التنظير الأدبي

تمتدُّ جذور التّنظير الأدبي أو النظرية الأدبية إلى عصورٍ سحيقةٍ وقديمة قِدَم الأدب في حدّ ذاته منذ العصر اليوناني عند الغرب، أو العصر العربي القديم في الثّقافة العربية أو غيرها من الثقافات الشّرقية، ولكن التنظير الأدبي بالمعنى العلمي الأكاديمي لم يبرزْ إلّا في العصر الحديث. فنظرية الأدب موجودة من قبل، غير أنّه يمكن القول إنّها ميتةٌ، وآن لها أن تحيَا الآن، وتأخذ الطّابع العلمي الأكاديمي، فهي أي النّظرية تجعلنا نقوم بالعمل بوعي، نسأل أنفسنا لماذا نفعل هذا الشيئ؟! وأهم الأسئلة التي تطرحها نظرية الأدب هي السؤال عن طبيعة الأدب وماهيته؟ وبطبيعة الحال فإن الإجابة على هذا السّؤال ظلت متباينة، فالموضوع، حول طبيعة الأدب، لم يتمْ حسمُه، وبذلك، فإن الإشكاليةَ تظل قائمةً، بل ومنْفَتِحةً على المزيد من الأبحاث في هذا الاتجاه [1]

ولعلّ أهم محاولات الإجابة عن سؤال: ما الأدب؟ هي تلك التي قام بها الفيلسوف الوجودي الفرنسي "جانْ بُولْ سارترJean-Paul Sartre 1905-1980"، وتأتي أهمية ما توصل إليه "سارتر"من كونه ليس كمفكر فقط، بل ومنتج للأدب أيضا، فقد أبدع العديدَ من النّصوص الرّوائية والقصصية، وتفوق في نصوصه المسرحية العظيمة. وهنا تكمن أهمية "سارتر"إذ أنه يضع خرائطَ لجبالٍ قدْ تسلَّقها بالفعل، وبالتالي فانه يَعْرِفُ دُرُوبَها وأخطارَها عن

1- عبد العزيز الموافي: (ما الأدب؟ بين سارتر وايجلتون)، مجلة نزوى، بتاريخ 1 أكتوبر2001، https://www.nizwa.com. تاريخ الزيارة 2020/07/03

خبرة ذاتيَّةٍ[1]. ومن وجهة نظر "سارتر"التي تأثرت بها- بل وصاغتها- النظرة الوجودية الماركسية التي يعتنقها، نجد أن علاقة الكاتب بمجتمعه والواقع الذي يعيش فيه، كانت المنظور الأساسي، الذي حاول-من خلاله - أن يجيب على التّساؤل السابق. كما كان من الطبيعي أن يؤديَّ هذا المنظور ب"سارتر"إلى اعتناق فكرة "التزام الأدب"، باعتبار أنه مُنْتَجٌ اجتماعي بالأساس، رغم صِبْغته الفردية، فقد كانت أهم نقاط ارتكاز الوجودية مبدأ "الإنسان في العالم"، ولأن الكاتب إنسان بطبيعته، فإنّ وجوده الواقعي يمثل هُوِّيَةً أدبية له، يستحيل أن يخرج عليها، لقد انسحب مفهوم الالتزام، من وجهة نظر "سارتر"، على كل أفرع الأدب النثري، إلا أنّ "سارتر"قد تجاوز عن النصوص الشّعرية، فأخرجَها من دائرة الالتزام، باعتبار أن الشّعر خطابٌ تشكل لغته غايةً في ذاتها، ومن هنا، كان البحث عن طبيعة الأدب، والأمر كذلك، يسير في عدة دروب متوازية، تمثلت في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

-لماذا نكتب؟

-لمن نكتب؟

-موقف الكاتب من العالم.

إن تناول "سارتر" لطبيعة الأدب، باعتباره مفكرا وفيلسوفا أصيلًا، قد تميّز بالعمق، إلا أَنَّ تناولَه لمفهوم القراءة قد بدَا سطْحيا، وهذا أمر طبيعي في هذه الحالة. فلم تكن نظريات القراءة قد تشكّلتْ بعد في صيغتها السائدة الآن، ولم تكن مصطلحاتُها قد استقرت بعد، لذلك، فقد بدا طرحُ "سارتر"في هذا

1- عبد العزيز الموافي: (ما الأدب؟ بين سارتر وايجلتون).

الاتجاه، بين الكاتب والقارئ من ناحية، والقارئ والنص من ناحية ثانية، مجردَ فرضياتٍ أولية، تحْبُو على أرضية نظرية التلقي. وفي المقابل، فإن آراءَه فيما يتعلق بمفهوم: الالتزام والحرية، كانت تُشكل ركنًا أساسيا في النّقد الأيديولوجي، الذي ساد في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وبذلك، كان "سارتر"نجمَ هاتين الحقبتين، ليس في مجال الفلسفة وحدَها، بل وفي مجال الأدب أيضا، في كل أنحاء العالَم. وعلى الجانب الآخر، نجد "تيري إيجِلْتُون" النّاقد والمفكر الانجليزي الشّهير، والذي يعد واحدا من ألمع منظري الأدب في الغرب في النصف الثاني من القرن العشرين، قد تساءل -بدوره -في كتابِه "مقدمة في نظرية الأدب": ما الأدب؟ وقد حاول في الفصل الأول من هذا الكِتاب أن يقدم إجابتَه حول هذا التّساؤل، باعتباره يمثل إشكاليةً أساسيةً في الأدب الحديث. ومن الطبيعي أن تأتي إجابته مختلفةً عن إجابة "سارتر"وذلك لاختلاف المنظور بينهما، فهو يتناول الأدب باعتباره نشاطا إنسانيا "تخَيُّليا". وبعد ذلك، قام بتتبع سَيْرُورة المصطلح في العصر الحديث، وقد كانت البداية-بالنسبة له-مرتبطةً بظهور الشّكلانيين على مسرح الأدب العالمي، حيث يرى أن نظرية الأدب قد بدأتْ معهم، خاصة منذ مقالات "شْلُوفِسْكي"[1] المبكّرة. لقد استندت إجابة "ايجلتون" إلى اللغويات والعلوم اللّسانية، التي كانت قد بلغت ذروة سيادتها على الساحة الأدبية في الربع الأخير من القرن الماضي، خاصة فيما يتعلق بنظريات القراءة والتلقي والتأويل، كما أنّه استفاد كثيرًا من انجازات الاتجاهات الظّاهراتية والبنيوية والتَّفْكيكية،

1- فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي 1893 - 1984 كاتب وأديب روسي، قدم مساهمته إلى الشكلية الروسية بمقالتة "الفن من أجل الفن"، 1917، والعديد من المقالات النظرية

فيما يتعلق بالعلاقة بين المثلث الإبداعي: الكاتب -النص-القارئ. لذا، فقد كان من الطّبيعي أن تكون آراء "ايجلتون" أكثر نضجا في هذا الاتجاه، مقارنة بآراء ""سارتر"." [1]

وإذا كان"سارتر"قد ركّز في إجابته على مبدأي: الالتزام والحرية، فان "إيجيلتون" قد ركز على مبدأ أساسي في بحثه داخل تلك الإشكالية، عن إجابة السؤال الخالد، وتَمَثّل هذا المبدأ في أن الأدب بطبيعته هو خطاب غير نفْعي، على العكس من قناعات "سارتر"، بمعنى أنه على حد تعبير "إيجلتون" نفسه- هو لغة تشير إلى نفسها فقط، وهو-هنا-يقترب كثيرا من تصورات الشّكلانيين الروس عن مفهوم الأدب. على أن مناقشة "إيجلتون" في هذا الاتجاه، لمفهوم "الإغراب" في الأدب والتقرير في لغة النثر العادية، إنما تشير إلى أننا إزاء ناقد، قد يبدو بسيطا، لكنه يتميز بالعمق، أو-على حد تعبيره -فلقد حاول أن يجعل الموضوع "شعبيا" أي في متناول غير المتخصصين، دون أن يجعله ذلك مبتذَلا، وقد نجح في ذلك بالفعل. ورغم أن هناك محاولات أخرى قد جرت، للإجابة على تساؤل: ما الأدب؟، إلا أن تناول كل من "سارتر"و"إيجلتون"، ظل هو الأكثر عمقا وأصالة، ربما لأن محاولتيهما كانتا اختزالا للمحاولات الأخرى، لذلك. ظلتا تتميزان بامتداد التأثير منذ نهاية الأربعينات من القرن الماضي، وحتى الان.

"ساتر": ما الأدب؟

يقسم "سارتر" كتابه "ما الأدب" إلى أجزاء رئيسية، هي: ما الأدب؟ لماذا نكتب؟ وأخيرا فصل بعنوان: موقف القارئ، وفي هذا الفصل يطرح أيضا تساؤلا :لمن نكتب؟ ومعنى الكتابة

1- عبد العزيز الموافي: (ما الأدب؟ بين سارتر وايجلتون).

يقرر "سارتر" في البداية، أنّ عمل الكاتب الأساسي يتمثل في الإعراب عن المعاني، و يؤكد أن ميدان المعاني هو النّثر، بينما يضع الشّعر في مرتبة الفنون الأخرى، مثل الرّسم والنحت والموسيقى، وبالتالي، فانه يفترض أن الشّعر-شأن تلك الفنون-لا يستهدف تقديم "معنى"، لكنه يستهدف خلق "حالة ."وهنا، يطرح "سارتر" مقولته الشهيرة، إن الشّاعر لا يستخدم الكلمات، لكنه -على العكس من الناثر- فإنه يخْدُمها. فلغة الشعر-إذن-ليست نفعية، والشّعراء بذلك ليسوا متكلمين أو صامتين، بل لهم شأن آخر. وبذلك. فإن الشّعر يقع خارج دائرة الالتزام الأدبي، نظرا لطبيعة مادته. إنّ الكلمات -بالنسبة للشّاعر-هي أشياء في ذاتها، وليستْ علامات تدل على معان . وبذلك، فان اللغةَ الشّعرية تصبح مخلوقًا، له كَيَانُه المستقل، وهنا، يصبح الشاعر خارج نطاق اللغة، فيرى الكلمات من جانبها المعكوس، وبالتالي، فإن الشاعر لاَ يستطيع أن يقرر: هل خلقت الكلمات من أجل الدلالات؟، أم أنّ العكس هو الصحيح. وفي المقابل، فان فن النثر يتميز بأن مادته بطبيعتها ذات دلالة، أي أن الكلمات ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء، فالنثر-على حد تعبير "بول فاليري Paul Valéry 1871-1945"يوجد كلّما مرت الكلمات خلال نظراتنا، كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس". وعلى ذلك، فان "سارتر" يقرر أن اللغة النثرية، بسبب طبيعتها النفعية، هي امتداد لحواسنا. والكاتب يعرف أن الكلمات-على حد تعبير بريس بارين-هي "مسدسات عامرة بقذائفها"، فإذا تكلم، فإنّما يُصوِّبُ قذائفَه باتجاه الصّمْت أولا، ثم باتجاه الآخرين ثانيا[1]

1- عبد العزيز الموافي: (ما الأدب؟ بين سارتر وايجلتون).

وهو- بذلك- يكون قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سرّ الإنسان، لكي يتحمل الآخرون بعد ذلك تَبِعَة أعمالهم التي تم لهم الكشف عنها. إنّ الكاتب لا تنطبق عليه تلك الصّفة، ليس لأنّه اختار التّحدث عن بعض الأشياء، بل لأنه اختار الحديث عنها بطريقة معينة، إن الشّعائر الدينية ليست هي العقيدة، ولكنها تُهيِّئُ لها، كذلك فإن توقيع الكلمات، وجمالها، والموازنة بين أجزاء الجمل، كل هذا يتحكم في عواطف القارئ، وله عليه سلطان دون وعي منه، وعلينا أن ندركَ أنَّ المهم في الكتابة أولًا، هو تحديد موضوعها، وبعد ذلك تحديد طريقة الحديث عنه. وغالبا ما يسير الأمران جنبا إلى جنب، ويرى "سارتر"أن "جان جيرودو Jean Giraudoux 1882-1944" كان على خطأ، حين قال عن النص الأدبي: "المسألة أولا مسألة أسلوب، أما الفكرة فتأتي بعد ذلك، فكما أن العلوم الطبيعية تضع أمام علماء الرّياضيات مسائل جديدة، تدفعهم إلى وضع رموز جديدة، فكذا المطالب المتجددة في المجتمع، وفيما وراء الطبيعة، تدفع الفنان دائما إلى البحث عن وسائل فنية جديدة، ولغة جديدة. و"سارتر"يقرر أنه إذا كانت لغتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السّابع عشر، فذلك لأن لغة " راسين Jean Racine 1639-1699" و"سانت إفْرِيمون Saint-Evrémond 1610-1703" لم تعد ملائمة للحديث عن القاطرات، وعن طبقات العلم، ويصل بذلك إلى أن الفن لم يكن -في يوم من الأيام-في جانب هواة الأسلوب. وبذلك، فإن "سارتر"يُدين مذهب أو اتجاه "الفن للفن"، حيث إن الفن الخالص والفن الفارغ، هما دائما واحد، و"سارتر"يشدد الهجوم على النّقاد الذين يقتصرون في نقدهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين، في نواحي الصياغة أو النواحي النفسية، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي يكتبونه، والمجتمع الذي كُتِبَ له هذا الأدب، زاعمين أنْ ليس في الأدب سوى المتعة

الفنية، وهم بذلك يتخذون من تراث السابقين مادة لهم، بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي، لذلك فإنهم- على حد تعبير "سارتر"- قد وجدوا لأنفسهم، وهم على شفا اليأس، عملا هادئا، هو "حراسة المقابر". إن عملية القراءة التي يقوم بها ناقد من هذا الصنف ذات شقين: الشق الأول أنه يُعير جسمه للموتى لكي يعاودوا الحياة من خلاله، والشق الثاني أن يعقد صلة من نوع ما مع العالم الآخر[1].

لماذا نكتب؟

يشير "سارتر"إلى أن الفن، من وجهة نظر البعض، هو نوع من الهروب خارج الواقع، ولدى البعض الآخر هو وسيلة من وسائل التغلب على هذا الواقع. لكنه يتساءل: من المستطاع الهروب من الواقع بالرهبانية، أو الجنون، أو الموت، فلماذا- إذن-يختار الإنسان الكتابة دون غيرها؟ والإجابة-من وجهة نظر "سارتر"-تكمن في أن وراء أهداف الكتابة المختلفة، توجد حرية اختيار مشتركة بين الكُتاب على اختلافهم. هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف.

إن "سارتر" -متأثر بالظاهراتية-يرى أن كل إدراكاتنا مصحوبة بالشّعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة كاشفة، أو بعبارة أخرى، فالإنسان هو الوسيلة التي تتبدى بها الأشياء، فالعلاقات بين أجزاء العالم، إنما تتكاثر بمثولنا فيه، حيث إن كلَ فِعلٍ من أفعالنا يجعل العالَم يكشف لنا عن وجه جديد، لم يكن موجودا من قبل، فإذا لم تكن هناك عين إنسانية تشهد منظرا ما، فإن هذا المنظر سيظل قابعًا في أعماق المجهول. أيْ أنَّه يصبح موجودا مجهول

1- جان بول سارتر:ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.ص ص 9-38

الوجود، كما أن هذا المنظر الغائب عن وعينا سيظل مجهول الوجود، حتى يأتي وعيٌ آخر يوقظه، وهكذا، يضاف إلى وعينا الذّاتي بأننا "مكتشفون".

ويرى "سارتر" أنه ليس صحيحا أن المرء يكتب لنفسه، وإلَّا كان ذلك أروع فشل، ولو كان الإنسان يعيش وحده، لاستطاع أن يكتب ما يشاء، فلن يخرج إلى الوجود عملا موضوعيا، وعليه-في هذه الحالة-أن يضع القلم، أو يستسلم لليأس، لكن عملية الكتابة تتضمن، بنوع من الانعكاس الشرطي، عملية القراءة، باعتبارهما وجهين لعُمْلة واحدة، لذلك، فإن "سارتر"يرى أنه لا وجود للفن، إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم. ومنذ أن يبدأ القارئ في عملية القراءة، وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل إلى حصره في نطاقها، فالمعنى بالنسبة للعمل الأدبي، ليس المجموع الكمي للكلمات التي كُتِب بها، بل هو مجموعها العضوي، وعلى ذلك، فان علينا أن ندرك أنّ القراءة هي عملية خلْق من جانب القارئ، بتوجيه من المؤلف، فمن جهة، فقد يعد الجوهر الوحيد للعمل الأدبي هو "ذاتية" القارئ. ومن جهة أخرى، فان المؤلف ينصب الكلمات كفِخَاخ، تثير مشاعر القارئ وتجْتَذِبُها.

و يرى "سارتر" أن مخيلة القارئ ليست وظيفتها التنظيم فحسب، بل التكوين أيضا، أي أنها لا تستهدف اللّعب بقدر ما تُسْتَثَارُ، بغرض دفعها لتكوين العمل الأدبي من جديد، بما يتجاوز ما تركه الفنان من آثار، والمخيلة، شأن وظائف العقل الأخرى، لا تستقل في متعتها بنفسها، بل هي دائما خارج نطاق نفسها، وهي دائما ملتزمةٌ بمشروع ما، وهنا يقرر "سارتر" أن العمل الفني لا غاية له، لأنه ببساطة هو غاية نفسه. وبذلك، فان "سارتر" يعارض فكرة الالتزام التي يدافع عنها، بل وينقضها بهذا التصور، وفي هذا السياق، فإنَّ "كانتْ" إذا كان يرى أن العمل الفني يوجد أولا، ثم يُنْظر اليه بعد ذلك، فإن "سارتر" يعارضه

في تلك النقطة، باعتبار أن العمل الفني لا وجود له إلا حين ينظر إليه. إن القارئ له مطلق الحرية في أن يترك الكتاب مغلقا على المنضدة، ولكنه بمجرد الشروع في القراءة، فقد تحمل تَبِعة ما ورد به، فالحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية، ولكن بعمل خالق يُسْتَجَابُ به لأمر ما. إنَّ تلك الغاية المطلقة، والتي تحمل في ذاتها مبرر وجودها، هي ما يطلق عليه: القيمة، والعمل الفني قيمة، لأنه دعوة موجهة إلى قارئه.

وحين يلجأ الكاتب إلى القارئ لكي يُسْهِم في تحقيق مشروعه، فمن البديهي أن يصبح القارئ- في هذه الحالة- ذا حرية مطلقة، وقدرة خالقة تامة، وحيوية لا تحدّها شروط، وحين يحتوي العمل الأدبي على عاطفة مشبوبة، فإنه بذلك يُنْقِص من حرية القارئ، حيث إن تلك العاطفة تفقد الحرية معناها، وهذه الحرية حين تتعثر في محاولاتٍ جزئية، فإنها تتخلى عن واجبها الأول: إنتاج غاية مطلقة، فلا يكون الكتاب بعد ذلك سوى وسيلة لتغذية مشاعر الحقد أو الرغبة، إن العمل الأدبي يجب أن يظل اقتراحا من جانب مؤلفه، حتى يصبح مجالا للتأمل من جانب قارئه، وهذا ما يدعوه "جان جينيه Jean Genet " 1910-1986: "تأدب الكاتب حِيال القارئ."

إن المؤلف يكتب، ليتوجه بكتابته إلى حرية القُراء، طالبا منهم أن يُخْرِجوا عمله الأدبي إلى الوجود، كما أنه يطالبهم أن يبادلوه الثقة التي منحهم إياها، وأن يعترفوا له بحريته الخالقة، وان يستثيروها بدعوةٍ تقابل دعوتَه، وتكون صدًى لها، وهنا، تبرز إحدى الخصائص المنطقية للقراءة، وهي أنه على قدر معرفتنا بحريتنا، تكون معرفتنا بحرية الآخرين. ويشير "سارتر"إلى أن اللوحة والكتاب كليهما تجديدٌ لمعنى الوجود، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد، فالهدف الغائيّ للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم. بعرضه

كما هو، ولكن على تقدير أنَّه صادر عن حرية الإنسان، وفي نفس الوقت، فإن الكاتب يهدف إلى منح قرائه "لذة فنية"، يسميها "سارتر" "طرب فني". وهذا الشعور حين يظهر، يكون العمل قد اكتمل، ويرجع هذا الشعور-في أصله-إلى الانسجام التام، بين "الذاتية" و"الموضوعية"، وهنا، يبدو العالم بمثابة الأفق وراء موقفنا، أو بمثابة المسافة اللّانهائية التي تفصلنا عن أنفسنا، فالعالم هو المجموع التركيبي للفكرة، أو جملة العوائق والأدوات على السواء.

ولكي يبدو العالم أغزر وجودا، يجب أن يكون كشف الكاتب له نوعا من الالتزام الفني. فالعمل الأدبي هو تقديم خيالي للعالم، وفي حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية.[1]

لمن نكتب؟

يرى "سارتر" أن الكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة، والحرية التي يدعونا إليها ليستْ شعورًا مجردًا خالصًا بحرية الإنسان، "فالحرية لا وجود لها"، لكنها تُكْتَسَبُ في موقفٍ تاريخيّ خاص، وما دامت حرية كل من المؤلف والقارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما، فان اختيار المؤلف لبعض مظاهر العالم، هو الذي يحدد طبيعة قارئه، لذلك. فان كل عمل فكري، يحتوي-ضمنيا-صورة قارئه. إن الكاتب يكون ملتَزِمًا، حين ينقل لنفسه وللآخرين ذلك الالتزام، من حيز الشّعور الغريزي الفطري إلى حيز التّفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم، ويتجلى التزامه في وساطته تلك، وهو يستهلك ولا يستنتج شيئا، حتى لو اعتزم أن يخدم مصالح

1- جان بول سارتر: ما الأدب؟ المرجع السابق، ص ص 43-69

الجماعة، وتظل أعماله مجانيةً، والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع، ويظل في صراع دائم مع القوى المحافظة، والحريصة على التوازن، وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب، إلى حد شمول جمهوره الإمكاني، أحدث ذلك في وعيه توافُقًا بين اتجاهات متضادة، وفي هذه الحالة، يمثل الأدب قوة الهدم، بوصفها قوة ضرورية للبناء.

إن شقاء الضمير بالنسبة للكاتب، يتحقق عندما ينعدم عمليا الجمهور الإمكاني، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات في المجتمع، بدلا من أن يكون على هامشها، لأنه -في هذه الحالة -يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين، وتجرى وساطة الكاتب لصالح طبقته الجديدة. لقد أدى الانتصار السياسي للبرجوازية إلى نوع من التشكك في كل شيء حتى في مضمون الأدب نفسه. على أن المفارقة الحقيقية تتمثل في أنّه إذا كان الكاتب -مبْدئيا- يتجه إلى النّاس كافة. إلاّ أنّه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم. ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي، تولدتْ فكرة العالمية المجردة، وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه اختيار الموضوع، فان الأدب الذي يتغيا المجد، يجب أن يظل تجريدا هو أيضا.

إن موضوع الأدب، من وجهة نظر "سارتر"كان دائما هو "الإنسان في العالم"، ولكن الجمهور الإمكاني ظل دائما مثل بحر مظلم، حول الشاطئ الصغير المضيء، من الجمهور الواقعي[1].

تيري إ يجلتون

1- جان بول سارتر: ما الأدب؟ المرجع السابق، ص ص 70-151

بعد أن يطرح "ايجلتون" سؤال: ما الأدب؟ كعنوان للفصل الأول من كتابه "مقدمة في نظرية الأدب" يقرر أنه جرتْ محاولاتٌ عديدة من قبل، لتعريف الأدب، فمثلا، يمكن تعريفه بأنه الكتابة "التخيلية"، أي الكتابة التي ليستْ صادقة حرْفيا، ولكنّ ذلك لن يكون كافيا، فالتمييز بين الحقيقة، والخيال ليس معيارا حاسِما في هذا الصدد، وإذا كان الأدب كتابة "إبداعية"، فهل يوحي ذلك بأن التّاريخ والفلسفة والعلوم الطّبيعية، كتابة غير إبداعية وغير تَخَيُّلِية؟، وهنا، يشير "ايجلتون" إلى أن الأدب ربما كان قابلا للتّعريف، ليس لكونه "خياليا" أو "تخيليا"، بل لأنّه يستخدم اللغة بطرق خاصة. وبذلك يكون الأدب نوعا من الكتابة، يمارس-على حد تعبير "جَاكُوبْسُون" عُنْفًا مُنظما ضد الحديث العادي، ويقوم بعملية تحويل / تكثيف للغة العادية، حيثُ نسيجُ ورنينُ وإيقاعُ الكلمات يتجاوز معناها المجرد (المعجمي)، فلغة الأدب تستهدف-بالضرورة-لفت الانتباه إلى نفسها. إن وجهة النظر السّابقة هي محاولة لتعريف "الادبي"، من وجهة نظر الشّكلانيين الرّوس، مع بدايات القرن كما أنّهم رفضوا الاتجاهات الرّمزية-شبه الصّوفية، وبروح علمية/عملية حوَّلوا الانتباه باتجاه الواقع المادي للنّص الأدبي ذاته. فعلى النّقد أن يفصل الفن عن التّصوف، ويشغل نفسه بالكيفية التي تعمل بها النّصوص الأدبية بالفعل. فالأدب ليس دينًا زائفًا، أو سوسيولوجية زائفة، أو سيكولوجية زائفة، بل تنظيم خاص للغة. وفي هذه الحالة، تصبح له بنياته وقوانينه وأدواته النوعية التي يجب أن تدْرَسَ في ذاتها، ولا تُخْتزل إلى شيء آخر. فالعمل الأدبي، من وجهة نظر الشّكلانيين، ليس مرْكبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة / متعالية، لكنّه حقيقة مادية. فهو مكون من كلمات. وليس من موضوعات أو مشاعر.

ويشير "ايجلتون" إلى أن الشّكلانية، كانتْ في جوهرها تطبيقًا للغويات في دراسة الأدب. ونظرًا لأنّ تلك اللّغويات كانت من نوع شكلي، تهتم ببنيات اللغة، أكثر من اهتمامها بما يقوله المرء بالفعل، فقد تغاضى الشّكلانيون عن تحليل "المضمون" الأدبي، باتجاه دراسة الشّكل الأدبي وحده. وبدلاً من أنْ ينظروا إلى الشّكل باعتباره تعبيرا عن المضمون، رأوا أن المضمون مجرد "حافز" للشّكل، وعلى الرغم من أن بعض الشّكلانيين لم ينْف علاقة الأدب بالمجتمع، إلا أنهم نفوا أن تكون تلك العلاقة محل اهتمام الناقد.

لقد تصور الشّكلانيون أن الخطاب الأدبي يُغَرِّبُ/يسْتَلِب الكلام العادي، لكنه يصل بنا-على نحو متناقص- إلى امتلاك للخبرة بشكل أكثر اكتمالا وحميمية .وبذلك، تصبح اللغة الأدبية، مجموعة من الحُيُودَات عن قاعدة، وتمثل تلك الحيودات نوعا من العرف اللّغوي، و يطرح "ايجلتون" ملاحظة أساسية، وهي أن الحُيود يفترض وجود قاعدة. لكن فكرة وجود لغة معيارية تمثل تلك القاعدة، هي نوع من الوَهْم، فكل لغة فِعْلية تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات، تتمايز حسب: الطبقة -الإقليم -الجنس-المكانة الاجتماعية-التعليم.... الخ، ولا يمكن بأي حال توحيدها في جماعة لغوية متجانسة: فقاعدة شخص ما، قد تكون حيُودًا بالنسبة إلى شخص آخر. لقد أقر الشّكلانيون أنّ الحيودات والمعايير تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر، لذلك، فإنهم تصوروا أن "الأدبية "هي وظيفة للعلاقات الاختلافية، بين مختلف أنواع الخطاب، وليست خاصية أبدية، وعلى هذا فإنّهم لم يتصدوا لتعريف "الأدب"، بل لتعريف "الأدبية" أي الاستخدامات الانحرافية للغة.

إن "ايجلتون" يقرر أنه ما من نوع من الكتابة لا تمكن قراءته على أنه إغرابي، من خلال البراعة والقدرات الخاصة لعملية التأويل. وهو يضرب مثلا

بعبارة نثرية لا لبس فيها، وتبدو-ظاهريا-غير قابلة للتأويل. ففوق لوحة في مترو أنفاق لندن، تم تدوين العبارة الآتية: "يجب حمل الكلاب على السّلم الميكانيكي". إن هذه العبارة تبدو للكثيرين محددة، وغير ملتبسة، وخارج أية مظنة إغرابية. لكن ايجلتون يتساءل: هل يعني ذلك أنَّ على المرء أن يحمل كلبا وهو يصعد السلم؟، وهل يتم منعه طبقا لكلمة "يجب"، إذا لم يكن معه كلب يحمله؟ فالالتباس – إذن-حتّى في أكثر الخطابات منطقية، هو أمر قائم ومحتمل. ونحن نضيف إلى تخريجات "ايجلتون" أن الحياة مليئة بمواقف الالتباس تلك، وبنظرة فاحصة إلى الأفلام السينمائية، نجد أن نسبة لا يستهان بها تتأسس عقدتها في اللُّبْس أو سوء التفاهم، الذي تفرزه اللغة التداولية اليومية. وعلى ذلك، فان "ايجلتون" يصل إلى أن فكرة الحيود اللغوي عند الشكلانيين، أو الإزاحة اللغوية عند البنيويين في مرحلة لاحقة، لم تعد كافية لتمييز الخطاب الأدبي عما سواه.

وقدكان لظهور اللسانيات وتطورها بالغ الأثر في البحث عن هُوِية الأدب الخاصة من خلال الأدب نفسه. ويمكن القول إن الدراسات الأدبية مع الشكلانية والبنيوية قد تشرَّبت روح العلم، فراهنت على استخلاص ثوابت النصوص الأدبية لبناء نمذجات عامة وقواعد مجردة. [1] ومنذ أن بشَّر "دوسوسير" بالسّيميولوجيا ذلك العلم الذي يدْرس حياة العلامات، خَطَتْ السيمياء خطْواتٍ بعيدةً، ولعل أهمّ إنجاز حقّقته يكمن في مدّ الجسور من جديد بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية؛ فقد انفتحت النظريات والمناهج على بعضها البعض وفق رؤية تفاعلية يحكمها التناسل النظري والتلاقح

1-المغرب/ الندوة الدولية: التنظير الأدبي بين الورقي والرقمي، تاريخ الفعالية: يومي 27 – 28 نوفمبر 2019 https://diae.net/61946/ تاريخ الزيارة يوم 2020/07/03

المنهجي.[1] ورغم النّجاح الكبير الذي حققه التّنظير الأدبي منذ الانفتاح على اللسانيات والسّيميائيات، فإنّه لم يسلم من انتقادات عديدة أبرزها ارتهان النقد البنيوي ببصيرة منطقية جعلته سجين قوانين صورية متعالية تصدق على النصوص الجيدة والرديئة في آن واحد مما حتَّم إعادة النظر في الأعمال الأدبية؛ بالتركيز على الأسرار الأدبية والخفايا الثقافية، التي ظلّت مهملة في ضوء الدراسة العلمية ، وقد استلهمت هذه التصورات الجديدة آليات فهمها للنصوص الإبداعية من التيارات ذات المرجعية الظاهراتية والتأويلية، أو من التفكيكية والدراسات الثقافية.. فلم تعد 'الحقيقة' التي تبحث عنها مجرّد ظواهر أو وقائع يمكن التحكّم فيها علميا، بل أصبحت ماهياتٍ أنطولوجيةً تُفْصِحُ عن وجودها من خلال الأدب والفنّ عامة، أو أنساقًا أدبيةً وثقافيةً يساهم القارئ في بنائها بهذه الطريقة أو تلك بحسب موسوعته الثقافية ومهاراته التأويلية وقدراته التأملية [2]، وفي هذا الإطار فقد تم الالتفات إلى الأدب الرّقمي، بالرغم من بعض التحفظات على هذا النّوع الأدبي بدعوى أنّه لا يقتصر على اللّغة بل يستثمر تقنياتٍ سيميائيةً غير لفظية متباينة في حين اعتبرته آراء أخرى بديلا يشق طريقه ليحلّ محلّ الأدب الوَرَقِي، وقدْ تم طرح التساؤل الآتي من خلال الندوة الدولية: "التنظير الأدبي بين الورقي والرقمي" وهذا التساؤل هو هلْ سَتَتَمَكَّنُ التَّنْظيرات الأدبية السائدة من توسيع مجال اهتمامها ليشمل الأدب الرقمي، أم أن خصوصية هذا الأخير ستؤهله لبناء نظرية خاصة به من شأنها أن تضبط طبيعته ووظيفته، وتمسك بخيوط المنطق المتحكم في ترابطاته وتشعباته الداخلية والخارجية؟

1- المغرب/ الندوة الدولية، المرجع السابق

2- المغرب/ الندوة الدولية، المرجع السابق

نشير إلى أن هناك جهودا معتبرة ومبذولة سواء من خلال البحوث المقدمة في مجال الأدب الالكتروني أو من خلال الملتقيات التي تعقد في هذا الشأن، والذي يعنينا هنا مجال التنظير الأدبي عامة.

ولعل من أهم الكتب فيما يتعلق بالنظرية الأدبية، كتاب نظرية الأدب للكاتب والناقد النمساوي الأصل "رينيه ويليك" الذي وُلدَ في فيينا عام 1903 وتوفّي في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1995؛ حيثُ يقدِّم الكاتب في هذا الكتاب مقاطع متعددة تتناول جميع نظريات الكُتَّاب التي عُنيت بمعالجة الأدب على مرِّ العصور، من خلال اشتراكها بشيء معين أو اختلافها، وأظهر من خلاله استقلاليةَ الأدب كفنٍّ مستقل بذاته عن بقية الفنون، وذلك من خلال نظرية خاصة بالأدب تعزله عن جميع الأطر الحياتية والعلمية التي تحيطُ بالأدب، وتسبب عادةً حالةَ ارتباكٍ وسوء فَهم. ويعدُّ هذا الكتاب أحدَ الموسوعات الأدبيّة التي أثّرتْ بشكل كبير في حركة النّقد في الوسط العربيّ، ولا بدَّ من القول إنَّ جميع الفصول التي يحتويها الكتاب والتي تعالج وظيفة وطبيعة الأدب، والفصول التي تتناول عمليات التقييم وتأريخ الأدب كفنٍّ من الفنون، تقوم جميعها على تمييز دقيق ومفيد وفق اتجاهين:

الاتجاه الخارجيّ: يقوم بإظهار علاقة الأدب بغيره من العلوم كالسيرة وعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس والفنون.

الاتجاه الداخليّ: يولي اهتمامًا بطريقة وجود العمل الأدبي ونمطه وأسلوبه في استخدامات المجازات والصور والعمل على تطويرها[1]

1- تمّام طعمة: نشأة النظرية الأدبية، https://sotor.com آخر تحديث 13 يونيو 2019 تاريخ الزيارة 2020/07/03