتاج الأدب فهذه السياسات يمكن أن تساعد على تحفيز الكتابة وزيادة الدعم عند الكتاب أنفسهم وهو ما يجعل قضية الذوق موجهه ولم يغفل ستريت حديثه عن أسلوب الكتابة فهو الرابطة التي تربط الكاتب والقارئ والكاتب بالجمهور فاللغة أو الاسلوب (هو أوثق الوشائج التي تربط الكاتبة بجمهوره المحتمل إنما هي رابطة الثقافة الحقائق البديهية واللغة)[1] وهنا يمكن أن يخفي الأسلوب اسم الكاتب فتحصل عملية الاختراق الفني والجمالي للأدب من خلال اللغة غير أن الكاتبة يظل رهينة أيديولوجية هي ايديولوجية البيئة التي ينتمي إليها بمعنى أنه رهينة ايديولوجية الجمهور وفي هذا السياق يتحدث إسكاربيت عن جمهور من نوع آخر (يسميه جمهور المستقبل له ذوقه الخاص وهو لا يفرض شروطا خارج عن الكاتب مثل مسألة النشر يقول سكربت ففي الواقع وراء الحدود الزمنية والجغرافية يوجد جمهور كبير لا يستطيع أن يفرض على الكاتب أي قرار) [2].

أن حديثه إسكاربيت عن القراء والكتاب جعل السوسيولوجيا تتشكل من عدة أقسام، فهناك علم اجتماع القراء وهناك علم اجتماع الكتاب وهناك علم اجتماع الموزعين وهناك علم اجتماع الانواع الأدبية وعلم اجتماع الرواية إلى اخره وهي مجموعة من الإشكالات تؤلف ما سمي بسوسيولوجيا القراءة.

7-جاكلين لينهارت وسوسيولوجيا القراءة:

جاكلين لينهارت باحث فرنسي من مواليد 1942 متحصل على الدكتوراه في علم الاجتماع والفلسفة، وهو مدير الدراسات بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا في العلوم الاجتماعية في فرنسا، تتركز اهتماماته البحثية على الأدب والحياة الثقافية والفنية، وهو مدير فريق الوظائف التخيلية والاجتماعية للفنون والآداب منذ 1996. كما أنه أسس عام 1993 سلسلة الفن والطبيعة التي تصدرها دار اكتسيد. ويعد لينهارت من أبرز نقاد المنتصف الثاني من القرن العشرين حيث ساهم

[1] **المرجع السابق، ص107.**

[2] **المرجع نفسه، ص 110.**

بقوة في تطوير علم اجتماع الأدب هذه في المنحى التجريبي الذي يهتم بشروط إنتاج الأدب بما في ذلك المؤسسات والقراءة والنشر والتوزيع ألف عددا من الكتب منها القراءة السياسية للرواية 1973 وسوسيولوجيا القراءة 1982 وقوة الكلمات دور المثقفين 1982.

و تعد مجهوداته امتدادا للدراسات التي قدمها إسكاربيت وقد نشر جاكلين لينهارت مقالا مهما بعنوان سوسيولوجيا القراءة تناول فيها العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع.

ويتفق لينهارت مع إسكاربيت حينما يركز على فعل القراءة بوصفه منهجا تجريبيا يمكن أن نقيس به فعالية النص الادبي وعلاقته مع قارئه يقول (يتمثل موقفي في تصور هذا المنهج ليس فقط دراسة لشروط إنتاج النص الادبي وصنعه وهذا ما فعلته في قراءة السياسية لرواية رابر وما فاعله غولدمان في كتابه المعروف الاله الخفي)[1].

وقد اهتم لينهارت بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها القارئ، ويتوقف هذا على إجراء بحوث ميدانية يكون الاحصاء فيها هو المنهج، وقد آمن لينهارت بأن القراء مختلفون لذلك اهتم بالفروق بين القراء وميولاتهم الأيديولوجية، وقد كان هدفه هو معرفة (كيف يتعرض النص الادبي للتحويل والتغيير).[2]

نخلص إلى القول بأن الخصائص الديموغرافية والاجتماعية هي التي تحدد نوع جمهور القراء دون أن ينسى قضية خبرة القارئ التي بمقتضاها تحدث عن أنواع الجمهور الذي قسمه إلى قسمين جمهور مخاطب، وجمهور وسط، وجمهور وأسع. أما الأول فله صلة بالكاتب. وأما الجمهور الوسط فهو الذي يؤثر في الكاتب، وهناك قواسم مشاركة بينهما هي اللغة والوطن والثقافة. أما الجمهور الواسع هو الذي يخرج الأدب الجيد من طابعه المحلي إلى العالمية من خلال الترجمة مثلا.و بذلك فإن سوسيولوجيا القراءة تهتم بالقارئ بالدرجة الأولى كما لا تغفل الاهتمام بالطابع التجاري للأدب.

---

[1] **جاكلين هارت سوسيولوجيا القراءة، مجلة الكرمل، فلسطين ،العدد 36 37 ،يوليو 1990، ص 66.**

[2] **المرجع نفسه، ص 66 .**

الخاتمة

يمكن القول إجمالا أن علم الاجتماع الادبي وبالنظر إلى تنوع الدراسات فيه لا يخضع لقانون علمي صارم يلزم دارسه باتباعه، فصحيح أن موضوعه محدد وهو علاقة الأدب بالمجتمع إلا ان هذا لا يكفي الدارس لأن يتعامل معه على أساس أنه تخصص علمي قائم بذاته، وهذا لغياب منظومة اصطلاحية موحدة، فقد رأينا تعددا في المصطلحات ظهر بتعدد التيارات أو الاتجاهات أو المجهودات الفردية، وهذه المسألة بالغة الأهمية والخطورة، فلا تحصل المعرفة العلمية إلا بضبط المصطلحات وإن قضية استعاراتها من تخصصات أخرى لهي أشبه باستعارة الملابس هذا من جهة. وقد لاحظنا أن هذا التخصص تتنازعه جملة من المعارف والعلوم منها علم الاجتماع، والفلسفة، والتاريخ، وعلم النفس، وتاريخ النظرية الأدبية بكل مناهجها من السياقية إلى النصي من جهة أخرى. وهذا ما يجعل هذه المعرفة هشة في الميدان الأكاديمي كونها معرفة مشتتة وواقعة تحت مقاربات متنوعة تصل إلى درجة التباين في بعض الأحيان، ويمكن القول على الرغم من تسجيل هذه الملاحظات الهامة بأن علم الاجتماع هو :

-حصيلة لتراكم عدد كبير من الدراسات والتحليلات التي ظهرت قبل ظهور علم اجتماع الأدب.

-أضاءت دراسات علماء اجتماع للأدب باعتباره مؤسسات اجتماعية فاعلة في أي مجتمع إنساني الكثير من الجوانب المهمة في العمليتين الإبداعية والنقدية على حد سواء، فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية.

-ربط المنهج الاجتماعي الأدب بالمجتمع فهو صورة عاكسة للعصر الذي نعيش فيه، فالأدب يؤثر في المجتمع والمحيط، لذا فهو جزء من النظام الاجتماعي، فهو ظاهرة اجتماعية وظيفية، فالأدب لا شيء بدون المجتمع والعكس صحيح.

-أكد الكثير من المفكرين مثل: هيجل وماركس، والنقاد مثل : لوكاتش وغولدمان على ان هناك علاقة بين الرواية والوعي الممكن للجماعة الاجتماعية التي ينشأ منها المبدع ليعبر من خلالها عن نفسه.

-أكد النقاد على ضرورة ربط النص الروائي بالمرحلة التاريخية التي ظهر فيها، فلا يمكن تحليله إلا بالعودة إلى المعجم اللغوي الخاص بتلك المرحلة، وهذه الفكرة نجدها عند باختين كما نجدها أكثر وضوحا في تحليل بيير زيما لرواية الغريب لكامو.

-أكد لوسيان غولدمان على ان هناك علاقة بين الرواية والوعي الممكن للجماعة الاجتماعية التي ينشأ منها المبدعة ليعبر من خلالها عن نفسه.

- لم يهمل النقاد اللغة حينما فسروا العلاقة بين الأدب والمجتمع ، فهي وسيط مهم بين الإحداثيتين، وتكفي الإشارة إلى جهود ميخائيل باختين ولوسيان غولدمان وبيير زيما الذي تجاوز طريقه باختين من خلال الجمع بين المستوى الدلالي والمستوى السردي بهدف الوصول إلى الوظيفتين اللسانية والسوسيولوجيا للنص الأدبي.و تمثل هذه الجهود النقدية حلقات متواصلة كل حلقة تكمل الحلقة التي تليها، فمثلا فكرة تعددية معاني النص الادبي التي وجدناها عند باختين هي نفسها التي انطلق منها بيير زيما. وان كان هناك تفاوت في الطرح بين الناقدين فإنهما يتفقان على أن اللغة هي محور التحليل على أن نؤكد على القول بأن بيير زيما قدم جهودا رائدة في علم اجتماع النص الأدبي، وذلك من خلال استفادته من مختلف المقاربات النقدية والسوسيولوجية التي حاول من خلالها أن يؤسس لسوسيولوجيا جديدة للنص تنطلق من دراسة اللغة مرورا بالمدرسة التركيبية الدلالية على أن يكون الهدف كشف المجتمع من خلال هذه المراحل.

-وسع الكثير من النقاد موضوع دراسة الأدب في علاقته بالمجتمع، فتحدثوا عن قضية الأجناس الأدبية، ونظرية القراءة وعلاقتها بالمجتمع. كما تحدث نقاد على جانب آخر من الدراسة عن كيفية ظهور واستثمار الظواهر الاجتماعية في النقد النفسي.

- على الرغم من أن الرواية استأثرت باهتمام غالبية النقاد المؤسسين لعلم الاجتماع الادبي إلا أن بعض النقاد مثل: ميخائيل باختين تحدثوا عن قضية الشعري والنثري،و لم قترحوا كما فعلوا مع الرواية طرقا وأساليب تتيح للدارس تحليل النص الشعري من منظور اجتماعي، وما وجدناه من دراسات يكاد يكون مجرد اجتهادات فردية حاولت تطويع المنهج لطبيعة النص الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

أولا –المراجع العربية:

[1] أحمد كمال زكي النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهات، بدار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981.

2 أحمد فؤاد عاطف، علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر، 1999.

3–احسان محمد الحسن وعدنان سليمان الأحمد :المدخل إلى علم الاجتماع، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2009.

4– إمام عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيحل (دراسة لمنطق هيجل)، المجلد الثالث، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2020.

5–شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

6– محاضرات في نظرية الأدب، دار النشر والتوزيع، الجزائر الطبعة 1، 1984.

7–سيد بحراوي، علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1،، 1992.

8–محمد على البدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية، بيروت، 2002.

9–سمير سعد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الادبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

10صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء بيروت،2002.

11–عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2008.

12–محمد عاطف غيث، علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1986.

13–عبد الله محمد عبد الرحمن، النظرية في علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2006.

14–عبد العزيز خواجة: أنماط العلاقات الاجتماعية في النص القرآني، صفحات للنشر، ط1، 2005،

15عبد الرزاق مسلم الماجد مذهب، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، بدون طبعة بدون تاريخ.

16–محمد رمضان بسطاويسي :علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو أنموذجا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 1998.

17–معزوز عبد العالي، جماليات الحداثة فرانكفورت، المنتدى المعارف، ط 1، 2011.

18-محمد على البدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع) دار المعرفة الجامعية، بيروت، لبنان،2002.

19-عمرو عيلان، في مناهج التحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.

20-عمرو عيلان النقد الجديد والنص الروائي العربي، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.

21-يوسف نور عوض، نظرية النقد الادبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

22-وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

23-أنور المرتجى، سيميائي النص الأدبي، إفريقيا الشرق، 1987.

24-حميد لحميدان، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990.

25-عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، يوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

26لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

27-فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

28-جمال شحيد: البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982.

29 -محمد عزام تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد اتحاد الكتب العرب دمشق، سوريا د ط، 2003.

30 حميد لحميداني ،النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

31-ميحان الرويلي وسعد اليازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.

32-يوسف الحوراني، الإنسان والحضارة، دار مكتبة الحياة، 1963.

33 -محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط3، 1995.

34-صالح مفقودة، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

35-عمر الطالب، مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1988.

36-عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، يوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

37-حميد لحميداني النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990.

ثانيا –المراجع المترجمة:

1-فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم، نشر وتوزيع مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، 2009.

2-ماكس هورك هايمر، تيدور أدورنو جدل التنوير شذرات فلسفيه، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحده، لبنان، ط1، 2006.

3-رومان سألدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

4-روجيه غرودي: ماركسية القرن العشرين، تر: نزيه حكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1978.

5-إليك كاليونكس: الماركسية والنقد الأدبي، تر: هاني حلمي حنفي ضمن موسوعة كمريدي في النقد الأدبي، مراجعة رضوى عاشور.

6-جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر دار الأندلس لطباعة والنشر والتوزيع، ط1،1979.

7-جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر: وتقديم نزيه الشوقي، دمشق، سوريا، ط1.

8-كريب أيان، النظرية الاجتماعية من بالرسوة إلى هاب رماس، تر: محمد حسين علوم ن محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.

9-بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع لنص الأدبي، تر: عائدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد، سيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

10- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، تر: جورج طرابيشي، دار المعارف، القاهرة، مصر،1971.

11-هوست ريديك، الانعكاس والفعل، تر: فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1977.

12-أرسطو، فن الشعر، تقديم إبراهيم حمادة، مكتبة المسرح 3 ، مركز الشارقة للإبداع الفكري الإمارات العربية المتحدة (دط)، (دت).

13-طودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المعرب، ط2، 1990.

14-ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

15-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

16-ميخائيل باختين شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيبتين، مراجعة حياة شراره، دار توبقال للنشر، المغرب.

16-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

17-لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1992.

18-جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

19-جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة مرزاق بقطاس، الشرك الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، دت.

20-رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 3،لبنان، ط3، 1995.

21-روبرت إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال انطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، دون طبعه، بيروت، 1999.

22-البرتو مانغويل، تاريخ القراءة، تر: سامي شمعون، دار الساقي، لبنان،ط1، 2001.

ثالثا :المراجع الأجنبية:

1- Raymond Aron les étapes de la pensée sociologique édition Gallimard 1967.

2-Charles Mouron dit métaphore obsédants personnel introduction à la psycho critique 8 tirage librairie José corti 19 98.

رابعا- المجلات:

1-جاكلين لينهارت، علم الاجتماع الادبي بعض من مراحل تاريخه، ترجمة الدكتور فهد عكام.

2-جاكلين لينهارت سوسيولوجيا القراءة مجلة الكرمل فلسطين العدد 36 37 يوليو 1990.

3-عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين، الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة عنابة، الجزائر.

4-صبري حافظ، الأدب والمجتمع، مجلة فصول، ع2، مجلد 2.

5-محمد داود، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع 2، 1993.

خامسا -المواقع الإلكترونية :

1-حسن إبراهيم عبد العظيم : علم اجتماع الأدب، التحليل السوسيولوجي للأدب،https://hadfnews.ps/post/109693

2-جاك لينهارت :ترجمة إدريس الخضراوي. https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/

.

فهرس المحتويات

تقديم:.....ص2

المحاضرة الأولى: مدخل إلى علم اجتماع الأدب والإرهاصات الأولى.....ص6

المحاضرة الثانية :مفاهيم اجتماعية أساسية.....ص12

المحاضرة الثالثة: النماذج الجدلية في علم اجتماع الأدب1.....ص20

المحاضرة الرابعة: نقد تيودور أدورنو لجماليات هيجل.....ص33

المحاضرة الخامسة: النماذج الجدلية في علم اجتماع الأدب2. .....ص37

المحاضرة السادسة: الكلية والنمطية عند لوكاتش.....ص50

المحاضرة السابعة :علم اجتماع الأجناس الأدبية.....ص56

المحاضرة الثامنة :علم اجتماع الرواية من لوكاتش إلى جولدمان1.....ص82

المحاضرة التاسعة: علم اجتماع الرواية من لوكاتش إلى لوسيان غولدمان.....ص95

المحاضرة العاشرة : رؤيا العالم عند غولدمان.....ص101

المحاضرة الحادية عشر: الإله الخفي للوسيان غولدمان.....ص104

المحاضرة الثانية عشر :نحو علم اجتماع للنص الشعري.....ص114

المحاضرة الثالثة عشر :النقد الاجتماعي. ص118

المحاضرة الرابعة عشر : النقد النفسي.....ص133

المحاضرة الخامسة عشر: من علم اجتماع الجمهور إلى نظرية القراءة.....ص138

الخاتمة.....ص143

قائمة المصادر والمراجع.....ص145

فهرس المحتويات.....ص151