الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــة أبـــــو بكـــــر بلقايـــــد

Université de Tlemcen

كلية الآداب واللغات

قسم : اللغة العربية وآدابها

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

رمز المذكرة:

الـــموضوع:

من مفهوم الأدب إلى مفهوم الكتابة

إعداد الطالب:

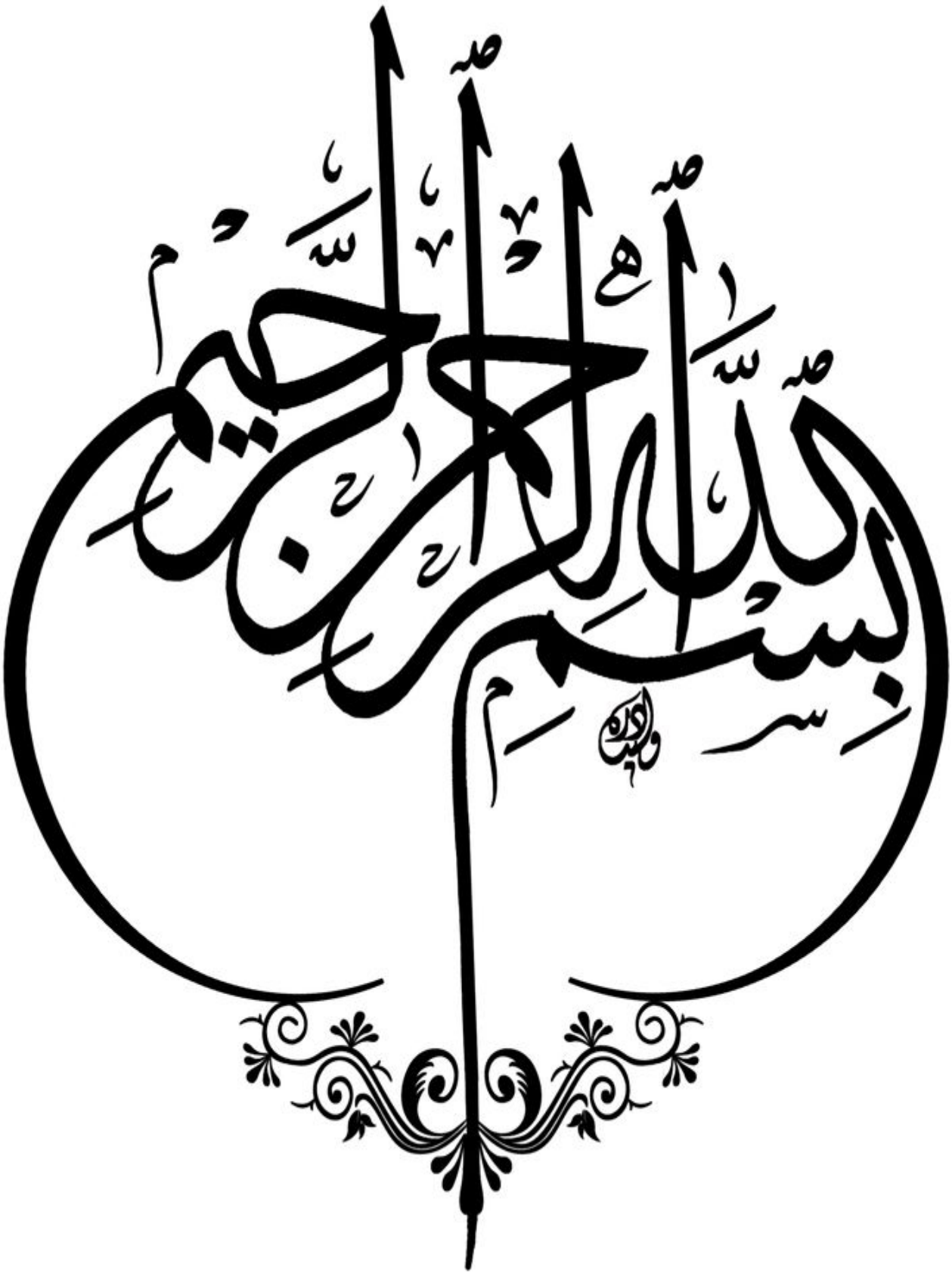
عباس حبيب

إشراف الأستاذ:

– أ.د أمحمد نور يقوتة

لجنة المناقشة		
أ. الدكتور	موسوني محمد	رئيسا
أ. الدكتور	قبايلي محمد	ممتحنا
أ. الدكتور	أمحمد نور يقوتة	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ/ 2019-2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وتقدير

إن الحمد والشكر لله الواحد الأكرم حمدا كثيرا كما ينبغي
أحمد الله وأشكره لأنه وفقني لإتمام عملي.
ومن ثمة، لا أذخر جهدا في الإقرار بجميل العرفان
للأستاذ المشرف
الدكتور: "امحمد ياقوتة نور"
الذي شملني برعايته المنهجية، وحفني بواسع حصيلته
المعرفية، فله مني جزيل الشكر والامتنان على تجشم العناء
لقراءة أولى محاولتي النقدية وتثمينها:قراءة وتصحيحا.
كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة لتقبلهم
وتفضلهم مناقشة هذا العمل المتواضع.
كما لا يفوتني أن أنسب بعض مواضع الجدة في هذا
البحث إلى كثير من الأساتذة الذين لم يبخلوا علي بتوجيهاتهم
الأكاديمية، ولم يتوانوا عن إرشادي إلى المصادر والمراجع
ذات الصلة المباشرة بموضوع بحثي النقدي نذكر منهم:
"الأستاذ العربي ساردي عبد القادر "
وبعيدا عن أجواء الدراسة الأكاديمية،
فإن شكري الخالص أزجيه إلى رفقاء الرحلة
الذين يكابدون هموم البحث،
ويؤرقهم سهاد الكتابة .

إهـــــداء

لست أدري كيف تكون براعة استهلال الإهداءات
في مثل هذه المقامات
ولكن مقام الإهداء يشاء لي أن أهدي هذا الأثر
إلى من منحتني أسمى معاني العطف والحنان وإلى من عولت
إلى دعائها في كثير من مجالات الحياة إليك يا أمي.
أطال الله عمرها
إلى من زرع في أنبل المشاعر وأصدقها وبذل كل شدائد
ومشاكل في هذه الحياة طيبا وريحانا
والدي العزيز رحمه الله .
إلى الشموع التي لم تنطفئ في ظلمة وأنا أجني ثمار عملي:
إخوتي"محمد، فايزة، حليمة، أحمد".
إلى زوجتي العزيزة وعائلتها الكريمة.
إلى صديق العمر الأخ "شوشة فتحي".
إلى كل من ساندني في السراء والضراء.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم:

﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا (1) قَيِّمًا لِيُنْذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِنْ لَدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا (2) مَاكِثِينَ فِيهِ أَبَدًا (3) ﴾ سورة الكهف، الآيات: 1-2-3.

يقبل التوبة عن عباده، ويعفو عن السيئات؛ وأطيب الصلوات، وأزكى السلام على معلم الناس الخير ومكارم الأخلاق، ومعزوز الإسلام ورضوان المولى عز وجل عليه، وعلى آله وصحبه، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

بداية، لا يسعنا ونحن بصدد التخلص من هذا البحث الذي استعصى علينا مراسه واستفرغنا فيه ـ قراءة وكتابة ـ جهدا جهيدا؛ إلا أن نتقدم بعميق الامتنان لمن أولوا اهتمامهم لمراحل هذا العمل النقدي، فتتبعوا تفاصيله ـ نصحا وتوجيها. فأسدوا لنا من الآراء ما أنار لنا دروب التحكم في قضايا النقد الفرنسي الجديد الذي عرف إرهاصاته الأولية على يد جملة من النقاد والمنظرين الذين عجت بهم ساحة الثقافة الفرنسية أمثال: "تزيفتان تودوروف، وفيليب سولير، وجوليا كريستيفا، وجان بول سارتر وجاك ديريدا، ورولان بارث...وهلم جرا".

ومن هنا، فإننا نود فيما يود الطالب المقبل على التخرج شرح ما جاء إجمالا في متن هذه المذكرة التي ارتأينا ـ من خلالها ـ أن ندرس إشكالية نقدية هامة؛ تندرج ضمن مجال رحب هو ماهية الأدب ووظيفته، وتفتح بابا واسعا في الشعر والنثر والنقد على حد سواء وبالتحديد هي:"إشكالية الكتابة".

ولا شك أن المفهوم الشائع عن هذه الأخيرة، عكس ماهيتها في كونها مجرد إفراغ لمزيج من المعلومات التي تدل على ثقافة الكاتب حتى يتثقف القارئ، فتكشف شخصيته وفلسفته اللغوية أو الكلامية أو الأدبية، ومن منظور آخر عدها بعض النقاد إمتاعا للقارئ من خلال أسلوبها الذي

يمنح المؤلف أصالته وهويته الإبداعية، كما أسالت اليراع الدافق حول تحديد طبيعتها ووظيفتها ضمن تخوم النقد الجديد بعد تخليه عن طابعه الراديكالي، وانتقاله ـ بالتحديد ـ من القراءات السياقية إلى القراءات النسقية؛ ومن هنا تتحدد غايتنا من وراء هذا العمل النقدي الهادف إلى فك مغاليق التنظير الأدبي الذي سعى إلى بلورة نظرية الكتابة في ضوء الدراسات الجديدة بعد الهزة التي أحدثتها اللسانيات مع رائدها الأول: "فرديناند دي سوسير".

ومهما يكن الدافع من وراء إنجاز هذه المذكرة؛ فإن اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن بمحض الصدفة، بل كان منبعثا من شعور جامح يفرض علينا البحث خوض غماره للتعرف على مستوى التنظير النقدي الأوربي، ومعرفة أهم أقطابه الذين أرسوا أسسه وقواعده الأولى التي فرضت وجوده واحترامه؛ حتى صار علما لا مناص من إدراك ترسانته الاصطلاحية والتمكن من فهم آلياته الإجرائية بغية الوصول إلى تحقيق الوعي الشامل بتراثنا النقدي وحاضر ماهيتنا الأدبية، في ظل التحولات الحضارية التي تعرفها المجتمعات المعاصرة خاصة بعد أن صار الأدب شفرة تستدعي تفكيكها وإعادة بنائها لتحقيق وعي أشد عمقا بثقافة العصر والراهن المعيش .

وبالتحديد لابد أن هناك تخطيطا من قبل يوجه غاية بحثنا ويحرك هواجس رغبة اختيارنا لهذا الموضوع الحداثي؛ فلن توضع الأقلام جانبا قبل أن يتم تحقيق هذه الرغبة الجامحة في بلوغ مآرب هذا العمل النقدي.

ولعله من نافلة الكلام القول أن ما يشتمل عليه هذا الموضوع من مسائل هامة هو ما دفعنا إلى خوض غمار هذه التجربة التنظيرية في عالم غريب ورائع في آن واحد يسكن كل قطر من أقطار العالم الذي يحمل بشريا يحس ويتحدث ويتأثر على الرغم من يقيننا أن ولوج عالم النقد محفوف بالانحراف والخوض في باب التأويل فنخشى الإخفاق في تبليغ الأمل المنشود من وراء هذا

البحث النقدي؛إلا أن ثقتنا في المولى تتجاوز الثقة في الأنفس، إضافة إلى أن الجهد المضني والعمل الدؤوب دون ملل أو كلل عوامل رئيسية تذيب العوائق، وتشد زملم الإرادة.

وبادئ ذي بدء،كانت مقدمة عملنا محدودة الاتجاه، إذ أثرنا فيها نوع الموضوع الذي نصبو إلى دراسته، وتابعنا ذلك بتمهيد نظري شرحنا فيه انتقال التنظير النقدي من ضبط مفهوم الأدب إلى مفهوم الكتابة؛ وما عرفته من زخم تقعيدي قبل ولادتها وبعد خروجها لرؤية نور الحياة، ومن ثم كان الالتفات إلى فصل أول أوردنا من خلاله كل ما يخص الكتابة الأدبية والنقدية وتبعاتها لدى الفيلسوف والناقد المشهور "جان بول سارتر" [j.psartre] ثم فصلا ثانيا يعمل على توضيح ماهية الكتابة لدى رائد النقد البنوي "رولان بارت" [R .Barthes] ومن يختم العمل بخاتمة ترصد فيها خلاصة الآراء والاستنتاجات التي تم التوصل إليها من وراء هذا التوصيف المنهجي.

وبطبيعة الحال لا ينجز أي عمل دون صعوبات أو دون حواجز تذكر سواء أكانت منهجية أم علمية،والتي لا تترك أي باحث بمعزل عن هذه المراحل، وعلى رأس قائمتها قلة المراجع ذات الصلة المباشرة بموضوع الرسالة؛ خاصة وأن معظمها من أصل أجنبي، لكن هذه العقبات لم توهن من جذوة الإرادة الكبيرة والهمة العالية والإيمان القوي بإمكانية نجاح هذا العمل.

هذا ما استطاع القلم أن يخط من هواجس وآمال تحف مراحل إنجاز هذا البحث وقلة المقال توحي بعظم المقام، ولما كان الكلام عن الكلام صعبا وشاقا كما قال "أبو حيان التوحيدي" ترددنا في كتابة الكثير، واكتفينا بغيض من فيض، ورحنا نقدم رجلا ونؤخر أخرى، وكم راودتنا نفوسنا بالتريث لأننا نتوخى أن يكون عملنا هذا شاملا في مباحثه، دقيقا في عرضه،سهلا في أسلوبه؛ حتى قرأنا تلك الكلمات البليغة"لعماد الدين الأصفهاني" حين قال: "إن رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا وقال في غده لو غير هذا لكان أحسن لو زيد كذا لكان

يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر،وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

وهكذا أجمعنا رأينا على إنجازه، فغلب إلحاحنا على تقديمه راجين أن يكون فيه الخير الجزيل والعلم الوفير وكفاية الحاجة.

والله من وراء القصد، وهو يهدي إلى سواء السبيل. وبه الاستعانة، ومنه التوفيق.

مدخل

التنظير لمفهوم الكتابة

هل يعقل أن يتساءل عن إشكالية شديدة التعقيد متناهية الإعتياص غامضة الماهية ؟ وهل يمكن أن يجاب عنه كما يجاب عن أي سؤال بسيط بتعريف بسيط ؟

بل هل يمكن أن يثار مثل هذا السؤال عن مثل هذا المفهوم وبهذه البساطة؟ في حين أن الأدب بمفهومه المعرفي المعقد وماهيته الجمالية المتناهية اللطف يندرج في صلب الاهتمامات الفكرية المستمرة فهذا المفهوم على بساطته تعتاص لإجابة عنه في مجلدات ضخام، بل في عرض قصير مثل هذا.

وعرف التنظير للأدب زخما هائلا من المفاهيم المتناقضة وخضع لجملة من معايير النظرية الجدلية وذلك تبعا لماهية الأسئلة التي شكلت الهم المعرفي الذي شغل عقول النقاد والمنظرين.

هذا يعني أن تحديد مفهوم الأدب من حيث الماهية هو تحريك للتراكم المعرفي بل إن تعريفه غاية في الصعوبة ولاشك أن الباحث إذا استكشف تاريخ الأدب ألفى مصدر هذين السؤالين منبثقين من الفكر اليوناني إذ أن أفلاطون جعل من الشعر وسيلة لتثقيف الحواس.

وارتبط مفهوم الأدب بالدعاء، أي " أصل الأدب هو الدعاء" ومنه "المأدبة" التي يدعى إليها الناس مع مرور الوقت انتقلت الدلالة اللفظة، من معناها الحسي إلى معناها المجرد جاء في "تاج العروس" «الأدب محركة الذي يتأدب به الأديب من النّاس سمي به لأنه يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن مقابح »[1]وهكذا انطوت الدلالة اللفظية على التهذيب والتثقيف وبقيت اللفظة محافظة على التهذيب كما يرى "مصطفى صادق الرافعي" حتى منتصف القرن الثالث للهجرة إذ قال « إن لفظة الأدباء بقيت في القرن الثاني الهجري خاصة بالمؤدبين لا تطلق على الكتاب والشعراء، واستمرت لقبا على أولئك إلى منتصف القرن الثالث»[2] وفي القرن الرابع أخذت ألفاظ "الأدب

[1]- غازي طلمات وعرفات الأشقر، تاريخ الأدب العربي (الأدب الجاهلي قضاياه وأغراضه، أعلامه وفنونه)، دار الفكر، دمشق، ط2، 2008، ص 20 .

[2]- غازي طلمات وعرفات الأشقر، تاريخ الأدب العربي، ص 20.

والأدباء" تتخصص وجنح الناس إلى إطلاق كلمة "الأدباء" على الشعراء والكتاب المشتغلين بالمنظوم والمنثور ويعلل الرافعي هذا التخصص بقوله: «ولما فشت أسباب التكسب بين الشعراء في القرن الثامن وبطلت العصبية التي كانت تجعل للشعر معنى سياسيا فاتخذوه حرفه يكدحون بها وجعلوه مما يتذرع به إلى أسباب العيش فانتقل إليهم اللقب لأداء المناسبة بين فئتين في الحرفة... وأطلقت لفظة الأدب على فنون المنادمة وأصولها »[1] .

وما يمكنك استقرائه من هذه الدلالات استمدت للفظة "الأدب" أنه بدأ بالدعوة إلى المأدب إلى تهذيب ثم غدى بمعنى التكسب وأخيرا استقر على معناه المعهود وهو تعبير الفني بالشعر أو النثر أسلوب جميل أو هو كلام جميل المؤلف بطريقة فنية تؤثر في النفس وتستثير فيها حب الخير والجمال وتبغض إليها الشر والرذيلة والقبح وقد يكون التعريف الوارد في المعجم الأدبي أو في بالغرض بالتعريفات السابقة إذ جاء في هذا المعجم: «الأدب في معناه الحديث هو علم يشمل أصول فن الكتابة ويعني بالآثار الخطية النثرية والشعرية وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري والمبين بدقة و أمانة عن العواطف التي تعمل في النفوس شعب أو جيل من الناس أو أهل الحضارة من الحضارات "[2] وربما كان ابن خلدون أقرب إلى الصواب من هؤلاء حين تكلم عن الأدب «المقصود منه أهل اللسان ثمرته و هي الإجادة في فني المنثور والمنظوم على أساليب العرب ومناحيهم فيجمعون بذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة[3] وارتباط الأدب بالمجتمع يجعل له سلطانا على الأفراد ويجعل تطوره مرهونا بقوانين المجتمع وهو لا يسير تبعا لأهواء ولا وفقا لإرادة الأفراد بل يخضع في سيره لقوانين ثابتة مطردة .

ويقوم الأدب "حاليا" على أسس فكرية بوصفه موضوعا ومادة يدور حولها رهان البحث الحداثي بخلاف وجوده "الاستطيقي" الجمالي الذي كان ذروة مقاصد النقد القديم وبذلك يكون

[1]- غازي طلمات وعرفات الأشقر، تاريخ الأدب العربي، ص 20 .

[2]- المرجع نفسه، ص 20 .

[3]- نفسه، ص 21 .

تعريف الأدب ضمن مفاهيم الحداثة أنتاجا "مفتوحا" للمعنى وتوليد نصوص من نص لأول حسب ما تمليه إشارته الدالة على محتمل تغنيه اللغة الواصفة فيفرض للمحتمل النقدي تجنب التناقض مع رأي الجمهور إضافة إلى كونه يمثل بؤرة اختلاف مع التاريخ والعلم فهو قابع بين (ممكنات العموم) وهذا ما أثرته أراء "أرسطو" وأفكاره قديما بوصفها جملة من الأسس الاستطيقية المتشكلة لدى الجمهور .

لذلك يبقى عمل الأدب من حيث الماهية والوظيفة مستعصيا على المفكرين والنقاد والمنظرين الأدبيين فعرفه أحدهم «أنه فن لغوي، أو لغة خيال، أو كيان لغوي جسد لغوي أو مجموعة من الجمل»[1] ومن هنا تم تجاوزه تاريخيا منذ الإرهاصات الأولى للشكلانيين الروس ومقاصد الوجوديين وعلى نقيض من ذلك فقد توسعت دائرة الاهتمام النقدي من الانتقال من طرح السؤال ما الأدب؟ إلى سؤال ما الكتابة؟ وبعد خلخلة قواعد النقد الكلاسيكي تم التحول من مفاهيم الأدب إلى نظرية الكتابة ليحدث الاهتزاز على مستويات متعددة نظرية واصطلاحية إذ تخضع نظرية الأدب لإنزياحات شتى على المستوى الفكري والجمالي وثمة تسقط الوصاية الكلاسيكية على الأدب التي ضيقت رسالته وحاصرت مبتغياته المتعددة ومن هنا يؤرخ للحداثة الأدبية الرائدة الباحثة عن الأدب المستحيل الذي يتأكد مفهومه ضمن نطاق منفلت من قبضة الاحتكام النقدي وبالتالي يكون الحديث عن الكتابة حديثا "متشعبا" إذ أنها تختلف اختلافا عن ماهية النص .

هذا الأخير الذي يتراوح بين الكتابة والشخصية، فالكتابة تتسع بخط أوفر من الحرية فبعد خروج النص عن الإطار الإرتجالي أو مرحلة السماع إلى مرحلة التدوين على الورق تحول من حالته المجازية بعد التصحيح والتنقيح إلى حالته الكتابية مزوقا "منمقا" أو بين بين .

« فالكتابة كلام جميل عجيب الذي ينهال على أقلام طائفة من الناس هنا وهناك فيسجلوه بواسطة الرقم أو الخط أو على القرطاس فيغتدي أدبا يقرأ أو إبداعا يمتع وكتابة تبهر وإنشاء يأخذ

[1]- شكري عزيز، الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار الباعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص 08 .

بالقلوب ويسحر »[1] والكتابة أداة ممتازة «للتواصل بين المتباعدين في الزمان والمتنائين في المكان والمختلفين في الجنس واللسان»[2].

وإذن فهل يجوز أن نتحدث عن كتابة عن لغتها فنقدم تعريفات ونناقش أراء أو نتحدث عن لغة اللغة السر «عن الكتابة الإبداع عن الإلهام العجيب عن اللحن المكتوب عن الجمال المبثوث عن الندى الملفوظ عن العطر الضائع عن السحر الفائق عما لا يقال إلا بالكتابة فيكتب؟»[3].

والكتابة لدى عبد السلام المسدي هي فعل الكتابة هي ثمار الحدث وهي نتاج الكتابة، أي حاصل من فعل الكتابة ذاته وهذا هو الفرق بين أن نعتبر الكتابة أن تكتب والكتابة ما كتبت.

إن الكتابة فعل من حيث هي حال تعتور الأديب فتجعله يفرغ لغته المنسوجة على القرطاس وهي نتاج للفعل في الوقت ذاته من حيث هذه النتيجة الناشئة عن هذا الفعل فكأنهما متلازمان لأن "أن تكتب" هو الذي يفرز في الحقيقة "ما كتبت" و«الكتابة وجود قوامه رسوم سوداء متفق على نظامها ، وكيفية استعمالها. تمثل سمات لفظية متفق علها أيضا بين مجموعة لغوية معينة »[4].

ولكل كاتب منهج معين في تجسيد نص كلامي منمق الكلمات والجمل ويكون ذلك حسب درجته الإبداعية والإلهامية إذ يقوم بالمزاوجة بين الأساليب والمماثلة بين الصور وتضمين غريب الكلام وعجيب الأفكار في كتابته أما إذا كانت درجته الإبداعية عادية فربما قام بكل ذلك مهتما بالمحتوى غير مبال بالشكل وهذا ما يثبت أصالة الهوية الأدبية وتفرد كل أديب عن سواه.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار النشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص 118 .

[2]- المرجع نفسه، ص 119.

[3]- نفسه، ص 120.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002، ص 8.

كما أن هناك نقطة اختلاف أخرى في مقابلة النص المكتوب مع النص الملقى للناس، هي أن أول ليس عرضة للتغيير والانزياح لأفكار وهذا لأنه ببساطة مدون مكتوب، أما فضاء الكتابة فيدفع الكاتب إلى جعل كلماته ترتص في شكل فقرات على الورق، أم النص المرتجل فلا يفكر قائله في تأطير نصه ضمن كلمات مرتبة في سطور وجمل، فتشغل بذلك حيزا "معينا" وفضاءا "محدودا "على الورق و لربما بقي "مبعثرا" لا يجمعه كتاب .

والكلام عن النص مهيأ للكتابة يكون غالبا قابل للتفكير والتدبر والتوغل إلى معانيه العامة فيقوم الكاتب بعصر ذاكرته و جمع أفكاره المشتتة ثم يجسدها في عبارات مسبوكة ويتبلور ضمن نسيج يربط بين خيوطها ويكون ذلك كله في صور مقبولة منطقية بينما النص المرتجل يضفي عليه طابع الافتراض والاحتمال البعيد والقريب فيلقى في عفوية وتلقائية تامتين .

فتختلف الأدوات المستعملة في كل من نصين فالنص المكتوب نحتاج فيه إلى قرطاس و قلم وشيء نقوم بالكتابة عليه بينما الشفوي الذي هو أسبق "وجودا " وأرسخ "أصلا " في تاريخ الآداب تتجسد وسائله في صوت الجهير ولسان عذب فصيح وبلاغة جيدة وحجة منطقية وحركات للتمويه وإشارة إلى الموضوع المراد وحشد لا بأس به من جمهور الذي يشاهد ويسمع فيقبل الفكرة أو يأبى ذلك .

إذ أن النص المكتوب يلقى على شخص واحد أو مجموعة أشخاص وهذه النقطة يلتقي فيها مع النص الشفوي، الذي يطرح على الناس حتما يكون إلقاؤه مباشر إما لقراء مجهولين أو إلى كافة الناس « وهذا ما يمثله الكتاب المحترفون الذين يبدعون لجميع الناس»[1].

والكاتب في كل ذلك لا يمكنه الانتقال مباشرة من نصه الشفوي إلى كتابة أولية ولكي يفعل ذلك لابد أن يكون من عظماء الكتاب والأدباء لهذا السبب وجدنا الكثير من الكتاب المحدثين

[1]– عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص ص 208 – 209 .

يكتبون أعمالهم ثم يتركونها مدة معينة ثم يقومون بعرضها على القارئ حتى لا تبدو ناقصة مقصرة في التعبير وغير وفية لحق فكرته المراد تجسيدها ولربما قبل عرضها عاد إليها يحددها ويضيف إليها وينقص منها تعبيرا معينا .

ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة ينبثق من خلال "مواجهة مغالق النص، فالكتابة قواعد أربعة مغامرة –نقد– تجربة و ممارسة ثم تحرر فالكتابة تولد في لحظة فراغ فهي تخرج عن مألوف من أجل بحث عن بلاغة مغايرة"[1] هذه اللحظة لا يمكن للكاتب فيها إلا الاستسلام للتدفق الشعوري الذي ينتابه فيفرز كلامه "مشوبا" بالاضطرار .

والكاتب الذي لا يبالي بتصحيح كتاباته قبل عرضها للجمهور فهو إما من الكتاب الذين لا يهتمون بأسلوب كتاباتهم وتعابيرهم الموحية وألفاظهم الجزلة، ينقصهم الحس الأدبي أو يغيب عنهم تماما وإما أن يكون من الكتاب الذين يكتبون تحت الضغوطات فيقدموا ما كتبوا على عجل على أساس طبعه ونشره سريعا ولو بقي النص على حاله لما تبلور أدب يقرأ لذلك يجب على كل كاتب أو أديب أن يكون رقيبا حريصا على مهمته الموكلة إليه وهي الكتابة الأدبية الراقية فيكون هو الناقد لكتابته والمعلق على أفكاره والمصحح لزلات قلمه ، فتجسد بذلك ما يمكن تسمية "بكتابة الكتابة" فربما تؤدي هذه المرحلة إلى طور مختلف ومغاير وشأن أعظم من الأول وفضاء أكثر امتداد، وعليه فالكتابة تعتمد على نقد اللغة والذات والمجتمع إذ تتم بالممارسة قبل أن يصل لإبداع هدفه إذ تؤدي «الكتابة دورها في تثبيت المعرفة وتوثيقها فلا يمكننا الحديث عن الكتابة دون تجربة وممارسة لها»[2].

واللغة كائن مهم في نظرية الكتابة التي لا تكون إلى باللغة دون تحديد نوع الكتابة شعرا كانت أم نثرا فلا كتابة إلا باللغة ولا لغة إلا بالكتابة واللغة "langage" عطاء اللسان "langue" واللسان

[1]– محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص 26 .

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 20 .

عطاء لأمة فاللغة جزء ولسان كل واللغة بين كونها فقط أداة للتعبير عن معان محددة أو في كونها غاية أثناء الكتابة وتكون بذلك أعظم شأنا وأسمى مكانة .

ونحن نريد دراسة اللغة من المنظور اللّسانياتي بوصفها وسيلة تواصلية إبلاغية وإنما تنشد أدبيتها الخالصة وميزتها المتفردة لدى كل كاتب فاللسان هنا شائع بين جميع الكتاب لكن اللغة خاصية في كل لسان والسؤال المطروح هنا هل تخضع لغة الكتابة إلى تأثيرات خارجية تحكمها أم أنها مطلقة لا يحكمها نظام معين وقانون محدد.

بما أن اللغة تجاوزت كونها وسيلة إلى تحولها إلى غاية ومادامت اللغة في ماهيتها متجاوزة المستوى الأداتي لتتحول إلى غاية في حد ذاتها فما مدى تقبل هذه الفكرة دون تشكيك أو تعقيب وفي هذا السياق نستند إلى أراء المحدثين الفرنسيين المؤكدين أن اللغة كانت في ماضي وسيلة لتعبير أما حاليا فقد تحولت إلى غاية لهذا التعبير أي غاية من أجل نفسها لم تعد كما قال ابن الجني «هي مجموعة من أصوات يعبر بها كل قوم من أغراضهم»[1].

فلغة كتابة نفضت عنها هذا الغبار هذه الوظيفة التقليدية فكانت اللغة وسيلة للتعبير وللكتابة أيضا ولا تزالها في الحقيقة حيث أنها تضطلع بهذه الوظيفة التي لا أحد يستطيع أن ينتزعها منها مهما اجتهد وجدد وتحدثن وتعصرن.

لكن الحداثيون حاولوا على رغم من ذلك تحويل اللغة، من موقع وظيفتها التبليغية التعبيرية وتبوئها منزلة أسمى بحيث تغتدي غاية في نفسها لا وسيلة إلى غيرها لذلك يرون أن الواجب اللغوي يمكن في الإحالة على الوظيفة التقليدية التي حسبها ضمن جدارها النقاد التقليديون والأدباء القدامى والبلاغيون والكتاب فوق كل اعتبار إنّما يسعى إلى كتابة أدب يبلغ رسالته بلغة فصيحة جميلة في أسلو جيد ونسج من معاني متين فكون تأثيره ماسا للروح والفؤاد ممتعا للنفس والذات ومع ذلك فإن

[1]- عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 51.

تعريف ابن جني الذي زعمنا أنه لم يعد قائما هو لا يزال ربما لأنه منطق فحتى أولئك الذين اتخذوا اللغة غاية لا وسيلة إذ لا يعقل أن يكتب الكاتب لنفسه أو العدم فهو إذن يصطنع اللغة من أجل أن يعبر عن غرض ما من أجل أن يبلغ مقصدا ما .

هكذا تتوارى إشكالية الكاتبة وماهيتها الغامضة فإن الكتابة تتعدد وتختلف وتتباعد ولكن في إطار المقدار الأدنى من فنية الكتابة التي تتطلع أبدا لكشف ولاستكشاف ومع ذلك فإن أي مجتمع متحضر راق لا يستطيع أن يستغني عن كتابة « فالكتابة مثل الوجود المنشود ، ومثل السعادة الغائبة ومثل الحلم الشارد ومثل الهواء الذي لا مناص من شمه، الإستغناء عن هذه الأمور غير ممكن، فالكتابة مماثلة لحلم بالسعادة المعسولة، فأن نكتب إنما نحاول تجسيد هذه السعادة ولو في اختلاطها بأمشاج الشقاء فلنكتب ولنكتب ولندمن الكتابة إلى يوم القيامة فإنما الكتابة تجسيد لحياة البشرية بما فيها ألام وأمال على رغم من أنها قد لا تدفع ألما ولا تحقق أملا»[1].

[1]-عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد نظرياتها، ص 12.

الفصل الأول

مفهوم الأدب لدى جان بول سارتر

تمهيد:

هناك اختلاف في العلاقة التي تشد الأدب بالفلسفة وذلك يتحدد بحسب فهمنا للأدب من جهة والفلسفة من جهة أخرى، فالبعد الفلسفي له وجود في الحياة الخاصة والتاريخية وغيرها، كما له وجود أيضا في العمل الأدبي بصفة خلقية، ومن هنا فالإنتاج الفكري و الأدبي مهما كان نوعه فهو يتأثر بالتغيرات الطارئة على الوعي حتما [1].

هذه التغيرات تعبر عنها الأبعاد الفلسفية حث تكون أسرع استيعابا في إطار خلفية الأدب ومن تم فالعلاقة بين الأدب والفلسفة علاقة تأثير وتأثر لأن للفلسفة تأثير كبير في مضمونه، كما أن الأدب هو تفكير فلسفي الصور ما يمكننا من دخول عالم الفلسفة عن طريق الأدب فتصبح بذلك الأشكال الأدبية تستعمل في ترجمة الفكر الفلسفي والتعبير عنه، وأداة لبلوغ الفكر الإنساني.

فالعلاقة القائمة بين الأدب والفلسفة قائمة على البعد التاريخي الذي له وجود في الأدب والفلسفة، فلا نستطيع أن نحيط بمعالم الفلسفة الموجودة وعلاقتهما فالأدب إلا إذا انطلقنا من نقطة محددة هي دراستها في إطار استبعاد العالم لها ومن هنا يمكننا أن نتساءل: إلى أي مدى يمكن اعتبار سارتر منظرا أدبيا؟

لقد كانت إسهامات سارتر في ميدان الأدب تجسيدا هاما لفلسفة من ناحية وتجسيدا للتحليل النفسي الذي قدمه من جهة أخرى، فقدم بذلك بديلا عن الفرويدية التي اعتبرها الجميع أنها تقترح طرقا للهروب من المسؤولية إلى الضن بالقوى اللاشعورية .

وفي المقابل نجد أن هناك نظريات في الفن كانت لكل الفلاسفة إلا أنها لم تؤخذ بعين الاعتبار رغم أنها كانت مصدرا أساسيا لبعض النظريات النقدية ذلك لأن نظرياتهم كانت بالدرجة الأولى تطبيقا لفلسفاتهم على ميدان الفن، والمتدبر إذ في الأدب الوجودي يجد أنه لم يشتمل على منهج

[1]- محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مؤسسة نوفل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص14 .

النقدي محدد ، فالأعمال المسرحية لسارتر، وألبير كامو (S.P.Sarter) و(A.Camus) لم تتجاوز نطاق الفكرة الفلسفية في خلفية العمل الأدبي «إذ أن الرواية الوجودية لها جاذبية خاصة نظرا لأن الرواية وحدها تسمح للكاتب أن يثير التدفق الأصيل للوجود»[1].

وعليه إن الوعي الوجودي هو تلازم وتناف، والكتابة الوجودية تستلزم وعيا وجوديا، وتفكيرا موجودا سلفا، وتناف إذا أنه لا يجوز جر الوعي في عملية الكتابة، لأن هذه الأخيرة ا لا تمثل الوعي كله، بل يعكس في الكاتب جزءا من وعيه، وبالتالي فإن الأدب الوجودي يحيل على استلزامها للآخر – المتلقي- وهنا هي لا تريد إلغاء عبارة الذات، بل هي تدع قضيتها الوجودية تحت شعار «أن الآخر موجودا إذا أنا في الجحيم »[2] أي أنه في حالة وجود المتلقي فالكاتب ليس موجودا، وهي فكرة بنوية تتلاقح مع نظرية موت المؤلف، هذه اللزومة تجد بدايتها في الوجود الإنساني وتفاعله مع الحياة من خلال التجربة التي لا يحل محله غيره في خوضها، ونقل هذه التجربة إلى الآخر تكون أداتها الأدب الموضوعي الملتزم الخالي من الإقحامات.

فبعد أن أعتبر الأدب موضوعا للمعرفة أصبح وسلة لنقل المعارف والتجارب وعل فكرة الإلتزام جاءت من هنا فعلا وقولا، حيث أنهم أطلقوا على أدبهم الوجودي اسم "أدب الالتزام" بمعنى الأدب الذي يلتزم موقفا أخلاقيا واجتماعيا محددا من كل حدث فردي واجتماعي ووطني [3] فيكون الأدب وسيلة تخدم المصلحة الإنسانية وتخضع للدفاع عن وجود الإنسان ومكانته في الحياة .

فالكتابة الوجودية لدى سارتر "هي ممارسة للفعل الحر وهي اختيار لذاتيتنا "[4] .

---

[1]- أمير إسكندري، النقد ونظرية الأدب السارترية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص 41 .

[2]- خليل أحمد خليل، السارترية تهافت الأخلاق والسياسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 43.

[3]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 28 .

[4]- المرجع نفسه، ص 30 .

نخلص إلى القول أن علاقة الأدب بالوجودية تحيل على الحديث عن مزاوجة بين الأدب والفلسفة، وحديث طويل عن الحرية الذاتية والموضوعية والالتزام في الكتابة، فالكاتب قبل أن يقدم عمله، الأدبي يجب أن يكون مقتنعا برسالته فهو مسؤول عن كل شيء، ليس لأنه كاتب فحسب بل لأنه قبل كل شيء إنسان لهذا يجب أن تكون الكتابة والحياة سيء واحد.

وصفوة الحديث أن المبادئ تقوم عليها نظرية الأدب الوجودية لدى سارتر تتحدد في ثلاث أبعاد وهي "الذاتية " و"الحرية " و"الالتزام " واختيار سارتر الالتزام في كل مواقفه الأدبية، حيث يطرح عدة تساؤلات عن هذه الفكرة، وبما أنه ارتبط بالأدب ففي بحثنا لهذا المسألة الجدلية وفي ذلك يقر سارتر "يبدو أن هذا السؤال هو ما لم يتساءل عنه إنسان قط" [1] ومن البداية نعيد طرح تساؤله: ما مفهوم الكتابة لدى سارتر ؟ وما هي دواعيها ؟ ومن ذلك أن ضبط هذه المفاهيم الفرعية المنبثقة غير نظرية الأدب يفض النقاش جملة وتفصيلا عن ماهية الأدب ووظيفته إلاّ أن الجدير بالملاحظة ضمن هذه السياق أن عنوان مؤلّف سارتر "ما الأدب ؟" من خلال فصول بدون أن يتلقى جوابا شافيا لحيرته، ذلك أن سارتر من خلال فصول بحثه استبدل هذا التساؤل العريض بأسئلة أخرى شكلت هاجس اهتماماته التنظيرية والتي انحصرت في الكتابة بدلا من تعريف الأدب.

[1]- جون بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأسرة، مصر، ص 22 .

أولا: ماهية النقد الجديد.

يقوم النقد الجديد –البنوي– بإنجاز كتابة ثانية مستمدة من الأثر الأدبي " trace littéraire" وهي فسح لمجال أمام تناوبات غير متوقعة وأمام لعبة المرايا اللامتناهية – كما ينعتها بارث – والتي تسعى إلى إبراز القسمات والتفاصيل الحقيقية لما يسميه "غاستون باشلار" بتقنيات الصورة ومن هنا تخضع الكتابة النقدية إلى التحول، ذلك أن الوصف النقدي محكوم بالانحراف وبخيبة المعنى ، فاللغة الواصفة هي ازدهار جديد لمعاني النص الأدبي بناءا على تقنيات الدلالة وتعدد القراءات على اختلاف مرجعيتها وتداولاتها وقد يكون الخطاب المنتج بالمفهوم الاصطلاحي لجوليا كرستيفا "J.Cristiva" كتابة معادة "Réécriture" أو كتابة إضافية "supplémentaire" فالإشكالية الذاتية هنا ليست إلا تغير مسار الشهوة بمعنى نتخلى عن شهوة القراءة الأدبية في وجه الكتابة الذاتية.

هذه الرؤية النقدية تجعل الناقد إنسانا مفكرا له رأيه الخاص حول هذا العالم وقضاياه المتشابكة، لابد من الإفصاح عنه بواسطة الكتابة بوصفها حاسة سادسة يتحسس بها الكاتب مختلف الظواهر الإنسانية أو يبوح من خلالها عن جوهر الإبداع الفني « فالكتابة – إذا – كشف لعالم تم اقتراحه واجبا للقارئ »[1]. وبذلك تصبح ضرورة فصل حياة الكتابة عن حياة مؤلفيها ضرورة نظرية وفكرية على حد سواء .

وبما أن الكتابة تشبه «الابن البئيس الضال والثائر في نفس الوقت وبالتالي فهو على أية حال ابن ضائع فإننا نوطد صحة هذا التصور »[2]. لحظة مقابلة النص وجها لوجه إذ لا يمكننا العودة إلى امتدادات المؤلف لأننا مغمورين تحت طائل عالم لفظي زاخر بالرموز، والنص بهذه الخصوصية

[1]– بول سارتر، ما الأدب ؟ تر: غنيمي هلال، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت، ص 19 .

[2]– سارة كوفمان وروجي لاورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، ط1، 1991، ص 16.

الإيحائية "connotation" يفجر في ذاتنا القارئة مخزونها الثقافي المختزل في ذاكرتنا المعرفية، هذا ما يجعل الكتابة تتجرد من الأفكار المقبولة، فهي ثورة هدفها التغيير والبناء المستمر الخلاق، وبالتالي يتجلى هاجس الكتابة ونزوعها في كل نص أدبي هادف إلى تمزيق الوعي السائد في المجتمع فيوجه وظيفة: «الكتابة على نحو دال يظهر- في النهاية- أن الشكل الموضوعي للأدب وأسلوبه يحتويان أخلاق لغتهما »[1].

هكذا يقوم هاجس البحث الحداثي على تقديس النص بوصفه كتابة دالة مفتوحة على تناسل المعاني ليكون الانكباب على مرجعية وحيدة هي اللغة الباعثة على تولد الكتابات .

هكذا تتوارى مفاهيم و إشكالية الكتابة التي شغلت الفكر انقدي بين زمن مضى وانقضى، وزمن حديث تحتم علينا أن نعايشه فكان لابد من البحث فيه من حيث المفهوم واللغة والأسلوب والوظيفة ومن حيث علاقتها العميقة بما كان قبل أن تكون ماهيتها واكتمالها القريحة ، فتجسد الإشكال الحقيقي .

[1]- إديث كريزويل، عصر البنيوية من فوكو إلى شتراوس، تر: جابر عصفور، ص 178 .

ثانيا: مفهوم الكتابة لدى سارتر.

يقول سارتر "فلسفتي فلسفة الوجود ولا أعرف ما هي الفلسفة الوجودية" [1] من البديهي أن المبادئ الأساسية لنظرية سارتر لا يمكن أن تتجاوز ما تحدث عنه في كتابه "ما الأدب؟" " Qu'est ce que littérature" الذي نشره سنة 1947، كما أن إدراكها لا يتم إلا بالإجابة عن التساؤلات الهامة التي شكلت فضول هذا البحث النظري المستعصي: ما مفهوم الكتابة. ما دواعيها؟ ومتلقيها ؟

إذ أن العلاقة بين القراءة والكتابة تكتسي طابع اللزوم وتأسيسها يساير المبادئ العامة للفلسفة الوجودية، والحرية الذاتية، والالتزام داخل تلك العلاقة بين مفهوم الكتابة والجمهور.

النظرية الوجودية في محتواها تؤكد أن الكتابة ميدان شاسع يشمل عمليات الإبلاغ والتواصل، وتحقيق الذات من خلال الآخر، وذلك تطبيق لنظرية أدبية وجودية ملتزمة، حاولت إعطاء مفهوم جديد للأدب يلغي كل المفاهيم السابقة وضمن هذه التنظرية أصبح الكاتب متحررا ، يحقق وجوده في نور الالتزام وفي إطار موقف يحدده بإرادته، لا رفع فيه لسلطة الناس والمجتمع.

ومن هنا فإن مشروع الكتابة عند سارتر هو كشف عن مواقف قصرية هدفها التغيير فهو يقول «ففي كل كلمة أرسلها أغوص قليلا قليلا في هذا العالم، وفي الوقت نفسه أطفو فيه قليل لأني أتجاوزه في المستقبل»[2] ومن هنا تنكشف الرؤيا الفلسفية التي تسكن الخطاب الأدبي لدى سارتر:

الكاتب في نظره إنسان اختار طريقة معينة في الكلام نستطيع تسميتها بالعمل الكاشف ومن هنا يعدو حالة الكشف هذه يريد بها الكاتب الملتزم إبراز عملية الكلام بمفهومه العملي، وبالتالي نتحدث عن اللغة التي نشعر بها ثم نتجاوزها إلى غايات أخرى، كما ندركها حيث يستعملها إنسان

[1]- خليل أحمد خليل، السارترية تهافت الأخلاق والسياسة، ص 05 .

[2]- سارتر، ما الأدب؟، ص 22 .

آخر متكلم بها، وفي كل الأحوال يكون الهدف من الكلمة هو التأثير على الآخرين، فالكلام لحظة من لحظات العمل؛ ففي بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على تحقيق هدفه وهدفه طبائع الأشياء، ففقد النطق كفقدان أحد مقولات الشخصية.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن الكشف نوع من أنواع التغير وأنه لا يتم الكشف عن الشيء إلا إذا كانت الغاية منه هي تغييره، فالإنسان هو المخلوق الوحيد الذي لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغير فيها .

وقد يكتفي موقف الكشف هذا طابعا فلسفيا، بما أن الإنسان يقف سلوك وتفكير على موقفه حيث يكشف عما يحيط به من كائنات أو أشياء أو حواجز تعترض حريته: فيتخذ اتجاهها موقفا مرتبطا بالعوامل المحيطة به ليتجاوز إلى غاية له يحاول بها التغير [1].

فالعمل بحث عن الوجود وكشف له، فأي حركة ترسم وجها جديدا لها على هذه المعمورة وكل وسيلة بمثابة نافذة مطلة على العالم، ولا نريد هنا أن تكون مع هؤلاء الذين يريدون امتلاك العالم، بل مع من يرغبون في تغييره، فإذا أراد الكاتب الكلام فعليه أن يرمي إلى هدف معين فيكون تصويبه تصويب رجل يحقق الهدف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة ومن دون غرض سوى تحقيق المتعة.

« ولقد اهتم النقد الوجودي لدى سارتر بالمسائل الجوهرية الموجودة في عالم الكاتب بالتحليل والتمعن في رسالته لأن مجموع الفنون ليست كلها خالصة، فنظريته الأدبية تنقد "نظرية الفن للفن" التي ترى أن الفن واحد لا جلال في التعبير عنه بأي لغة من لغات الفن وفي مجال الاعتباطية التي يطرحها اتجاه الفن للفن، ترفض نظرية سارتر مفهوم التناظر بين الفنون ومما لا يريب فيه أن الفنون تؤثر فيما بينها في عصر واحد ولذلك تؤثر فيها العوامل الاجتماعية نفسها، لكن التناظر يبقى

[1]- سارتر، ما الأدب؟، ص 39.

مستحيلا لأن الاختلاف يمكن في الإساءة مثلما يمكن في الشكل مثلما يمكن في القيمة الفنية على حد تعبير ريتشاردز» [1].

فلفهم هذه الإيحاءات علينا أن ننحى منحى الفنان الذي يجعل اللون والصوت مواد في ذاتها في أعلى درجات كيانها فتصطع بصيغة خياله، ليحاول أن يكون عمله موضوعا وعلامة ذات دلالة في وقت واحد [2].

وحقيقة الأمر أن الرسام حين ينتج عناصر خلقه الفني لا يهدف إلى رفع علامات على لوحة، بل يهدف إلى غاية من الغايات، إذ أنه في تعبيرنا تجسد معنى مجردا في شيء، فإنتاجه الفني حين يؤول يكتسي دلالة غامضة ومتفرعة لا يفهمها إلا خالقها «فتخلط على الأفهام، والامتداد والثبوت للذي لا وعي له، نوفي العلاقات التي لا حصر لها ولم يعد إلى سبيل من قراءة المعنى الذي أراد الفنان».

تتميز الفنون الأخرى عن الأدب ببيان الصورة، فالرسم والنحت والرقص هي دائما أوضح من الشكل الأدبي لأنها أقرب إلى حواسنا، فعوالم الأديب تتميز أبعادها الزمنية في العالم المحدود الذي يخلقه الرسام والنحات، لذلك فالأدب أكثر اتساعا واستيعابا للحياة الاجتماعية كما أن الأديب يتمكن عن طريق اللغة البوح وكشف أفكاره وشخصيته ونظرته للحياة ويمثل مختلف الأفكار الموجودة في ذهنياته على ألسنة شخصياته .

فمن خلال شكل أدبي واحد يستطيع التعبير عن الظاهرة، ورصد سير تطورها ونتائجها وتمثيل ظاهرتين تجريان في موقعين مختلفين، أم الأدب فيغتنم هذه الإمكانية ويستغلها استغلالا واسعا، ويتفحص الأدب بكونه قادرا على دمج تجربة الملتقى الفردية الخاصة.

[1]- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى البدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر 1963، ص290.

[2]- جون بول سارتر، ما الأدب؟، ص 11 .

وهكذا يمكن للقارئ بشكل شفوي ، تقريب تجربة الشخصية ليعد صيغتها وتشكيلها، أي يجعلها أكثر اقترابا من الجميع وهو يمنح معايير فكرية وجمالية يتمكن من خلالها، فهم تجربة الشخصية ويميزها ويصدر عنها أحكاما ويطرح "سارتر" حقيقة أخرى، تعتبر من أعمق القضايا وأخطرها التي نوقشت في العصر الحديث وهي قضية الالتزام في الشعر والمقصود به أن يتصرف به الشاعر إلى التغني بألامه وأفراحه الذاتية متناسيا كل مشاركة بالفكر أو الشعور والفن في مسائل قومه الوطنية والإنسانية ومشاكلهم .

الشعر يستعمل الكلمات كالنثر لكن ليس بالطريقة نفسها، فالشاعر يكون خادما للغة فيرتفع بها، لأن تكون نفعية، وحيث أن البحث عن الحقيقة، لا يتم بواسطة اللغة واستخدامها كأداة، وهي فكرة أشار إليها أحمد زكي في الانطلاق لأدب كرسالة، لا تشتمل على غاية [1].

فاستخدام الشاعر الكلمة لبناء شعره، يجر به إلى إجهاد نفسه، لانتزاع الدلالة منها، فتصبح الكلمات أشياء في ذاتها وليس ألفاظ المعاني، لأن الشاعر يعتمد على الصورة التي تستند على قوتها الإيحائية في الألفاظ .

فالناثر دوما خلف كلماته، متجاوز لها ليدنو من الغاية في عمله لكن الشاعر دون هذه الكلمات، لأنها غايته، فالكلمات بالبنية للمتكلم لها دلالات، يرمي إليها حيث تكون عاجزة عن غايتها الإبلاغية، أما بالنسبة للشاعر، فهي شيء ينمو ويتجدد لأنه يستخلص منها دلالته إذا ما صارت عاجزة عن الإتيان بها.

فإذا تحدثنا عن الكلمات في المجال الشعري أشبه ما تكون بالألوان والأصوات إذ تخضع لها عواطف الفنان.

[1]- أحمد كمال زكي، نقد دراسة تطبيق، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص ص 21-22 .

والكلمات للمتكلم موضع نشاطه يطلب مساعدتها إذا أنها تظهر وحدة اللغة والدلالة، فهي بذلك تواصل لمشاعره، وأدوات يستعملها في أعماق نفسه فهو ملم بمادة اللغة التي يوشك أن لا يستوعب سلطتها عليه وأن بالغ الأثر في عالمه والشاعر خارج إطار اللغة يستعمل "الكلمات من جانبها المعكوس وكأنه بذلك دون عالم غير عالمنا" [1].

وبذلك فإن هناك فرقا شاسعا بين الناثر والشاعر تجاه موقفها من اللغة .

ويمكن القول أن لغة الشاعر هي مرآة العالم وبهذه فالكلمة ذات كيان متنقل "تمثل المعنى أكثر ما تدل عليه، والشاعر عكس الناثر يصب انفعالاته في قصيدته لكن بعد ذلك لا يستطيع التعرف عليها لأنها تختفي بين الألفاظ فلا يلبث أن تغزوها وتسعى إلى تحويلها كما أن الكلمة الشعرية لا تكفي وحدها لتحقيق المعنى، بل هي مكونة من مشروع خلق ما يرغب في خلقه "فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق القوية بما تحث عليه من نفي واستثناء واستفهام وفصل وهو يجرد هذه العلاقات معاني مطلقة فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة، وتصير بذلك مثلا ذات صيغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه" [2] .

لقد أثارت التفرقة التي أقامها سارت بين الشعر والنثر جدلا عميقا بين فئة النقاد في صيغتها وحتى مصدرها ، فقد كتب الناقد "جويد موربوجي" في فصل عقد عنوانه "سارتر الأدب والشعر" أن التفرقة التي قدمها سارتر بين الشعر والنثر أخذها من" ما لا رمي" فهذا الرأي سانده نقاد عدة من بينهم "بول فاليري"، "ريتشاردز"، "موربوجي" اعتقد أن الفن لدى سارتر مثله مثل الشعر، التخييل ينتمي إلى عالم حقيقي .

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص ص 14-15 .

[2]- المرجع نفسه، ص 18 .

أمير إسكندري يشير إلى أن هناك "تشابه بين أراء سارتر في تفرقة بين الشعر والنثر وبين أراء المدارس الفلسفية المعاصرة، المسماة الوضعية المنطقية في اللغة" .[1]

وهنا نطرح سؤالا هل صحيح أن سارتر تأثر بها ؟ وهل جاءت تفرقته من "ما لا رميه " فنقول أن الإجابة عن ذلك والتأكيد عليه غير ممكنين لأن سارتر لم يغير من قبل إلى كل ذلك في تناوله لقضيته .

لقد برزت فكرة الالتزام في ميدان النثر، فكان يستلهم من القصة والمسرحية والشخصيات المستعرضة، فيها طريقة للتعبير عن فلسفته اتجاه العمل الحر الملتزم واتجاه انحلال العالم وانحراف الناس فيه، كما عبر بهما عن فكرة التحرر الإنسان وتخلصه من قيود المعتقدات والعادات المتوازنة والنثر هنا ككيان مستقل ذاته مادته هي الكلام إذا هو ذو دلالة على الأشياء المحددة وهو امتداد للأحاسيس والذوات لا غير فيؤدي بنا ذلك إلى التساؤل عما إذا كانت اللغة أداة لعملية التواصل والإبلاغ .

يمكن القول أن النثر وسيلة قائمة بمشروع التواصل فما هي الكتابة النثرية الملتزمة التي يطمح إليها سارتر؟ النثر وسيلة من وسائل التفكير يقول فاليري "يوجد النثر كلما مرت الكلمات من خلال نظراتها كما تر الكأس خلال أشعة الشمس" [2]. لكن يبقى سؤال مطروح ما الغاية من الاتصال بالآخرين عن طريق الكتابة يقول سارتر إن معنى هذا أن قصدا غريبا من مجرد نظر عقلي بل وعي طريق اللغة نفسها، قد تدخل في أمر لإفضاء إلى الآخرين [3].

سارتر في حديثه عن عملية الكلام يرى أن المتكلم ليس مجرد عاكس للأشياء في كلماته بل الكلام عمل وأن كل ما كان لينحدر إلى عالم النسيان من حركات حفية اكتسبت الآن طابعا وجوديا لا حدود له وبذلك نقول أن الشيء يكتسب موضوعية ودلالته في عقل المتلقي والمتكلم .

---

[1]- أمير إسكندري، النقد ونظرية الأدب السارترية، ص 230 .

[2]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 151 .

[3]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 25 .

ننتقل للإجابة عن إشكال مهم هو فيما إذا كان الأدب الملتزم يبالي بالشكل أم لا "فسارتر في تعرضه لمسألة الشكل والمضمون في العمل الأدبي يرى أن الأدب الملتزم لا يجب أن ينسينا الأدب بأي حال من الأحوال"[1].

هنا يرد سارتر على من وجهوا اتهاما للأدب الملتزم أنه لا يهتم بالشكل وكل ما يهمه هو المضمون ففصل سارتر في هذه القضية فصلا منطقيا فيقول أن المضمون في الكتابة الملتزمة يوجد أولا ثم يقوم بإيجاد الشكل المناسب له إذا أن الاهتمام بالأسلوب يتلقى المعنى ولا يترك منه سوى مرجعا و مقابلات وأمور يكاد المتلقي يسام منها أي أن تحقيق المتعة الفنية في النثر لا تكون إلا إذا جاءت دون تعمد أو قصد ظاهر [2].

يضيف سارتر أن الكتابة الإلزامية ليست لها طريقة بل السهم فيها هو اختيار الموضوع ومعاينته دون أن نهمل مساهمة الأسلوب في السمو بقيمة النثر والقيمة الجمالية في ذلك قوة خفية تعمل عن طريق الإيحاء لذلك فإن سارتر يقول أن الشكل لا يقوم دون مضمون فهو لابد أن يرتبط بالمضمون والشكل يتبع المضمون في العملية .

الأسلوب في النص الملتزم يكمن في تشكل الكلمات وطابعها الجمالي والعلاقة بين جملها هي تحضير للفكرة المراد إيصالها فالأسلوب ليس هو الفكرة بل هو تمهيد لها .

ويظهر سارتر حيرته لهؤلاء المعارضين لمبدأ الالتزام إذا كان معناه كما ذكرنا سالفا لكنهم لم يدعموا رأيهم بحجة بليغة فهم لا يدركون حتى معناه الحقيقي فعلى الأقل كان عليهم أن يثبتوا ذلك بنظريات قديمة مثل نظرية الفن للفن لكن لم يفعلوا ذلك لأنها نظرية رفضت هي الأخرى أو هوجمت بشكل أو بآخر وعلى الرغم من هذا الهجوم لم يمنع ذلك أن يكون للإبلاغ الأدبي وظيفة ما إذا يرى

[1]- سارتر، ما الأدب؟، ص 26 .

[2]- المرجع نفسه، ص 25 .

أصحاب هذا المنهج أن الشكل الأدبي شيء مثالي مقدس [1]وهنا الفن الخالص والفارغ وجهان لعملة واحدة والدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى مناورة بورجوازية في عهد مضى وانقضى ففضلوا بذلك أن يصفوا بالتقليد على أن يسيروا درب الكشف والتجديد إذن أن قيمة الفن الخالص تطهر بعد أن يحيله الأديب إلى شكل موحد عضوي على حد تعبير العشماوي[2].

فقد نقد سارتر نقدا لاذعا النقاد الذين انحصرت دراستهم في صياغة النواحي الفنية متجاهلين بذلك العلاقة بين الأدب الذي ينتجونه والمجتمع الذي كتب له هذا الأدب مدعين أن الأدب لا يحقق سوى المتعة الفنية مستعينين في ذلك بتراث سبق عهدهم بعد أن نال من أفكارهم الفشل.

والنقاد مع كل ما قيل سابقا يعتبرهم سارتر متطهرون* «عن كل ما يربطهم بالعالم الحقيقي إلا فيما كان ضروريا لتستمر قلوبهم في النبض فأهم شيء يثير انتباههم هو مسائل المكررة الماضية والروايات المعروفة الناهية ولا يراهنون بذلك على ما لا يدركون...»[3] ولذلك كله كان هذا النقد محاكاة لطريقة الموتى، وفكرا ميتا، فتصبح حياة الناقد بذلك غير مرضية، فلم يعد يقدر حق قدره وقد أنكر الكل فضله، فيتجه أخيرا إلى المكتبة يتناول من بين رفوفها كتابا، وتبدأ بذلك عملية الخلق غريبة يسميها عن قصد القراءة [4] وهي عملية ذات شقين:

1- سبب في عودة هؤلاء الأموات إلى حياة ثانية.

2- هو عقد ناقد لصلات مع العالم الآخر.

---

[1]- محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة، بيروت – لبنان، 1981، ص 151 .

[2]- المرجع نفسه، ص 15 .

*- ويقصد سارتر متطهرين من باب سخرية، من كل ما هو إنساني واجتماعي اعتقادا منهم أن اهتمم بالأدب بقضايا المجتمع والإنسان، تدني له.

[3] - سارتر، ما الأدب؟ ص 27 .

[4]- المرجع نفسه، ص 45 .

وكما أن نقدهم هو محاكاة – كما ظنوا – بين الطبيعة والفن، دون أن يدركوا أنهم محاطون بعالم خال من أي عاطفة إنسانية يمكن أن تنفي تأثير ما.

وبالتالي فإن نظرية الأدب السارترية هدفها هو كشف جلي ما يعكس من أهداف الكاتب حين يجلوها دون قصد منه، وكل ما كان مقصودا يحول إلى ميدان النقد وهو ميدان يلتزم ضمنه الأدب.

وصفوة الحديث هذا أن الإنتاج الأدبي بما أنه مشروع من مشروعات الخلق الأدبي وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا يرى –سارتر– انه يجب أن نكون صادقين في كتباتنا وأنه حتى لو رفضت الأجيال القادمة أفكارنا فليس معنى ذلك أن نظلل من الآن أنفسنا، والكاتب ليس عليه أن يكون إلتزاميا بقدر ما عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد، على نحو ما يجب أن يكون عليه كل إنسان في هذه الحياة و كنتيجة لهذا كله يستوجب علينا معالجة مسألة جديدة وهي ما هي دواعي الأساسية للكتابة ؟

ثالثا: دواعي الكتابة.

إذا أدركنا أننا مكتشفون، يتحدد لنا بأننا لسنا ضروريين بالنسبة للشيء المكتشف فدافع الخلق الفني عند – سارتر – تأكيد أن الحاجة هو إحساسنا بضرورتنا للعالم: أي أننا بالرغم من عدم مساهمتنا في خلق الظواهر اهتممنا بها إلا أن انصرافنا عنها يبقينا غامضة في ظلام مجهول.

أما الإدراك لها فيتماشى معه دوما شعورنا بأننا لا نحمل أهمية الوجود العالم ولا حاجة تدفعنا إلى خلقه وتكوينه، إلا أن الخلق الفني الذي ابتدعه كون أن صاحب الفضل في تكوينه.

فدور الفنان لا يتجلى في خروجه عن نطاق هذه الدائرة أما المدركات المختلفة التي يخلقها بذوقه الخاص وهاتان العمليتان أي الخلق و الإدراك عمليتان متتاليتان:

- **الأولى**: اكتشاف مستقبل بفرض نفسه على المكتشف.

- **الثانية**: أي الخلق تتيح للمبدع فرض حريته وإرادته على ما أنتج، إذ لا يحمل عنصر المفاجأة فليس هناك حتمية تقيد المبدع، ولا بدل ينتابه لأنه ببساطة خالق الشيء الذي يبقى دوما في حاجة إليه ولما كان الوجود الأدبي يتحقق في اللغة باعتبارها فكر للإبداع، فإنها ليست مجرد وسيلة بل هي غاية، يقوم بها الفنان بدور فعال لتحقيق هذا الهدف، إذ يخلق اللغة التي يثبت وجودها الإبداع الأدبي [1].

ففي عملية الإدراك يبدو الموضوع الإدراك هو الحتمية «أو المدرك غير حتمي إذ يبحث عن الحتمية في الخلق الفني، فيصير الموضوع الذي خلقه غير حتمي بالنسبة إليه وإدراك ما أنتج يظل دوما ناقصا مقابل شعور المدرك بقوته المنتجة، لذلك فعملية الخلق تتميز بالصيرورة والاستمرارية، فإحساسنا أننا ضروريين هو أساس الخلق الفني، المعبر عن أصول المجتمع وعن أزمات الأفراد،

[1]- تودوروف، نقد النقد، تر:سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986، ص 26 .

وتطلعاتهم اليومية، إذ بها يتحقق الخلق الفني الأدبي حيث أنها أصدق مجال يكتب فيه المبدع عن انشغالاته الآخرين فليست مهمة التعبير عن مشاعره الخاصة فحسب»[1]. وإنما يبدع ليدفع بخالق جديد إلى إنتاج جديد ليكمل مهمته التي بدأها هذه العملية التي تمنح إمكانية الديمومة العمل الفني الأدبي، بممارستها الفعالة وانعدامها لا يكون جهد الكاتب إلا مرد كل الورق، فالمبدع مهما كان لا يستطيع أن يقرأ ما يكتب، لأنه يمنح شيئا جديدا عند قراءته لعمله لأنه إنتاج ذاتي يحوي مشاعره وخصائصه وحين قراءته فهو بصدد قراءة أناه فلا تثير فيه شعورا غير الذي كان عند إبداعه .

فبدون متلقي، وبدون عناء لهذا المتلقي، لا تكمن الموضوعية «فعملية الكتابة إذن تتضمن شبه القراءة وضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية شبه مستحيلة»[2].

وباعتبار القراءة مركب من الإدراك والخلق التي تطرح أساسية الذات والموضوع معا، ففي الإدراك الحسي يكون الموضوع هو الأساس بينما تنعزل الذات، وكأنها شيء غير جوهري لكن إظهار الموضوع يتطلب وجودها معا، لخلقه وإبداعه، والقراءة هي الوحيدة التي تظهر التآلف بين الإدراك الحسي والإبداع الفني، فهي تكشف عن وجود الموضوع كحقيقة ماثلة في عالم الوجود الخارجي الخالي من التحكم الذي يتحدد وفق الطاقة الموجودة لدى القارئ التي تخلق ما يقرؤه، فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا في شكل موضوعي، إنتاج يمكننا أن نرى فيه متشابه من العلم الذي خص به "كانط " الذاتية الإلهية .

وطالما أن القارئ والكاتب لا يعترفان بهذه الحرية فهذا منح لظهورنا فكأننا نقول أن العالم الفني يتحدد بتقديم خيالي للعالم، من حيث أن العالم يستدعي ويقتضي ظهور الحرية الإنسانية.

[1]- تودوروف، نقد النقد، ص 28 .

[2]- سارتر، ما الأدب ؟، ص ص 47-48 .

وبما أن الكتابة تعاقد حر كريم بين القارئ والكاتب تقوم على المواجهة الحرة فإن سارتر يرفض وجود أدب الأسود، مهما كانت الألوان قائمة فهو يصور العالم بهذه الطريقة إلا لكي يشعر البشر أحرار أمامه [1].

وعليه فإن تباين الأدب بين الجيد والرديء، يتمثل في ثمرة وجوهر العمل الأدبي فالحسن هو ما اعتمد على النقاء والإيمان والحفاظ على القديم والثوابت، أما الرديء فهو الذي يحاول السيطرة على القارئ بالنفاق والكذب "فالإبداع الأدبي يتحدد باستمرار مع العصور، مع تجدده بعده الإيحائي، فالإبداع الفني الجيد هو الذي يمنح أضواء متعددة لأجيال القادمة" [2] .

والملاحظة أن سارتر يرفض دعوة كانط استقلال الرب عن كل هدف خلقي واجتماعي، ونداؤه بالغائية دون الغاية في العمل الأدبي، أي أن المتعة الفنية غاية في ذاتها، من غير معقول أن يجري وراء غايات أخرى، ويرى سارتر أن هذا المفهوم الغائية بدون غاية غير منطبق على العمل الفني، فهو منحصر في نظر كانط على المجال المنظم المخيلة ليس التنظيم فقط بل في الخلق وتكوين العمل الفني ، من جديد لأنها تتميز بالعمل المستمر، كونها كون الوظائف العقلية الأخرى و يمكننا أن نبين نقد سارتر للفيلسوف كانط في نقاط:

1- جمال الطبيعة ينظر إليه بعدة وجوه، أم الأدب فلا يوجد إلا من خلال القراءة.

2- جمال الطبيعة وجمال الفن عند كانط متساويين في حين أن جمال الطبيعة لا غاية منه إلا بافتراضنا فيه أما الفن غاية في ذاته .

3- من غير الممكن الفصل بين الجمال الأدبي والقيمة، إذ لا ينظر إليه إلا من خلال القيمة ولا مكانة للعمل الفني، إلا في مواجهة حرية القارئ .

[1] - سارتر، ما الأدب؟، ص 57 .

[2] – مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب القاهرة، مصر، ط1، 1970، ص 29 .

4- في جمال الطبيعة لا تجود غاية تفرض نفسها علينا بل يبقى دوما في حالة تأويل وتفسير مستمر، كما قد يفسر تفسيرا علميا، "كجمال قوس قزح ،إذا حق لهذا الجمال إلى الفن أصبحت غاية غير مقصودة للكاتب وهي موضوعية في العمل الأدبي بالنسبة للقراءة، المشتركون مع الكاتب في الخلق الإبداعي فيظل الكاتب ذاتيا في خلق الأدب وموضوعيا تجاه القراءة "[1].

وعليه فلا يوجد الفن إلا للآخرين ومعهم فالقراءة اعتراف بحرية الكاتب على حد شعور القارئ بالحرية فهو اعتراف بحرية الكاتب وهي موضوع الكتابة فحين معالجة الكاتب للقضايا والمتطلبات وأرائه الخاصة هي في الحقيقة تعبير عن تطلعات واحتياجات الآخرين، وإنتاجه الأدبي تعبير عن ذلك المشروع البشري الذي يضم موقفا مجددا ثم تأتي القراءة لتتعمق وتدرس المحتوى ويخلص القارئ في الأخير إلى موافقة على مضمون الإنتاج أو رفضه ومن خلال العمل المتبادل نتمكن من إثبات حرية كل من الكاتب والقارئ واعتراف كل منهما بطلاقة الآخر، فكلما تعددت عملية الخلق إلى أفاق غير منتهية، ضمنت الاستمرار والحركة للعمل الأدبي، الذي يتحرك إلى اللانهاية والامتداد والموضوعية وتمنحه صفة الأدب الوجودي المطلق [2].

فمن غير الممكن أن يكتب المرء لنفسه ،فلا يمكن تجاوز الحدود ما كتب فلو كتب نفسه لكتب ما شاء لأن إنتاجه بقي منحصرا دون الخروج أو تعدي الواقع إذ أن المقاييس الأدبية تستعمل في تحديد القيمة الخارجية للإبداع الأدبي، أما المقاييس الجمالية فتحول إلى المتلقي أن يحكم بواسطتها[3].

---

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 55 .

[2]- المرجع نفسه، ص 49 .

[3]- رونيه ويلك واوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مطبعة المحلين الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، سوريا، 1972، ص ص 314-318 .

لكن عملية الكتابة تتضمن القراءة لازما منطقيا لها وكلاهما تستلزمان عاملين متميزين هما الكاتب والقارئ، فحملهما معا هو الذي يكتسي من خلاله العمل الأدبي طابع الوجود والخروج إلى الواقع وهو استنتاج الأدبي المحسوس الخالي في الوقت معا .

فمع كون القراءة تمزج بين الإدراك والخلق بفضل اللغة تفرض الوجود المنتج لهذا العمل والقارئ له فلا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها بالحروف المكتوبة، كما تتأثر آلة التصوير فيما ينعكس عليها من ضوء، إذ لا يمكن إصدار الأحكام على الإبداع الأدبي إلا بعد القراءة التي تتطلب الكشف عن العلاقات التي تحكمه، إذ أن نظرة المتلقي للإنتاج الأدبي منظور محدد لإثراء العمل الأدبي لذلك عليه القراءة من زوايا مختلفة" [1].

وهكذا تتغير عملية القراءة، موضوع بين يدي القارئ ثم يجاورها العمل وحده على فهم جزئياته ، ولا يتحقق ذلك إلا أن تمازج القارئ بما يقرأ، بصمت منازل الجمل والكلمات على الرغم من العمل الأدبي يخرج إلى الواقع والوجود من خلال اللغة وكل كلمة صداها ومعناها، فهذا ليس بكم، وإنّما هو رفض للكلام فهو نوع من أنواع الكلام .

فهذه الطريقة هي في الحقيقة موقف تكون الحرية قد تجسدت في الصمت فالقراءة تكشف لنا عما تجاوزه المبدع معتمدا أو أعقل عليه، أو غير معتمد و هذا ما يفسح المجال للقارئ من أجل الوصول إلى أشياء مبهمة، فيكشف أفكار أكثر عمقا يكون قد اقتنع بها، فيحق لها إلى صورة متجددة فتحقق بذلك طريقة خلق ممتعة ورائعة التي يكتسي من خلالها العمل الفني الإبداعي والاستمرارية والتواصل.

ونخلص إلى القول أن عملية القراءة هي عملية خلق من القارئ تتبين طريقتها من خلال المؤلف، بما يجمعها من ثقة والحرية، ووعي ليصلا في النهاية إلى ثمر الأدب الملتزم، وبوجود الاشتراك

[1]- محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي، مجموعة مقالات مترجمة، دار المعارف، مصر، 1975 .

بين الكاتب والقارئ في الإبداعي فقد جعل منه طرفا آخر في المشروع وعليه يقول "سارتر": "فلو لجأت إلى القارئ أن يقوم بدوره ويساهم في تحقيق ذلك المشروع الذي بدأت، فمن البديهي أني أعددت القارئ ذا الحرية المطلقة "[1].

إذن من المفروض أن لا تقيدها شروط، فلا نستطيع توجيهها والتأثير في مشاعر القارئ لأن هذه الطريقة تفقد معناها الصحيح، وتتخلى عن إنتاج غائية الأدب المطلقة .

ونشير أننا لا نقصد من خلال هذا التجريد الكاتب من مشاعره وأحاسيسه، فمن غير المعقول أن يكون ذلك إلا أن المقصود هو الحدس لأن القراءة حلم، وهذا ما يؤدي إلى أن تكون العواطف الجياشة، وبتعبير أكثر وضوح ودقيق، تأدب الكاتب تجاه القارئ فقد تتأثر بتلك العواطف المندسة داخل العمل الأدبي فنغضب أو نضحك لكن يكون هذا التأثر ناتج حريتنا فعلى قدر معرفتنا لأنفسنا تتجسد معرفتنا بالآخرين وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم أي كل مرتبط بالآخر.

ويوضح سارتر أن الكتابة والعمل الفني الصادق الذي مفروض أن يستمر ويكتب له البقاء هو ذلك الأدب الذي يحمل غاية هادفة في ذاته ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الآخرين بغية إيقاظ الوعي العالمي، وتحطيم الظلم والفساد والطبقية بحيث لا يبقى حدود العمل الفني في هذا الموضوع من نحت ورسم أو حكي فهي متصلة بالعالم «فإذا قدم لنا الفنان حفلا أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلة على العالم أكمله»[2].

لقد كانت الحرية والاختيار دائما فكرة مشتركة لدى جميع الكتاب، سواء كانوا ملتزمين وغير ملتزمين، فالعمل الفني يجب أن يكون غريبا عن الفنان، إذ يكون جزءا من ذاته ليس كصانع الذي يشتغل على شيء حسب نماذج مجسدة وقعت أمامه.

---

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 55 .

[2]- مورين كرتسون سارترين، الفلسفة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1983، ص43.

وعليه فالقراءة هي التي تقوم بتحقيق العمل الأدبي، ففي القراءة تتحقق موضوعية القارئ هذه الموضوعية هي التي لا يقدر الكاتب أن يحصل عليها. ولا يكون اكتشاف العمل الأدبي عن طريق اللغة وحدها بل يمكن أيضا بين الصمت وهنا يرد سارتر كما سبق وأن ذكرنا على كانط: ربما كان الفن في بعض الأحيان هروبا من الواقع، وأحيانا أخرى لتغلب عليه إلا انه لو بحثنا عن وسائل أخرى للهروب لوجدنا هناك العديد من الطرق من بينها (الجنون، الموت).

فيما أن هناك وجود لإنسان يعد من هنا، الوجود بل يتجاوزه إلى ما هو أروع من ذلك، فالإنسان هو مكتشف لما يشمله هذا الوجود فحين نرى منظرا جميلا أو حقلا صغيرا من الورود الرائعة يختفي بين غابة كثيفة وواد طويل ونرى في كل يوم ونكتشف وجها جديدا من الوجوه الطبيعة الخلابة، فنحن نعلم بوجوده وفي الوقت نفسه لسنا له بخالقين، لكن لو انصرفنا عنه سيظل دون مكتشف قابعا في مكانه، أي أنه موجود لكنه مجهول الوجود، ومن الجنون اعتباره معدوما مادام مجسدا في الواقع .

ومع الإنسان مكتشف ولكن بقدر ما هو كذلك هو أيضا غر ضروري بالنسبة للشيء المكتشف فمن الدواعي الضرورية للخلق الفني هي الحاجة إلى الإحساس بأنك ضروري بالنسبة لإضافتك شيئا جديدا في هذا العالم، فإذا كتبت مقالا مثلا عن موضوع معين جسدت فيه ملامح جديدة وكشفت أراء لم تقتد بها من قبل، وفرضت وجهة نظرك في كل ذلك، فهنا يكتمل الإحساس فإنك ضروري بالنسبة إلى ما اكتشفت وخلقت.

فالاكتشاف والخلق لا يكونان في آن واحد، فهما مختلفان إذ أن الثانية تالية لأولى، فالأولى تعني إدراك المرء للعلاقات التي تربطه أما الثانية فتستلزم منه فرض ذاتيته كل ما أنتجه فهو بذلك حر في إنتاجه أو تغييره.

وتبقى الموضوعية مقتصرة على الملتقى لإنتاج الفنان، فحتى لو بدى الإنتاج مكتملا في نظر القارئ أو الناظر فهو غير ذلك لدى منتجه، فلن يصل الفنان إلى الحكم على مستوى إنتاجه إلا إذا نظر إليه بعيون إنسان آخر، وذلك مستحيل كما أنه إذا حاول الفنان إدراك عمله فيكون بذلك بصدد خلقه من جديد فيكرر نفس العملية الفكرية التي اتجه لها وذلك منطق محتم .

وفن الكتابة هو أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق ولكي تم استعراضه أما العين لا بد من عملية حسية يدوم بدوامها هي القراءة.

والفرق واضح بين الكاتب والعامل في مجال مختلف، ففي حين أن الأول لا يكتشف جديدا فيما يكتبه بقراءته له، فإن المهندس المصمم مثلا يستطيع أن يسكن البيت الذي صممه، ذلك أن للقراءة فروض لابد من الالتزام بها، فعملية الكتابة إذن تتضمن شبه القراءة ضمنية تصبح بها القراءة الحقيقية مستحيلة، فالكاتب لا ينظر إلى كلماته كما ينظر إليها القارئ، فالمستقبل أمام الكاتب قبل أن يكتب عنه هو عبارة عن صفحة بيضاء في حين تلاشي هذا المستقبل للقارئ في مجموعة من الكلمات تملأ هذا الكتاب، والكاتب مهما ذهب إلى أبعد حدود الذاتية إلا أنه لا يتجاوزها .

لذلك فلو كان المرء يعيش بمفرده لاستطاع كتابة ما شاء، لكن دون خروج كتاباته إلى الوجود.

وصفوة الحديث أن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها ركناها الأساسيان هما الكاتب والقارئ، فلا وجود لفن إلا للآخرين ومن اجلهم وليس معنى ذلك أن الموضوعية متوفرة لدى القارئ لإنتاج فني ما، فليس بوسع قارئ شارد الذهن، أو لاحق أو المضطرب الفكر أن يدرك ما يصوره ذلك العامل الفني، أما إذا كان في أحسن أحوال فسيتجلى له من وراء الكلمات المقروءة وظيفة لكل صورة وجملة[1] فأسبقية المؤلف الذاتي على لغة التأليف، فهو صمت يشمل غياب

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 83 .

الكلمات وهو صمت (الإلهام بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة في حين صمت القارئ منحصرا في الموضوع، أو في أجزاء منه لم يتم تفعيل فيها ولكي يحقق القارئ من قراءته وصفا للعالم الخيالي في بعض القصص، والكبرياء لإنسان ودرجة الواقعية في بعض الأساطير القديمة يجب عليه أن يتجاوز دائما حدود ما يقرأ آو القراءة في ذلك أساسها الحرية، مسوقة على لسان الآخرين، هذه الحرية تنشأ كيفما كانت درجة التصديق العمل الفني، أو عدم الإيمان بما يتحدث عنه .

وهنا الكاتب لا يطلب من القارئ استعمال الحرية تجريدا إنما يمنحه شخصه بكل عواطفه وميوله وقيمه، فيكون ذلك كرما منه وليس خضوعا لكن يتحقق بذلك خروج عمله الأدبي إلى الوجود، فالكتابة إذن طريقة من طرق إرادة الحرية فمتى تصدت إليها فأنت ملزم[1].

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 80 .

رابعا: متلقي الكتابة.

يذهب سارتر في تحديد ماهية القارئ أي المكتوب له إلى أن الكتابة اتجاه نحو الآخر إلا أنه لا يوافق عن فكرة اعتبارها لجميع الناس، فذلك ضرب من المثالية لأنه صحيح أن الكاتب يتكلم عن المبادئ السياسية الراسخة إلى أنها في رأيه جماد إنساني لا يمكن تحديد معناه إلا أن المعفى مطلق لأن «سهولة التحدث على عجل القيم خالدة منزلق خطير، إذ القيم الخالدة بيد هزيلة فالمتلقي عليه النظر إلى كل زوايا العمل الأدبي باعتباره بنية متكاملة فهو بمثابة الناقد تناول العمل الإبداعي بالتفكيك ثم يضم أجزاءه بعضها إلى البعض هادفا بذلك إنتاج نص جديد»[1].

فحديث سارتر عن الحرية حديث نازي وشيوعي سواء، إذ لا يتأثر معناها مهما كان تفسير المرء لها، فكل موقفه، فالسؤال لمن تكتب؟ ينصب على أناس معينين من هم تحديدا؟ هذا لأن الكاتب لا يستطيع أن يكتب لجميع البشر، أو عن إنسان مهما كان لجميع العصور.

ومبدأ الحرية لا يتجسد إلا وفق المصطلح الناس، والزمان والمكان والعقبة لموقف يصطدم له الكاتب ويحدد شكل الحرية، كما يحدد الموقف بين أصدقائنا وأعدائنا وبالتالي فالكاتب لا يكتب إلا عن الإنسان الشخص لعصره ولمعاصريه، سارتر في الحقيقة الأمر يحدد تحرير لماهية اللغة، فمن غير الزمان والمكان لا يقصد المؤلف أن يقضي كل شيء حتى لو كان الغرض تقديم موضوع شامل لأنه سيظل دائما يعرف أكثر مما يعرض ذلك أن اللغة في ذاتها إضمارية ومعنى ذلك أن طابع الغالب في النص الأدبي هو الإشارة والجانب المكبوت فيكفي مثلا قول "ثورة مليون ونصف مليون شهيد" ليحقق معنى سبع سنوات من الحرب عن الجزائريين.

ومن ذلك عند مجتمعات أخرى، فعلى المتكلم الإثبات ذلك بدلائل وحجج ذلك لأن القارئ لا يحمل في نفسه معرفة العالم الأكبر والأصغر في وقت واحد.

[1]- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1994، ص 103 .

تعتبر الكتابة زمنا مكانيا وضمن مرجعية العصر كشفا عن بعض الصور هذا العالم وهي معلقة بين العلم المطلق والجهل المطلق ...* .

وبين القارئ والمؤلف رابطة وثيقة بالتاريخ فالقارئ بضاعة تاريخية معينة متغيرة من لحظة لأخرى، وهي بذلك كافية الإيحاء، بصفته التاريخية وصفة الكاتب كذلك، ويظهر ذلك جليا في دور الكاتب الذي يتجسد في توثيق الصلة التاريخية بين الحشد من جمهوره.

فذلك التاريخ يصنعه لانسجام بين الكاتب والمتلقي لإنتاجه، فالكتابة والقراءة هما مفهومان يجسدان ماهية التاريخ فكأن الكتابة والقراءة وجهان اثنان لعملة واحدة ويقومان بوصفه في جميع الأحوال وتحت أي ظرف متغير نسبي في عالم يشرك في كليهما، هذا العالم معروف كل المعرفة، ينبعث في الكاتب بتجربته وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص، فالحرية التي يدعونا إليها الكاتب ليست بشعور مجرد، فهي إذن اهتمامنا بدقة التغير، شعور لا وجود له، كما يقول سارتر، بل يجب أن تقوم باكتسابه في موقف تاريخي خاص.

والحرية هنا ليس لها معنى خارج إطار علاقة الفرد بحرية غيره من نفس طبقته أو مجتمعه أو الإنسانية جمعاء، كما أن الحرية إطار آخر ومعنى مختلف ومتجدد في ميدان الكتابة فكل من القارئ والمؤلف حر، فالمؤلف عندما يختار موضوعا معينا لإنتاج عمله الإبداعي فهو دون شعور منه يختار قارئه، ولذلك يمكن القول أن موضوع العمل الفني «هو الذي يقوم بتحديد شكل الكتابة فالعلاقة استلزامية انعكاسية »[1].

وحرية الكاتب هنا لا علاقة لها بموضوعه وباكتمال عمله الأدبي بكل نواحيه وهي من جهة تتطلب اللامسؤولية في الوعي الاجتماعي للكاتب، ومن جهة أخرى تستلزم أن لا يفرض على

* – فهناك كلمة نكتسبها وكلمة نكسبها فذلك العلم والمعرفة يتماوجان بين الإكساب والاكتساب.

[1] - سارتر، ما الأدب؟، ص 75.

الأدب شيء خارج عن نطاقه، فلا يجوز مثلا أن يستغل الأدب في تحقيق غاية دينية، أو مذهبية فيصبح بذلك دعاية، وذلك ما يجسد معنى الامتداد بالعمل الأدبي غاية مطلقة، كما الأخذ بمبدأ الإنسانية يشتمل على حرية القارئ المطلقة .

ولذا سارتر الحرية المطلقة هي المستقلة تشتمل بين طياتها تفسيرا لوجودها ولا يجوز للمؤلف بذلك أن يبحث عن نفس انفعالاته في المتلقين لفنه، فإذ شك القارئ شكا ولو طفيفا في أن الكاتب إنما يكتب عن أهوائه فلا تلبث ثقة أن تتلاق .

والكتابة الملتزمة السارترية تتحدث حين لا نريد أن نبهج جمهورنا "ولا نريد أن نمسكه من خناقه، فلندع كل شخصية تصح فخا، ولندع القارئ يقع فيه، وندعه ينطلق من كون مطلق إلى كون مطلق آخر مثله"[1].

ولهذا كله فإن الكتابة الملتزمة تختلف عن الكتابة الميتافيزيقية في واقعيتها وعدم تجاوزها للعالم والحيز الزماني والمكاني، فسارتر يوجه نقد للكتابة الميتافيزيقية لأن الفن لا يتحقق "إذا لم نحتفظ بواقعه الحقيقي وللعالم بثرائه ولزاجته المهددة والإنسان لسيره الطويل ..."[2].

الكتابة الميتافيزيقية في كل ذلك نكتب على أشياء ما ورائية ، حقائقها ليست محددة يعتريها الغموض ولها غايات نصحية أو دينية والتي لا يلبث الجمهور أن يسأم الإقبال عليها وتداولها لأسباب ذكرت سالفا، وسارتر يرى أنه ليس من الضروري التحدث عن مذهب معين يؤدون خلاله رسالة أدبه بل يجب أن يظل أدبهم هو المذهب الفكري بذاته، دون متابعة ما يخرج عن نطاقه[3].

لأن الأدب الملتزم يكون تركيبه لكل ما ينتجه العصر دون إهمال جانب التاريخ والموهبة .

---

[1]- موريس كراتسون، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 43 .

[2]- المرجع نفسه، ص 44.

[3]- ساتر، ما الأدب ؟، ص 218.

حتى تركيبة التي يتلف منها الأدب لها قطاعات متعددة في العمل الإبداعي ،بعض أعمالهم تهتم بإعطاء حلول واضحة للظواهر وبعضها الآخر يتعمق إلى أبعد منها إلى حلول عميقة تجمعها وحدة خالقة للعمل الفني وهي عملية الخلق الحر كما فعل " السير كامي" في روايته الطاعون*.

لا يريد سارتر تحليل العمل الأدبي بواسطة الجمهور الذي يتقدم إليه أو عن العوامل الخارجية المؤثرة على الكاتب، وعلى إنتاجه الفكري على أن كل ذلك لا يعتبر أساس في تفسيره ويرفض فكرة أن البيئة هي التي تنتج الكاتب.

والكاتب الملتزم تماوج بين الرقيب والمتمرد، ويتجسد ذلك حين يفعل لنفسه ولغيره الالتزام من حيز الفطرة إلى حيز الفكرة، بين الرقابة والتمرد مجال واسع لممارسة الالتزام، هذا لأن الكاتب على وجه التحديد ليس فقط إنسانا بل أيضا كاتب، فالكاتب ليس مجبرا على امتحان الكتابة إذ أنه حر في اختيارها «فأنا أول مؤلف لمقتضى مشروع الحرفي الكتابة ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أني إنسان ينظر إليه الآخرون انه كاتب»[1] .

والكتابة مع كل هذا تصبح وظيفة اجتماعية لها دور هام في تنظير الآخرين لهذا التغير يسعى إليه الكاتب في تقويم المقومات الشخصية، يجب أن نتبع من ذاته لتصبح الفكرة تكليف ومظهر كامن ينشده المجتمع فيه، فلا يجوز أن يكتب الإنسان الزنجي في الطبيعة الجميلة أو المبادئ السامية المطلقة، في حين يعاني أبناء الجنسية الحرمان في حق الانتخاب.

لذلك فلامتداد بالجمهور من واجبات الكاتب، فهو لا يكتب للإنسان على أنه فرد من أفراد العالم، فهو منذ أن يكتشف في نفسه أولويات الكتابة، فهو في الوقت نفسه سيكتشف موضوع

* – قصة طاعون في وصفها السطحي، وصف لمدينة أصيبت بالطاعون، وخلق هذا الشك الظاهر معاني خفية عميقة وهي تصور حياة الفرنسي أثناء الاحتلال الألماني لهم.

[1]- ساتر، ما الأدب ؟، ص 81 .

كتاباته، فلازم عليه إذا تحدث عن قضية السود أن يتكلم عن الحرية والقيم، في إطار مجتمعهم، على أن لا يخرج عن هذه الأفكار وعن المعنى العام وجوهر القضية المكتوب عنها .

فالكاتب لا يتوجه لموضوعه إلى شعب غير شعبه وإلى جمهور غير جمهوره كما أنه لا يتوجه إلى فلاح لا يحسن القراءة، ولا الكتابة، فالأمر هنا يتعلق برجال الفكر ومناصري الديمقراطية والمثقفين فهو لا يتقدم إلى الناس أجمعين، ولكنه من خلال هؤلاء يتوجه إلى كل البشر فكما أن الحرية تستكشف في أفق التحرر التاريخي، والحسي والواقعية والتاريخية فالإبداع فني هوية، وتبليغ على اعتبار أن وجوده لا يكن من أجل التعبير عن الجمال فقط وإنّما كان من اجل تصوير واقع أيضا ...[1]

فالجمهور هنا يتراوح بين الآنية ولا مكان، بين جمهور الذاتي يعاني في تجربته وجمهور إمكاني يمكن الالتحاق بالأول، إذا تعلم القراءة والكتابة.

فالعمل الإبداعي أصبح مطلبا ذو واجهتين مقترفتي الحدوث في الوقت الواحد أن الكاتب مستهلك لا ينتج شيئا، حتى وإن قرر أن يقدم مصالح جماعة بقلمه، فتراوح أعماله بين الإمكانية والآنية الفعلية، إلا أن يمثل وعي المجتمع ، فيعرف الناس على نافع الدقة ضمن حدود القيم المستقرة.

الحقيقة في كل ذلك أن الكاتب يجسد العمل الإبداعي، الصراع بين القوى الاجتماعية والفكرية، التي يحاول أن ينتصر لها أو عليها، وفي ظل هذا الانتقال بين الانتصار والتحطيم يمثل الدورة الدائمة في المجتمع.

فعلى الرغم من تميزه ، فهو يتكون في مجال الثقافي واجتماعي، مما يجعله يرتبط بصفة شديدة مع الواقع، وعليه لا ينبغي استقلاله استقلالا مطلقا...[2].

[1]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟ ديوان مطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 40 .

[2]– محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1979، ص 21 .

وإضافة إلى ذلك فإن الصلة الرابطة بين الكاتب وجمهوره لا تخرج عن اطر محددة هي على التوالي :

1- إذا توجه الكاتب نحو الزمان متعلقا بالخلود وأراد جمهورا لا ينتهي، كانت غايته تجريدية وظل أدبه تراجيديا أيضا وهذه اللانهاية في الزمان وامتداد الجمهور هو تعويضا لإخفاقه في الزمان .

2- إن امتداد الجمهور إلى درجة تعددية لجمهور الإمكان لذا يقول سارتر « فبديهي أن الانطلاقة في المستقبل لهذا الجمهور الواقعي له أثر في حرمان العدد الأكبر من الناس حرمانا مؤبدا على الأقل في تمثيل الكاتب له، هذا أي تخيل قراء لا ينتهون ممن يولدون فيما بعد ومعناه استدامة الجمهور الحالي لجمهوره، كون من أفراد في حالة الإمكانية [1] .

3- وعلى خلاف ذلك فإن تحديد الكاتب لمدة وتخصيصها لنفسه لاختيار موضوعات فلا تحدث قطيعة بينه وبين التاريخ، بل إنها تصطع عن موقفه المحدد في عصره وموطنه لذلك فالكتابة لا ينبغي أن تكون مطلقة، لأن المتلقي ليس بإمكانه الامتداد إلى ما ورائيات الزمن حادث، فمن ممارسة الكاتب مهنته، ستبقى بعد موته لأن عملية كتاباته هي التي تمنح له الخلود والبقاء.

4- الجمهور هو المتلقي المنتظر وهو المجتمع، فعلى المبدع أن يميله اتجاهه حتى يستجيب لرغباته، فالجمهور حر فيما يطلب، والمبدع حر في طرح إجابته والكيفية التي طرحت بها والطريقة ومعناه أن تكون هناك عدالة في طرح مطالب فلا تطغى طبقة على غيرها لأن هذه

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 146 .

الطريقة تؤدي إلى عدم استقلالية الأدب والوعي الواضح له فيصبح تحت سلطة الزمن إلى تيار من التيارات السياسة، حين يعد نفسه وسلة لا غاية من كل قيد [1].

5- إذا امتد الجمهور الواقعي للكاتب إلى درجة الإمكان احدث ذلك توافقا في وعيه بين عدة اتجاهات منضادة .

وأصبحت في ذلك وظيفة الأدب الهدم إلى غاية البناء، وتخلص الكاتب من كل قيود في كتاباته عن طريق هدم فكرة ما، تم القيام ببنائها، هذا المجتمعات لا وجود لها إلا أن "سارتر" يقترح إمكانية تجسيدها مستقبلا لأن الصراع مستمر، وهو الأصل فيما يسميه بتقلبات الكاتب وشقاء ضميره، فوظيفة الأدب تبقى مرهونة بالظروف الاجتماعية التي أوجدت الإبداع الأدبي أو كان الغالب في وجوده، فوظيفة متحركة تتجدد مع تجدد الظروف...[2]

وصفوة القول أنه ليس هناك قصد لدى الكتاب في صفتهم بجمهورهم إلى دراسة أي تغيرات، خاصة بنظم جزئية داخل نظام التغير هو المجتمع ،بل كان قصد الكتاب في ذلك إلى الاستسلام للراحة التامة، من تتبع الحركة التجريدية لنظام آخر منعزل نسبيا فأصبح أدبهم بذلك مستقلا عن جمهور، مما يجعل أي فرد متغربا و هو داخل المجتمع.

وذلك كله كان نتيجة تداخل الأدب مع عدة مذاهب فكرية أخرى عبر العصور وكانت من بينها "الرومنتيكية" التي اعتمدت على التصور والإيحاء بالأفكار، وعواطف كان الجمهور محروما منها.

فقد كانت غاية "لابوير" من الكتابة عن الفلاحين وشقائهم ومعاناتهم هي تحقيق مصلحة على حسابهم في صالح سلطة الكنيسة، بدل أن تكون غايتهم بمساندتهم وتشجيع لوعهم بأنفسهم،

[1]- سارتر، ما الأدب؟، ص 144.

[2]- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدي الجمالي والبنيوي، ص 120 .

ثم قامت الواقعية على آثار الرومنتيكية فاستلم الكاتب مركزا جديدا ووظيفة جديدة، هي الوظيفة الإنسانية وبالتالي تصبح وظيفة الأدب إنسانية [1].

فموضوع الأدب لدى الواقعية هو تجسيد تام لمظاهر الحياة، دون ذكر أي تعليق عنها أو نقدها أو تقويمها، ثم تبعها الرمزية التي تعتمد مبدأ الاكتشاف العلمي النفسي فحين يتحدث سارتر عن "بودلير" أنه «لو يحذف إلى دراسة ديوانه الشعري "أزهار الشر" إنما هي محاولة منه لإثبات مفاهيم سيكولوجية وتطبيق منهجه في التحليل النفسي الوجودي» [2].

وسارتر يرى في ذلك أن اختلاف التيارات الفكرية لم يؤثر على الأدب، ولم يضف إلى جوهره شيئا جديدا، بقدر ما انتزعت منه وظيفته، فتجاوزت حدود المجتمع والعالم مما دفع الأدب إلى التجردي المطلق، لهذا فإن سارتر من خلال دراسة السيميولوجية التي قام بها الأدب، توصل إلى أنه لا تتحقق ماهيته ولا يكتمل جوهره.

ولا تتجسد فعالية إلا في مجتمع اللاطبقي إذ لو أصبح الناس جميعهم قراء لاستطاع الكاتب أن يكتب عن حياة الإنسان بصفة امة، فلا يكون هناك تناقض بين موضوع كتاباته وجمهوره لأنه لا يكتفي أن يمنح الكاتب الحرية في قول كل شيء وأي شيء بل يجب أيضا أن يكتب لجمهوره حر في تغير أي شيء وكل شيء فهذه الحرية بين الكاتب والقارئ وإلغاء الطبقية، واستقلالية الأدب يعد تجسيدا لأطر وتغيير دائم للنظام كلما قارب على الجمود في ظل شعار متفق عليه «أن الأدب بمثابة ذاتية المجتمع في حالة ثورة دائمة ،فقيمة الأدب جمالية، ترتفع بتجانس عناصر العمل الأدبي باعتبارها بنية متماسكة والتي من خلالها تتكون ذاتية الكاتب»[3].

---

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 90 .

[2]- المرجع نفسه، ص 94 .

[3]- شايف عكاشة، نظرية الأدب البنيوي والجمالي، ص 112 .

وربما كان"سارتر" في طرحه هذا يثير على ضرورة ربط الحرية بالاشتراكية التي تترك فرصة للكاتب في تجاوز العزلة التي يعانيها داخل المجتمع البرجوازي، لذلك فعلينا في كتاباتنا الدفاع عن حرية الفرد في سبيل الثورة الاشتراكية، رغم زعم ساتر أنه لا يمكن التوفيق بينهما «لكن مع ذلك فإن من الواجب أن لا نسأم من بذل الجهد في إبراز أن كل منها يستلزم الآخر»[1].

وقد يكون عجيب الأمر أن نجد فيلسوفا بني فلسفته على الوعي الحر بدعم الاشتراكية حتى تصبح مركز كل الطول، ثم يوفق بينهما وبين الحرية والفردية، لدرجة جعل كل منها يستلزم الآخر ومن ناحية أخرى ينشأ سارتر صلة بين الأدب والديمقراطية ويرى أيضا ميدانه خصب، يلتزم الأدب قضايا اجتماعية أي أنه جلب رأيه أول ما يقوم الأدب باكتشافه من نفسه يوحي بعلاقة الديمقراطية والسياسة.

فالديمقراطية بذلك هي النظم الأوحد الذي يجد فيه الكاتب غايته في التوجيه كتابته إلى أناس أحرار، إلا أن الطبقة السائدة آنذاك كانت تطالب بتحسين لأوضاع سادية وكل ما سلف ذكره نجد سارتر اقترح تحديدا عميقا لأدب الملتزم.

أصبح يشار به إليه هو الأدب الملتزم، بالاشتراكية "وهنا ارتسم خط اللقاء من الأدب ومفهومه الوجودي لدى سارتر ومعناه الماركسي..."[2]. لكن يعترض سارتر على ماركس أن التاريخ يتطور كما تتطور الأفكار، فهي لا تعكس المادة وليس الفرد في طبقاته انعكاسا لها أيضا، كما أن الماركسية ترى في المادة هي البنية السفلى للإنتاج وهي أيضا أساس البنية العليا الفكرية والسارترية ترفض ذلك لأن التاريخ إنساني والواقع نفسه لا معنى له إلا بمجهود ومشروع إنساني، فلا معنى لتاريخ إلا بالإنسان ووجوده في موقف معين، هذا الموقف هو: «العلاقة الحية التي تقوم بين الإنسان و بيئته وبين الإنسان والآخرين في مكان بعينه وفي لحظة بذاتها فالإنسان بطل حر، يكشف عما يحيط به من

[1]- سارتر، ما الأدب ؟، ص 247 .

[2]- المرجع نفسه، ص ص 218-221 .

كائنات إنسانية ن ويتجاوزها على غاية له، يسعى بها إلى تغير وصفه وهذان القطبان: المشروع الفردي والعوائق التي تصده، والوسائل التي تمكنه هما اللذان يتألف منهما الموقف »[1].

فجوهر الوجود الإنساني حسب سارتر موجود موقف كما أنه يختلف عن الماركسية في تأكيد أمر آخر هو نظرية الحرية إلى جانب ماديتها ن فالمجال الفكري سواء تغلبنا فيه فئة أم الجماعة فهو ذو أخطار لا تقل شانا عن المجال المادي الديكتاتوري وهكذا فإن الأدب يمكنه بلوغ حال من الوعي التام بنفسه داخل المجتمع بأكمله وليس فقط الطبقات في هذه الحالة يتوصل الأدب إلى فهم فكرة المبنى والمعنى والجمهور والمجتمع هو شيء واحد وأن حرية اعمل وحرية القول متكاملان.

وبالتالي فإن الهدف المرجو من وراء الصراع الاشتراكية هي صيرورة الإرادات الخيرة واقعا ملموسا، في مجتمعات لا طبقية على أساس أن تحقق هذه الإرادات مستقبلا ضمن الواجب أن يصور الفن والفكر على أساس ما مضى الواقع العيني بكل محتوياته حتى يتضح موقف المرء ويتحدد دور الأدب في ذلك إلى قسمين:

- **دور سلبي**: هو الدفاع عن المظلومين وتصوير الظلم .

– **دور بناء:** يتجلى من خلاله التصوير الواقع في أقوى صورة الهادفة للكشف والتجديد، فالكاتب في إنتاجه الأدبي لا يتوجه إلى قارئ البعيد عن وطنه بل إلى القارئ قريب منه في موقف يكون محددا وهنا الحرية تتجلى في معناها الإنساني فتكون بذلك الأعمال الأدبية مستعملة بداخلها على صورة القارئ الذي كتب له.

فعلى الرغم من الأسئلة الكثيرة التي طرحها جان بول سارتر عن الكتابة أو عليها قبيل منتصف القرن العشرين واجتهد في أن يجيب عنها في كتابه "ما الأدب ؟" فإنه لم يجب عنها في الحقيقة إلا بطريقة الخاصة وإلا بحسب مذهبه الوجودي في التفكير ووفق رؤية إلى الحياة مما قد يجعل

[1]- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 64 .

من حق كل كاتب مفكر أن يثير أسئلة الخالصة إن استطاع أن يجيب عنها هو أيضا، "وحتى إذا تساءل ولم يجب وحام ولم يقع وشد ولم يصل، فإن تلك التساؤلات تضل في حد ذاتها أضربا من الأجوبة ووجوها من التفكير، فالعجز عن الإجابة عن السؤال هو في نفسه جواب، والتفكير الصامت هو أيضا جواب"[1].

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص11.

الكتابة الأدبية والنقدية لدى رولان بارث

أولا: بارث يحدد أزمة الكتابة الحديثة والنقد الجديد.

يعتبر بارث احد مؤسسي النقد الجديد في الثقافة الغربية المعاصرة وتنطلق تحليلات بارث النقدية: من البنيوية والألسنية والتحليل الشكلي وقد اعتمد في تحليلاته على المنجزات الثقافية المعاصرة من (دوسوسير إلى ليفي ستراوس إلى ميشال فوكو) ومنه يرى بارث أن الأدب لا يعمل خارج التاريخ .

فاللغة ليست آنية ولا تاريخية وهو حينما يناولها يقع في تناقضها الداخلي أي أن اللغة لدى بارث تواجه إشكالية خلق أدب جديد ويرى بارث أيضا أن«الكتابة حرة في بدايتها لكنها بعد ذلك مقيدة بتاريخ هو ذاته مقيد والمجتمع لا يكاد أن يجهرها إلا استلابه الخاص»[1] أي أن التاريخ هو الذي يحدد الكتابة فالتاريخ لدى بارث ليس هو تاريخ الثقافة أو الإيديولوجية وأيضا على سبيل المثال، ارتباط البرجوازية بالرواية، وتعميم صورتها وأهدافها من خلال الرواية وبعد انهيار البرجوازية، تفككت أحداث الرواية وانهارت معها أشكالها التعبيرية وأسلوبها.

إذن يبقى التاريخ الذي يحدد العمل الأدبي وإشكالياته.

يرى بارث أن الكتابة الكلاسيكية معينة بتأسيس عالم عقلاني، الأشياء فيه طبيعية للإنسان وانعكاس له.

أما الكتابة الحديثة فهي تدعو الأشياء إلى أن تستعيد وجود كلماتها نفسها حيث تنهي الأنظمة والصيغ العقلانية، بارث يرى القصيدة الحديثة على أنها لا ترسم علاقات البشر ببعضهم البعض بقدر ما ترسم البشر والأشياء، وترمي البشر والكلمات وسط عدد لا ينتهي من العلاقات الزائلة.

[1]- رولان بارث، رائد النقد الفرنسي الجديد، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العدد 11، 1980، ص330.

يؤكد بارث على أن أزمة البرجوازية في الأقاليم الموحدة النابعة من السلطة الدغوماتيكية السياسة، الكتابة موحدة، لكن عندما ولدت الرأسمالية الحديثة اهتزت البرجوازية ولم تعد قادرة على أن تعمم مفاهيمها ومصالحها على المجتمع كله، وإزاء أزمة الكتابة يؤكد بارث بأنها تجدد إلهامها من خلال اللغة المعاشة كي تنجو من ثقل اللغة الأدبية الموروثة المستعارة .

لقد بلور بارث من خلال تطرقه للأدب مفهوم "الكتابة–النص" والمدرسة البنيوية وقدم تفسيرا آخر للنص الأدبي من خلال علم العلامات، علم اللغة سوسيولوجيا العلامات، مع العلم أن نتائج أبحاثه لم تكن بعيدة عن أبحاث كلود ليفي ستراوس وميشال فوكو وسائر البنيويين.

أخيرا أصبح بارث يملك أسلوبا خاصا مليئا بالألفاظ والتعابير الجديدة والبالغة الدقة مثالا للتقليد وهذا ما دفع إحدى دور النشر إلى إصدار كتاب (البارتية بلا دموع) يوضح كيفية تحويل الجمل والعبارات الاعتيادية وفقا لصياغات البارتية –نسبة إلى بارث– وكان هذا تجدد ذاتية نوعا من الاحتفاء به.

ولقد وقعت معركة نقدية حامية حول كتابات رولان بارث النقدية في بداية الأعوام الستين بباريس وكانت جريدة "العالم" "le monde" الباريسية هي واحد من المنابر التي وقع من عليها الخصومة بين أشياع القديم والجديد ولقد أدى إلى تأليف كتب ضخمة حول مسألة النقد وكيف يجب أن يكون؟ هل يكون تقليديا أم جديدا؟ فكتب ريمون بيكار "Raymon Bicard" وهو الناقد الذي كان يتعصب تعصبا شديدا للنقد التقليدي كتابا بعنوان "النقد الجديد Nouvelle critique" يتهجم عليه تهجما لاذعا من النقد الجديد الذي لا يقوم على الأصول الأكاديمية كما هي معروفة في مؤسسة السربون كما ينال نيلا لاذعا من رولان بارث شخصيا وذلك بعد أن ظهر كتاب لرولان بارث "Roland Barthes" بعنوان "حول راسين " "sur racine" ولقد بلغت المعركة من الحدة في جريدة "العالم" الباريسية خلال سنتي 1965–1966 إلى درجة أن أوحت لناقد آخر فرنسي من أشياع النقد الجديد أن يكتب كتابا في خمسة شهور بعنوان يتناص مع عنوان "ريمون بيكار" وعنوانه

"لماذا النقد الجديد " "pourquoi la nouvelle critique" دافع فيه عن النقد الجديد ومن خلال ذلك عن "رولان بارث" الذي رماه بيكار بكل قبائح وكان بيكار يتعصب للنقد الكلاسيكي الذي يقوم على مبادئ مثل الوضوح "la clorté" والذوق "le goût" والأصول والتقاليد " la tradition" والنظام "l'ordre" فالنقد التقليدي يعد نفسه "جهازا " للمراقبة، بل شرطة للطوارئ يعترف لها المجتمع بالعناية بالتعبير عن الفكر والمحافظة على القيم [1].

ويعيب أصحاب النقد الجديد ومن بينهم "رولان بارث" على أنصار النقد التقليدي .

إن هذا النقد «بحكم الدور الذي دبر له من أصحابه في كل المجالات آلة عملاقة لترجمة لأصل المبتذل»[2] فهذا النقد يسعى في مألوف العادة إلى عكس لغة الجمهور والحفاظ عليه، فكأن غايات النقد التقليدي أن يفرض الوصاية على القارئ بحيث يوجهه إلى العمل الإبداعي الذي يجب أن يقرأه والعمل الأدبي الآخر الذي لا ينبغي أن يقرأه لرداءته أو لغموضه، ويرى النقاد الجدد أن الناقد إذا تولى دراسة شخصية أدبية كبيرة في عهد من العهود فعليه أن يلم إلماما عميقا بثقافة عصر تلك الشخصية الأدبية.

وإذا كنا رأينا أن النقد التقليدي يقوم على مبادئ معروفة أهمها: الوضوح– النظام – والذوق، فإن المبادىء الكبرى الذي يقوم عليها النقد الجديد الوحدة "unité" والشمولية "totalité" والترابط "cohérence" ويبدو أن هذه المبادئ مأخوذة بعضها مما كان قرره "لوسيان غولدمان" حين ذكر أن «المعنى اللائق هو الذي يسمح بالضفر بالترابط الكامل للعمل»[3]في حين كان بارث لا يزال يرى

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2005، ص 59 .

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 59 .

[3]- المرجع نفسه، ص 61 .

أن النقد الجديد يجب أن يؤدي وظيفة تتمثل في «طبيعته المتجسدة في اللغة هي الترابط والشمول في الوقت ذاته»[1].

وقد رأينا أن النقد التقليدي كان يصر على أن يربط ربطا حميما بين علاقة مبدع بعمله الإبداعي في حين أن النقد الجديد يرفض أن يكون صلة بينهما.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 61 .

ثانيا: الكتابة الأدبية والشعرية لدى رولان بارث.

أ- الكتابة الأدبية لدى رولان بارث:

قبل التفصيل النظري لإشكالية الكتابة ن تجدر الإشارة إلى رأي حقيق بالاهتمام قد أبداه بارث لإحدى المجلات اعتبر فيها الكتابة خلقا، ووسيلة الصراع والسيطرة على مختلف المشاعر وتخطيط النص شبيه بعملية البذر التي تحتكم فيما بعد – إلى مرحلة النمو التدريجي – المتباين من طور إلى آخر – وعلى حد تشبيه احد النقاد ، فالنص بعد الكتابة هو يستسلم لمرجعية القارئ أقرب إلى الكرة الثلجية المنحدرة من أعلى الجيل وكلما ازدادت نزولا ازدادت حجما وسرعة بما ينضاف إليها من ثلج ، هذه العملية التناسلية للمعنى عن تأكيد بارث على شرعية تعدد القراءات ذلك :«أننا حين نكتب نبذر بذورا وفي عملية البذر هذه نكون قد دخلنا في الدورة العامة للولادة والإنجاب»[1] فالنص يراود باستمرار قارئا محترفا يفضّ مغالقه، ويستفرغ أسرار مخزونه من خلال ملأ فراغاته البانية التي تجعل من القراءة تسديدا للمعنى (dette du sens) وبالتالي قد تحدث "بارث" كثيرا عن مواضيع في النقد والثقافة الغربية المعاصرة ن منطلقا في ذلك من تحليلات بنيوية وألسنية، معتمدا على إنجازات سابقة مثل "سوسير وليفس ستراوس" فكان الأدب لديه يتجسد خارج إطار التاريخ لأن اللغة هنا لا تتصف بالآنية، ولا بالاختيارية فعندما يتناولها الكاتب، لابد له من الوقوع في تناقضاتها الداخلية وهو يقول عن اللغة: «إنها تواجه إشكالية خلق أدب جديد، بينما تحافظ على جهاز موروث من الماضي»[2] .

فالإنتاج الأدبي، له علاقة دائمة بالتاريخ حسب رأي "بارث" وهو يؤكد أن التاريخ هو الذي يجدد الكتابة، فيقول أنها مقيدة بالتاريخ وعن النقطة نفسها يتحدث الناقد "إليوث" إن الإبداع

[1]- طراد الكبيسي، بارت الرجل والكاتب، مجلة أقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق 1980، ص333.

[2]- المرجع نفسه، ص 331 .

الأدبي مرتبط بما سبقه من تقاليد الأولين، وإن كان هناك إدراك جديد، فهذا راجع إلى إدراك عميق، يفوق إدراك القديم [1].

وكما يتحدث "بارث" عن الكتابة في انفتاحيتها، تحدث أيضا عن أزمتها، يقول أنها في تجدد وحيها وإلهامها من خلال اللغة الحالية، للتخلص من أعباء ثقيلة فرضتها اللغة الأدبية المستوحاة من التراث، وهنا يقدم تفسيرا للنص الأدبي من خلال اللغة والعلامات وغيرها، وبما أن "جون بول سارتر" تحدث قبله عن قضية الالتزام وعلاقة الأدب بالحرية والسياسة والأخلاق، أيضا حاول "بارث" أن يجسد مفهومه للالتزام، فظهر انه تأثر أول الأمر بسارتر ولكنه لم يكن دوما ملتزما وسبب ذلك رأيه الرافض لإلتزامية اللغة، فهو يقول: «لا يستطيع المثقف أن يهاجم السلطة مباشرة، ولكنه قادر على طرح الأساليب الجديدة لكي يحرك الأشياء»[2] وهذا ما يجعل وجه الخلاف بين سارتر وبارث جليا، ذلك أن الأول منها فيلسوف استفرغ كل إبداعه الفلسفي الأدبي والسياسي خدمة لاستقطاب الذي كان ينشده، على النقيض من بارث الذي كان يعمل جاهدا على الانفلات من قبضة الانغلاق، لذلك استعصى تصنيفه على النقاد، وحتى تخوم مؤلفاته النقدية أكدت أنه ناقد مارس الكتابة بشغف، استهوته اللغة التي جعل منها الملاذ والمأوى شبيهة بالفوسفور، ومادة متوهجة ....هي الحياة كلها و هذا ما أكده في كتابه الأخير: "بارث بقلمه" "Roland Barth par R. Barthes" «ليست الحياة سوى لغة والموت هو الحدث المنبثق عن اللغة »[3].

والكتابة الأدبية لدى "بارث" تختلف عن الكتابة العلمية، لأنه يجوز فيها تجسيد النقاد الذات بالتاريخ، والكتابة تضفي الموضوعية على الأنا لذات الشهوانية، والتاريخ الموضوعي وهذا ما يوضح

[1]– أليوث، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة زنات، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، ص ص 10-11 .

[2]- طراد الكبيسي، بارت الرجل والكاتب، ص 334.

[3]- جان كالفيه، طقوس المنازعة: أواخر أيام بارت، تح: هيثم ملا، مجلة كتابات معاصرة، ع 14، بيروت، لبنان.

الجدل الموجود في إمكانية المعرفة الأدبية، فيما إذا كانت الكتابة جامعة بين الصدفة والضرورة ....[1] وعن كانت الكتابة ترسخ خلال تناسل تاريخها الجديد الخاص بها.

وفي تصنيفه للكتابات الأدبية ينطلق من علم اللسانيات، كما ينطلق من تجربة معاصرية أمثال "ألبير كامو" الذي اتجه إلى الكتابة البيضاء، وهي في ذلك تقارب "الكتابة في درجة الصفر" فبارث يدرس الأعمال الفنية الحديثة بوصفها تمثل مرحلة أدبية راقية، ثم يمارس هذه الدراسة على الكتابات الماضية لتجسيد الانحرافات التي شهدتها الكتابة عبر التاريخ حيث يؤكد في هذا الصدد أن التاريخ الخاص بالكتابة، يكون دائما إلى جانب التاريخ العام، وتفاعل معه في الكتابة، وأن تفجر الأدب وانفصاله عن إلتآمه لدى بارث هو حدث تاريخي لمفهوم عميق وقد استعان في تصنيف الكتابات الفرنسية منذ (1850-1950) على ثلاثة مصطلحات ميزتها انتهاء كل كتابة إلى نوع من الأنواع التي اقترحها ، تجسدت فيما يأتي [2]:

- **اللغة:** مفهوم اجتماعي، وهي قاسم مشترك بين الأفراد، يعج بالمعاني والإيحاءات وهي لا تخص الكاتب، لأنه حيث يستعملها لابد له من إحراجها من طابعها المولوف وهو بذلك مفيد بالتراث.

- **الأسلوب:** مفهوم فيزيقي، مرتبط بشريرة الكاتب، لغة داخلية، نابع من الأنا وكل ما تحصله من سوابق وذكريات، لذلك فالأسلوب يكشف عن خلفية الكاتب: "أنه سجنه وعزلته".

[1]- طراد الكبيسي، بارت الرجل والكاتب، ص 10 .

[2]- المرجع نفسه، ص 11 .

- **مابين البين:** بمعنى ما يتوسط اللغة والأسلوب، ما يسمى لدى بارث بالكتابة، وهي قبضة أساسية، تتجسد داخلها حرية الاختيار عند الكاتب، يقول: «الكتابة وظيفة: إنها علاقة بين الإبداع و المجتمع »[1] وهي هنا تعني تموضع لغة الكاتب داخل مجال اجتماعي محدّد.

وأصبحت الكتابة حاليا، كمفهوم متغير، محاولة تجنب القيود القديمة، والمدارس التقليدية، ساعية إلى تجسيد علاقة الكاتب بنفسه ومجتمعه، وهنا يصبح التساؤل في غمار الكتابة، مسألة جوهرية، تشغل الفكر والبال، خاصة لدى الكاتب، قد تؤدي إلى استبدال الكتابة باللاكتابة، ما يسميه بارث "الكتابة في درجة الصفر" وضع الدب في إطار صامت دونما يحول إلى أكذوبة .

وهنا يجسد بارث لحظات مهمة في تاريخ الكتابة الأدبية الفرنسية فيما مضى

- الكتابة كموضوع لنظرة "لدى شاتوبريان "
- الكتابة كموضوع لصنع "لدى فلوبير"
- الكتابة كموضوع لقتل "ما حلم به الشاعر مالارميه "
- الكتابة كموضوع لنظرة "الكتابة البيضاء، والدرجة الصفر للكتابة لدى ألبير كامو"[2].

فقد نجد حيث دراستنا لهذه الأنواع، أنها متشابكة فيما بينها وقد نجدها مفادية لكتابات أخرى منسوخة من كتابات أصلية أخرى، لكن ذلك لا يعني أن يفضل كتبات معينة، بل هو يربط كل ذلك حركة تاريخية عامة.

هناك مشكلة تعرقل مسيرة الكتابة حسب بارث وهي تخص المجتمع والكتاب على حد سواء، فبحثهم عن الأسلوب، والأسلوب الشفهي، أو درجة الصفر... هو إجمال واشتياق «لحالة يكون

[1]- طراد الكبيسي، بارت الرجل والكاتب، ص 13 .

[2]- العكمي، رولان بارث، آراؤه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة، مجلة علامات، ج23، م6، 1998 ،ص 37.

المجتمع فيها متجانسا كل التجانس، ومعظم الكتاب يدركون، بأنه لا يمكن هناك لغة كونية، دون أن تكون هناك كونية ملموسة»[1].

حيث نبحث في اللغة هنا، نجد مواجها لنفسه ومن جهة أخرى تتعمق تصبح شبه مستحيلا، لأن الكاتب يكون من جهة مواجها لنفسه ومن جهة أخرى مواجها للعالم ككل مستعملا لغة عاجزة عن تجسيد، مطابقة بين وبين كل ما يصطابه .

والسؤال المطروح هنا: ما مصدر الكتابة التي يأتي بها الكاتب ليصف بها اللغة الأولى التي يريد التحدث بها، عن أشياء معينة وعن العالم ؟ تعد هي الفصيحة من أهم القضايا المدروسة لدى بارث وهي تكمن خاصة في نمط الكتابة التي اتبعها وهي تأخذ مساحة واسعة من حقل اهتماماته، سواء كان ذلك نظريا أو تطبيقيا، وهو في ذلك يستعمل مصطلحا، لم يجز به التداول وهو مصطلح: "اللغة الواصفة" وهو لساني النشأة ليتسع بعد ذلك استعماله في ميدان النقد والسيميائيات لأن الحديث عن النصوص، أدبية كانت أم غير ذلك ، يتطلب لغة واصفة، مصدرها الأول هو اللغة الأولى "الأم".

اللغة لدى بارث مفهوم سلبي، لا يأخذ منه الكاتب شيئا، لأنه يتجاوزها إلى ما وراء طبيعتها وهنا في إشارته للكتابة ، فإنه يثير مسألة تعددية المعنى، وانفجارها بلعبة الدوال فالكتابة تتعدد مع الكاتب، وفي اعتقادنا الكاتب قارئ لما كتب و من هنا فالكتابة تأويل [2].

ونستمر في حديثنا عن الكتابة الأدبية وماهيتها لدى "بارث" ونتكلم الآن عن اللغة، فمن الطبيعي أن اللغة هي مجموعة من العادات المشتركة بين جميع الكتاب، وهي تجسيد في كلام الكاتب، إلا أنها تعطيه شكلا معينا، بل يكون ذلك خارج إطارها، أن اللغة نقطة التقاء مع الإنتاج الفني، (الإبداع الأدبي) فهما يكونان فنا راقيا إذا ما التقيا، وهي بذلك ليست التزاما اجتماعيا بل هي انعكاس لكن ليس باختيار.

[1]- العكمي، رولان بارث، آراؤه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة، ص 340 .

[2]- المرجع نفسه، ص 341 .

ولغة الكاتب تتراوح بين أشكال مبعثرة و أخرى في طريقها إلى التجسيد على أرض الواقع لم تتحقق بعد، وهي وسيلة هامة لتغييره عن مجتمعه وهي هنا منفصلة عن الأدب، وبعيدة عنه، كما هو كذلك الأسلوب ، فهذا هو الأخير هو مجلد ضخم، يحمل بداخله: كل ما يخص ماضي الإنسان ثم يحوله إلى فن، فندرج ضمن هذا الأسلوب لغة تكشف سر الإنسان، فتحرجه في كلمات مرصوفة مكونة جمل ومقاطع ونصوص أدبية .

ومهما كان هذا الأسلوب –وفي كثر من الأحيان– خفيفا لطيفا، فإن بين طياته دائما خشونة ولو كنت دون قصد، والأسلوب هو سجن بالنسبة إلى الكاتب لذلك فهو في منأى عن الأدب، يقول بارث: «الأسلوب صوت مزخرف، يزين لحما بشريا، ومحمول»[1] وهو بذلك موروث بكل ما تحمله الكلمة من معاني .

ومن أمثلة الكتابة دون أسلوب، يذكر "أندريه جيد" فطريقته الصناعية تنشغل المتعة الحديثة وتخمد أخلاقية كلاسيكية محددة، وكمثال عن الشعر الحديث، نجد شعر (هيجو، رامبو) مفعما بالأسلوب، ولا يصبح فنا إلا إذا كان فيه الشعر...[2]

والشكل لدى بارث قيمة، وبين اللغة والأسلوب تتواجد الكتابة وفي كل إنتاج أدبي، تفرد كثيرة معينة، ولأخلاقية معينة، وهنا يتجسد التزام الكاتب، فالكاتب ملتزم بإيصال شعور، الحدث، الحزن، الحقد وكل ما يجول بخاطره مستعملا في ذلك كله كل من المتفرد الخاص به هو ومع كل ما ذكرناه « فاللغة والأسلوب شيئان والكتبة وظيفة، إنها علاقة بين الإبداع والمجتمع»...[3].

والكتابة إذن هي قاعدة، وأساس لأخلاق الشكل، وهي انتقاء للميدان الاجتماعي الذي يرغب الكاتب في تجسيد لغته داخل، هذا الانتقاء يكون بوعي لا انفعالية، فهو حيث يكتب يعرف

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 35 .

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها .

[3] - بارث، لذة النص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1992، ص 40 .

أنه يكتب لنفس المجتمع إلا إذا تجاوز ذلك طامحا إلى إقامة ثورة عارمة، تأتي على كل الأفكار السابقة فلا تترك منها إلا إنقاذا.

وحيث يتحدث "بارث" عن الكتابة كحقيقة، يؤكد أنها من ناحية تولد كنتيجة صراع قائم بين الكاتب ومجتمعه ومن ناحية أخرى أنها تخمل كاتبها من الغائية الاجتماعية إلى اللاذاتية الإبداع، ثم ينتقل في دراسته إلى علاقة الكاتب بالحرية، فيقول أن مسألة انتقاء كتابة ما، وتحمل تبعاتها هو الذي يحدد الحرية، وهناك يقدر الكاتب أن ينتقي كتاباته في وسط لازمني، لشكل أدبي ما، لأن أي كتابة يمكن أن يجسدها صاحبها، لا تتم إلا ضمن إطار تاريخي، يعج بالعادات القديمة، فكلما كانت هناك محاولة في تحديد الكتابة، كان هناك ركام من ذكريات مضت وذكريات لزمن قادم ، لأن اللغة «لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة»[1].

فالكتابة إذن هي نقطة مساواة بين حرية وذكرى والكاتب هنا يستطيع تجسيد آرائه بحرية تامة، ويظهر نقاط حريته في وضوح تام، لكنه لا يستطيع أبدا أن يفعل ذلك باستمرار دون أن يستعين بكلمات سابقة ، ومعاصرة، بل إنه أحيانا سجين كلماته التي صرح بها في يوم من الأيام التي مرت عليه.

وبما أن الكتابة الأدبية حرية، فهي لا تساوي إلا لحظة من لحظات التاريخ، وهذا الأخير هو اختيار، فهي إذن حرية مختارة، وأي تعدد أو تطور للكتابة، فذلك يكون نتيجة تأزم أم حدوث شروخ في التاريخ.

وفي دخوله مجال الكتابات السياسية يجسد بارث مفهوم سابقا هو: أن الكتابة تسعى دوما إلى ما وراء اللغة، فهي تنمو كبذرة، نبدي جوهرا وتهدد بإفشاء سر، إنها تواصل مضاد، الكتابة

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 09.

تخيف...، أي يمكن لكتابة في ذلك أن تكون عشقا للغة، كما في الكتابة الأدبية واحتمال أن تكون تهديدا و عيدا اتجاه شيء معين، كما في الكتابة السياسية .

وهنا نخلق لدى الكتابة، مهمة خاصة هي: الجمع بين مثالية الغايات، وبين الحقيقة المعاشة، حقيقة الفعل الإنساني، لذلك فالسلطة تتجسد دائما في الكتابة المختلفة تماما عن القيم المحددة، وأكثر كتابة تجسد انغماس الكاتب في مجتمع سياسي هي الكتابة الكلاسيكية .

وقد شهدت الكتابة تعبيرا أثناء الثورة الفرنسية، إلا أنها لم تغير شيئا كبيرا لدى المفكرين فأنتجت بذلك ضمن الشكل الكلاسيكي، كتابة ثورية بمفهومها العميق، إذ ارتبطت لغتها بالدماء المسفوكة، وعن ذلك يجسد بارث قول "بودلر" الثورة كانت بأجود ما كون إحدى هذه المناسبات الكبرى، حيث تغدوا الحقيقة، نتيجة لما تساويه من دم جد ثقيلة مما يجعلها تلتمس التعبير عن نفسها، أشكال التضخم المسرحي ذاتها »[1] .

وبالتالي كانت هذه الكتابة هي الصحيحة، من ضمن الكتابات الأخرى فلم تكن قبلها كتابة أكثر بعدا أو أقل إخيال، أما الكتابة الماركسية، فلغتها معرفية ،معناها وحيد، تتميز باستقرار التفسير واستمرارية المنجع وهي بذلك لا تجسد سلوكا سياسيا خالصا، إلا حين تصل إلى غاية ذروة لغتها، وعلى قدر ما تكون الكتابة الثورية تضخيمية تكون الكتابة الماركسية حقيقية هي كتابة "ماركس ولنيث".

وحين كانت الكتابة شكلا من أشكال الكلام الملتزم، فإنها لابد أن تتضمن بين سطورها سلطة ومطهرا للسلطة، والكتابة السياسة يندرج تحتها حديث عن جميع أنظمة الحكم و مفهوم السلطة، إضافة إلى ذلك فإن أكثر الأحداث السياسية في إطار ميدان الأدب – أنتج جيلا جديدا من الكتاب يتوسط شخصية المكافح والكاتب بين إنسان ملتزم وفعل منحدر هو العمل المكتوب

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 43 .

وهنا أيضا ظهرت الكتابة البريئة من الأسلوب، مشيرة إلى الالتزام، والكتابة في ذلك كشف عن الماضي والاختيار ومنح الكتب تاريخا.

وبما أن الكتابة السياسية لا تجسد – ضمن التاريخ – سوى عالما بوليسيا فإن الإشكال هنا نستدرك فيه جميع الكتابات، فلم تعد إحداها قادرة على منح نفسها اسما محددا وبالتالي فإنها جميعا تخيل مستعمليها ومستهلكيها على استيلاب[1].

وينقل بارث في كتابه الثاني "لذة النص" إلى دراسة النص الأدبي دراسة عميقة ونجسد عملية أخرى تختلف اختلافا عن الكتابة وهي عملية القراءة، فهو يحاول هنا الكشف عن شكل جديد نافيا الأشكال التقليدية الأخرى المألوفة، دون أن يستغني عن دور الناقد في كل ذلك، فينقله إلى دور المبدع، وهو هنا لا يعين وسيلة لدراسة نص ما، ولا يوظف جمالية للكتابة بل هو يقدم دراسة للنص في ذاته .

وتتجسد صعوبة النص في تفرده، وتكوينه الخاص به، فهو يؤسس جماليته نظريا وتطبيقيا في وقت واحد حيث لا يمكننا الفصل بينهما مطلقا، وهو يشرح معنى اللذة أو المتعة وهو مفهوم يدعو إلى الحيرة ويتراوح بين عدة معاني، وأي مثال عنها يكون معرضا للنقد والنقص، فيشرح بارث فكرة القراءة بلذة، سواء جملة ما أو قضية أو رواية معينة، لكن في حالة الحديث عن نقيض هذه الفكرة يقول "بارث" «هل يمكن للكتابة بلذة أن تضمن لي –أنا الكاتب– لذة القارئ لي ؟ قطعا – كله...»[2].

ويوضح ذلك مدله ، على أن الكاتب يجب أن يعتري القارئ، دون أن يعلم مكانه، أي أن القارئ يجب أن يفاجأ بهذه المتعة، فلا يكون لديه علم سابق بها، وهكذا فإنها تتحقق حتما، وعلى

[1]– رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 48 .

[2]- رولان بارث، لذة النص، ص 16 .

العكس من ذلك ، فإذا قام الكاتب بفعل الكتابة، الشيء إلا لحاجة إليها كان ذلك ثرثرة، وحذلقة لكن له عدولا ولا انحرافا.

ثم يتحدث بارث عن مسألة نفسية هي صمت في الكتابة والقراءة على حد سواء هي العصاب وعلى حد تعبيره كل كاتب يقول: « مجنونا لا أستطيع أن أكون، وبالعصاب أنا مصاب»[1]. فعلى القارئ في هذا أن ينتهي بما يقرأه، فالكتابة هي علم متع الكلام، ومن أكثر عليها الكتابات كوجود تنافر بين الألفاظ، أو تضاد أو تباعد.

ويجب أن نعلم هناك، داخل الإنتاج الأدبي، دائما خاصيتين، الأولى هادمة، والثانية بناءة أو نعمل على إعادة البناء «وعن ما نسعى إليه اللذة هنا هو الصدع، القطع، التآكل، والتلاشي الصوت،الذي ينتاب الذات وهي عمق الاستماع»[2].

وهناك فكرة أخرى عالجها بارث هي مستوى الاستماع بالقراءة فنحن قلما نحترم كلما جاء في النص من أول كلمة إلى آخرها، بل نركز على بعض المواقف الحاسمة والمستوقف في كثير من الأحيان، فتجاوز العقاب لنصل إلى حل الإشكال.

ونلاحظ حضور نظامين للقراءة، فهناك قراءة تتعمق في تفاصيل الحكاية متجنبة أي ألاعيب للغة وغير مبالية بضياع المعنى وهناك قراءة تعنتي بكل اهتمام وحماس إلى علامات الوقف إلى كل فصل ووصل وليس إلى الحكاية في ذاتها، هذه تتلاءم مع النص الحديث، فإذ أنت قرأت رواية لكاتب حديث "إميل زولا" فستشعر حتما، بملل فضيع، إذا ما توسطت الحكاية، ترغب في حدوث شيء، فلا يحدث شيء هما في تصورك وتخيلك ...[3].

[1]- رولان بارث، لذة النص، ص 18 .

[2]- مطاع صفدي، لذة النص، مجلة العرب، والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد 10، 1990، ص 16.

[3]- رولان بارث، الدرجة الصفر لكتابة، ص 9 .

ونص اللذة في كل ذلك، هو الذي :« يقنع ويفعم، ويمنح الغبطة، هو الذي يأتي من الثقافة، ولا ينفصل عنها، هو الذي يرتبط بممارسة مريحة للقراءة، أما نص المتعة فهو الذي يضعنا في حالة من الضياع ويرهق ويهز الثوابت التاريخية والثقافية... لدى القارئ، والذي يزعزع الثابت، من أذواقه، وقيمه وذكرياته، مؤزما علاقته اللغة »[1].

وهكذا كانت دراسة "بارث" شاملة حول اللّذة والمتعة تجاه النص الأدبي، فكان النص لديه مؤلفا لنفسه وكانت القراءة متغيرة القوانين وأن الأولوية في النص تكون للقلم وأن النص الأدبي يمكن له أن يتعدى إلى نص فلسفي، وآخر صحفي، وعملية القراءة في ذلك صعبة وبالتالي صعبت عملية درس النص، مع أنها لابد منها فكان لها مفاتيح كثيرة من بينها التحليل النفسي للنص الفني .

وبذلك جعل "بارث" النص جسدا يتعامل مع القارئ، على أنه كذلك، جسد غريب وثائر، عنيد المراس، وفرس شموس، حرون لا يمتطيه فرسان أشاوس...[2].

وكما تحدث "بارث" عن الكتابة الأدبية والسياسية، كان له الحديث مطول عن الكتابة الروائية ضمن الكتابة الأدبية ، فقد أكد على أن للرواية علاقة وثيقة بالتاريخ فهذا الأخير كان دائما شاهدا على مراحل انحطاطها و ازدهارها على مر العصور و تعاقب الأزمنة .

وحين تحدث عن قانون السرد ن قال أنه ليس قانونا حتميا، لهذا الجنس من الأدب، وأن المحكي لكونه شكل، يشتمل في وقت واحد على الرواية والتاريخ، فهو يبقى لمحة تاريخية ويقوم بالتعبير عنها.

ثم يضيف أن الماضي البسيط هو بمثابة حجر الأساس الذي يبنى عليه الحكي، وهو بذلك جزء من جمالية الآداب، فخلقه يتوازى دائما، خالق له أو حاك، فيعمل عمل المفسر لهذا العالم أو

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر لكتابة، ص 11 .

[2]- جوليا كريستيفا، كيف نتحدث عن الأدب، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط3، 1985، ص 39 .

لعدة عوالم، ويقوم بربط السبب مع الغاية، فيقول: «والماضي البسيط في نهاية الأمر تعبير عن نظام، وبالتالي عن غبطة ن فبفضله لا يعود الواقع غامضا ولا غنيا بل يكون واضحا وقريبا من المألوف»[1].

في الرواية يمكن أن يصبح العالم باعثا على الشفقة، لكنه بذلك لا يدفع إلى تشابك الأحداث في الكتابة الروائية، إذ تنحصر الأفعال في إشارات والماضي السردي البسيط في كل ذلك، صورة لنظام يشكل عقدا مبرما شكليا بين الكاتب والمجتمع، وذلك لتبرير الأول والحفاظ على صفاء الثاني.

والماضي البسيط بذلك دال على إبداع، مشير إليه يمنح للفعل طابع الاسم فيكسب الحكي اسما يجعله يتسلل لينسلخ من زغب الكلام ودون حدود.

وبكل بساطة وإفادة: «الماضي البسيط كذبة مظهرة، يرسم حقل احتمال سيكشف الممكن ، في الوقت نفسه، الذي سيقدمه على أنه ممكن ملفوظ وهو الفعل ذاته، الذي يتوصل به المجتمع لامتلاك ماضيه وممكنه »[2].

كما أننا نجد وظيفة الماضي البسيط، متوفرة في عنصر آخر من عناصر الكتابة هو ضمير الغائب داخل الرواية، فإذا اختفى القاتل في الرواية ما خلف ضمير الغائب ازدادت معاناة القارئ في البحث عنه في جميع ضمائر الغائب الموجودة في العقدة.

ونستطيع القول أنه دون ضمير الغائب هناك عجز كبير في الوصول إلى الرواية كما لا يسعنا إهمال ضمير المتكلم إلا أنه أقل روائية، لأنه وبطبيعته أقل التباسا.

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 50 .

[2]- المرجع نفسه، ص 53 .

وعلى حد تعبير بارث عن علاقة الكاتب مع القارئ هنا يقول: «بالنسبة للكاتب الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ، بالطريقة التي يريدها، هي ضمير الغائب، فهو إذن أكثر من تجربة أدبية، هو فعل بشري، يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود»[1].

وفي تحديد ماهية الكتابة الروائية، أو تجسيد مفهوم الرواية واقتباسها من الظواهر الكونية يضيف: «إن الرواية موت، إنها تصنع من الحياة مصيرا ومن الذكرى فعلا مقيدا ومن الديمومة زمنا، موجها ودال، لكن هذا التحويل لا يمكن أن ينجز إلا في عيون المجتمع، فالمجتمع هو الذي يفرض الرواية»[2].

هناك اختلافات وتناقضات بين رولان بارث "R.Barthes" وسارتر في حين أن هذه الأخيرة تثبت أن سارتر موضوع في معارضة بارث حول مفاهيم أخلاقية وجمالية، في كون الأول يبالغ في أداء مسؤولية الأدب ليربط كُتاب عصره بعلاقة حميمية أساسها "الفضيلة" وينعتها "سارتر" بالتزام ليضع نفسه ضمن تصنيف أخلاقي وجمالي يوافق متطلبات توجهه المذهبي –البروتستيني – وهذا التوجه الذي يسعى "بارث " –دوما – إلى تجنبه بموقفه المعارض والثائر ضد الأخلاقية البروتستينية، وربما كان الاختلاف بينهما على مساحة شاسعة فهناك: «شيء يشبه، شيء يشبه الطيبوبة في "المفهوم السارتري" للعالم، موقف إرادي إزاء البساطة واتخاذ القرار واشتقاقية المفهوم الذي يتخذ منه بارث معقد بصفة نهائية، متيقظ بالنسبة لذاته ومرهف ومتردد، لم يكن سارت إلا أكثر استعدادا للمجابه وكانت مأساة الاستعمال الذي فعله بذكائه الخارق هو صورة حقيقية ، إرادته أن يختزل نفسه كان بارث يفضل الهروب من المجابهة والهروب من الاستقطاب»[3] وإذ كان بارث لا يختلف – بداية– كثيرا عن سارتر في تعريف الأدب إلا انه في أعماله النقدية اللاحقة يطور من نظريته إليه، ويرد إشكاليته إلى اللغة وهنا استسلم الأدب: «حين حدثت هذه الهزة التي زحزحت من مكانها، والمحررة

[1]– عبد الله الغذامي، مقدمة في لذة النص، جريدة الرياض، العدد 10559، 1997، ص 29 .

[2]– المرجع نفسه، ص 34 .

[3]- سوزان سونطاك، الكتابة بالذات بصدد بارث، تح: محمد إسويرتي، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 32.

من سياقات العامة، اللغة التي تحيا حياة متنقلة وحتى في اتفاقه مع سارتر بأن توق الكاتب يستجيب لشرط أخلاقي... يدعو فيه سارتر إلى أخلاقية النهايات ن يتذرع بارث الشكل»[1]. لذلك ستبقى الكتابة ملتقى ومفترقا بين المفاهيم المتداخلة و القضايا الغامضة التي يثيرها النص الحداثي كتلك التي تستعصي على التحكيم النظري لتبقى عائمة في مفهوم السلطة والكتابة .

ومن هنا يحدد "بارث" مدلول فعل "كتب" بوصفه «دالا معاصرا بغية المعنى لا يضطلع به، على أنه منع لغبطة الكاتب فحسب، ولكن أيضا كنموذج للحرية، ممارسة مبالغ فيها، ودعية معقدة، وثاقبة وشهوانية ضوابط اللغة التي لن نستطيع أن تكون ضوابط السلطة»[2] لذلك نتساءل عن إمكانية التحدث عن الكتابة والقراءة بالمفاهيم نفسها، الموروثة عن النقد الكلاسيكي المزينة بالقداسة والمتوجة بسلطة التاريخ وما يمليه من أحداث؟ في هذه الحالة سنجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة قراءة «مفهوم الأدب ضمن القراءات السياقية التي حكم عليها بإدانة الأدب، وتغيب حقائقه تحت حكم الانطوائية وبالتالي لن تقودنا مثل هذه العودة إلاّ إلى إحداث ثرثرة أو دردشة محببة على حد تعبير "رومان جاكوبسون " R.Jakobson».

ب– الكتابة الشعرية لدى "بارث "

إذا تحدثنا عن النثر والشعر كقيمتين، فنحن نستطيع تمثيلهما كقيميتن شامختين، الفرق بينهما يمكن أن يقاس، إنهما كرقمين على التماس، فيكونان أكثر أو أقل تباعدا عن بعضهما، وهما بهذا الفرق متغيران، مختلفان في الكم، والنثر ذلك هو المستوى الأدنى للنص، يكون مقتصدا للفكر، والشعر هو كلمات رمزية، مستعملة بلغة خصوصية ومزدانة بوزن وقافية[3].

[1]- سوزان سونطاك، الكتابة بالذات بصدد بارث، ص 20 .

[2]- المرجع نفسه، ص 33 .

[3]- رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط-المغرب، ط1، 1985، ص55.

ونستطيع أن نجسد كلا من المفهومين ، حين تطرأ لمعادلة كان قد وضعها "جوردان " يكون فيها:

- الشعر = النثر + أ + ب + ج
- النثر= الشعر + أ + ب + ج .

ونتيجة لذلك كله، نقول أن الشعر مختلف تماما عن النثر، إلا أن الفرق بينهما لا يكون في الوحدة اللغوية، أي انه ليس جوهريا إنما كميا، وتأتي هنا طريقة الكلام مختلفة المقادير حسب المناسبات الاجتماعية، فيأتي نثرا فصيحا، أو شعرا متحذلقا.

والشعر هو تعدد وتنويع، يقوم بتزيين النثر، وهو بذلك ثمرة يانعة لفن وأدب راقيين، وبذلك كل شعر يحول على معادلة تزينية، وموحية للنثر، يحمل بين طياته تأثيرا فعالا، وقوة في كل تعابيره [1]. ومفهوم الشعرية هنا، لا يعني امتداد الإحساس أو شعور معين، ولا يجسد فكرة تلاؤم أو عكسها "عام منفصل "بل هو « انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقا لقواعد أكثر جمال، أي أكثر اجتماعية من قواعد الحديث » [2] لأن إلقاء التعبير ، خارج فكر الإنسان بقوة، هو نابع من النفس.

وكل هذه المعاني، التي تحدثنا عنها، ضمن الإطار السابق، لم تعد موجودة في الشعر الحديث، هذا الأخير لا ينطلق أساس من عند الشاعر، بودلر، إنما من رامبو، لكن ذلك بعيدا عما يتم تناوله ضمن قالب تقليدي للشعر.

أما حاليا، يقوم الشعراء، برصف كلماتهم، أشبه ما تكون بعالم طبيعة، مغلق على نفسه، يشتمل على وظيفة اللغة مع بنيتها في آن واحد، وهنا لا يبقى الشعر على حاله، محاطا بالمحنات، أو حائمة حوله جميع أنواع الحريات، يتحول إلى منيرة غير قابلة لاختصار ولا للوراثة .

[1] - رولان بارث، نقد وحقيقة، ص 57 .

[2] - المرجع نفسه، ص 60 .

وهنا يتحدث عن كونه جوهرا بمقدوره تجسيد هويته، خارج نطاق ذاتيته، ولغة الشعر والنثر في كل ذلك، منفصلة بقدر كبير، ما يجعها مستغنية عن كل إشارة دالة، على شي غير هذه اللغة.

وإضافة إلى ذلك، فإن الفكرة التي كانت سائدة، عن علاقة اللغة بالفكر ،قد انقلبت ن ففي الفن الكلاسيكي، مثلا: «بلد الفكر التام التكويني نكل يعبر عنه، ويترجمه، ومن ثم فإن هذا الفكر لا يتوفر على ديمومة ن ولا يكون للشعر الكلاسيكي، سوى الديمومة اللازمة، الترتيب التقني ».

وحسب رأي النقد شايف عكاشة، فلاهتمام بالتراكيب اللغوية في الإبداع الأدبي، دفع أصحابه إلى اعتبار الكتابات الجيدة، عملا إبداعيا رائعا، مما أدى إلى التميز بين السيئ والرديء، لأنه ذا قيمة في ذاته، نظرا لعمقه في استخدام فنيات الإبداع .[1]

حيث نتحدث عن الشعر الحديث، نقول أن الكلمات، تقوم بإنتاج تواصل شكلي ن تنتج عنه بدوره، كثافة شعورية، تصبح مستحيلة دون تلك الألفاظ بقول بارث في ذلك: «إن هذا الحظ اللفظي، الذي تخرج منه ثمار ناضجة للدلالة، يفترض زمنا شعريا، ليس هو زمن الصنع، بل زمن المغامرة الممكنة، وحصيلة اللقاء بين الإشارة والنية .[2]

وهنا تتجسد معارضة، بين الشعر الحديث، والفن الكلاسيكي، هذا الاختلاف يمل البنية اللغوية فلا نجد هناك نقطة التقاء بين هذين الشعرين، سوى القصد السوسيولوجي، المختزن وراء كتابة الشعر، لدى الكلاسيكية، فلنقارنها بلغة الرياضيات، فكما أن هناك إشارات وحسابات، وهناك أيضا علاقات، تربط هذه الكميات المحسوبة، فتحيل إلى التساوي، أو الاختلاف، إذن نستطيع القول: أن اللغة الكلاسيكية، تسير وفق حركة رياضية ن مع أنها أقل تماسكا و قوة .

[1]–شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط7، 1994 .

[2]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 61 .

وهنا يكون: «القاموس الشعري هو نفسه قاموس الاستعمال، وليس قاموس الإبداع، فالصور تكتسب خصوصيتها، ككتلة متراصة لا على انفراد، وعن طريق العادة، لا عن طريق الخلق»[1].

نخلص من ذلك، إلى أن دور الشاعر، لا يكمن في البحث في أعماق اللغة، عن ألفاظ كثيفة جدا، ومتفجرة أكثر، وإنما تتجسد في تعديل القديم، والحفاظ على مكانه التقليدي، أو تقرير فكرة، لتساير وزنا شعريا محددا.

وتألق الشعر الكلاسيكي هنا، يرجع الفضل فيه، إلى العلاقات بين الأشياء وليس إلى كثرة الألفاظ أو قلة جودتها أو رداءتها، فيصير بذلك الشعر فنا يقوم على التعبير لا على الإبداع، واختراع المعنى البناء، فيكون الهم الأوحد في ذلك: هو جمع أكبر عدد من الألفاظ، دون مبالاة بجماليتها وقوة سحرها .

إن تجمع هذه الألفاظ وارتصافها في سطر واحد ن يقوم بتحقيق العلاقات بينها وبين المقاطع التي تكونها فترسم بذلك مجالا لفظيا، يعج بالترابطات المتماثلة ،منشأة بذلك دلالات جديدة، تحمل بين طياتها، عدة لمحات مفاجأة تدعو على الدهشة والإعجاب .

وعن واقع الشعر الحديث، يقر بارث بقوله: «أنه شعر يحطم الطبيعة الوظيفية، التلقائية للغة، ولا يسمح أن يبقى منها، سوى المرتكزات القاموسية» وحسب الناقد "محمد بنيس" فهو إذن ممارسة إبداعية للغة، تتم وفق قوانين داخلية خاصة، أو مثلما يسميه "لوسيان غولدمان" الناقد الشهير "ذاتية داخلية".[2]

والشعر الحديث عن اللغة الكلاسيكية مبني، فالألفاظ داخلها هي التي تحيل إلى معاني مستوحاة، أما بالنسبة للشعر الحديث، فالألفاظ داخله، تدل على معنى معين، وفي نفس الوقت

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 62.

[2] - محمد بنيس، حداثة الشعر، ممارسات في النقد الأدبي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص 12 .

تتوسع فيه، لأنه معنى عميق، واللفظ عنصر مهم، إذ يكشف عن حقائق كامنة داخل المعاني، ما في ذلك الحقائق المفاجأة .

يدلل بارث على ذلك بقوله: «أن يقال بأن هذه الحقيقة، ذات طابع شعري، معناه فقط أن اللفظ الشعري، لا يمكن أبدا أن يكون مزيفا لأنه كلي، إنه يشع بحرية لا متناهية، ويتأهب لأن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة ن لكنها ممكنة»[1].

فإذا لم تكن هناك علاقات بين الألفاظ والمعاني، أصبح اللفظ كجسم جامد، يطفو على سطح بحر المعنى، متماوجا بين ردات الفعل والانفعالات، وهنا يتجرد اللفظ الشعري من أي ماضي مباشر، فلا يقوم بتجسيد سوى ظل لردة فعل ما، فيصبح بذلك كل لفظ شعري حديث، مشتملا على محتوى جامع لاسم معين، وليس فقط ما يختاره الكاتب من معنى، كما في النثر الكلاسيكي والشعر.

حين كان الفظ أساسا لابد من وجوده، وحين حرم على الشاعر أن ينتقي الألفاظ التي تناسب، كان لابد من الوقوف مع اللفظ، موقف مواجهة فيأخذه مع جميع احتمالاته إمكانياته وتحديداته، وهنا فاللفظ شكل من الأشكال المكونة لحالة صفرية، لكنها تشتمل على جميع الأحداث الماضية، والمستشرقة، فيصبح بذلك مقولة وشيء غير متوقع، وهنا بمثابة معجم تنبعث منه شظايا لغوية براقة .

ويؤكد بارث عن ذلك حين يقول: «هذا الجوع إلى اللفظ المشترك، بين الشعر الحديث جميعه، يحيل القول الشعري، كلاهما مقرعا ولا إنسانيا، إنه يؤلف نصا، مليئا بالثقب، ومليئا بالأضواء، مليئا بالغياب، وبالإشارات الدسمة، دون أن يكون له نبأ، أو استمرار في النوايا وبذلك يصبح معارضا

[1] – رولان ارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 64.

للوظيفة الاجتماعية للغة، لدرجة أن اللجوء البسيط، لقول متقطع، فتح الطريق أمام كل ما هو فوق الطبيعة»[1].

وعلى حد تعبير الناقد "عمر أوقان": « أنه ينبغي للشعر أن يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة ، فعلى الشاعر ألا يتحدث كبقية الناس بل بطريقة متميزة .[2]

هنا نفهم بأن الحاجة الملحة للفظ ، إنما تحول الشعر إلا كلام، وكأنه ينبع من جن، ليس من إنس وهنا يكون بذلك نصا مليئا بالفجوات، والثغرات، وانعدام بعض المعاني المراد التعبير عنها، دون قصد لكل ذلك، فلا يجسد هنا وظيفة اللغة الاجتماعية التواصلية، داخل المجتمع، وهنا تنشأ احتمالات ميتافيزيقية.

وللغة الكلاسيكية، فيما اعترف به "بارث"، تحتوي على عنصر أساس هو الحوار، وتقوم على مبدأ الاجتماعية، فلا تكون هناك وحدة أو انفرادية، فيكون الكلام بذلك نتيجة لالتقاء الأفراد بغيرهم، وهنا تؤدي الألفاظ مهمتها على أكمل وجه .

وهنا تكون لغتها محققة للغبطة والنشوة والشعر الحديث يهدم تلك العلاقات الموجودة داخل اللغة، وذلك يتطلب تغييرا في طبيعة هذه اللغة، فهذه الانفصالية في اللغة الشعرية تحجب عملية التواصل أو الوظيفة التواصلية للغة، فلا يمكن الكشف عنها، إلا حين تتجمع هذه الكتل المنفصلة عن بعضها.

وقد مثلت الموضوعية في الشعر الحديث عنصرا حساسا، إذ يؤكد بارث: «أنه شعر موضوعي، تصير فيه الطبيعة تقطعا للأشياء المتوحدة الرهيبة، لأنه ليس إلا روابط تقديرية، ولا أحد يختار لها معنى محظوظا أو وظيفة، أو خدمة تؤديها »، ويعلق على هذه الفكرة الناقد "كاجان " يقول

[1]- عمر أوقان، النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص96 .

[2]- المرجع نفسه، ص 98 .

أن الوظيفة تكون موضوعية، حيث تتمثل في تلبية متطلبات المجتمع، فهي ليست آنية بل متواصلة مع تعاقب الأجيال، فهو يعكس بالضرورة آراء الجماعة [1].

وهنا فالمعاني لا تحتاج إلى أي اختصار، أو إعادة ترتيب، أو فرض نظام مختلف، فتأتي دلالاتها بذلك عقلانية، وفق قصد محدد، وحين تتفجر الألفاظ الشعرية، تنتج تحت أنقادها أشياء مطلقة، منفتحة على لغة جديدة أخرى، فتأتي مليئة بشتى الاحتمالات، وتؤسس بذلك عالما شبه فارغ.

فيغدو بذلك مخيفا عنيفا، وهنا يلغي مبدأ الإنسانية، والنزعة الشعرية داخلها، فلا يصبح للإنسان علاقة بالآخرين، بل تنشأ هناك علاقة بينه وبين الطبيعة المتجسدة في لا إنسانية، ومثل ذلك ألفاظ دالة على هذا التوغل هي: (السماء، الجحيم، الطفولة، الجنوني) .[2]

ومع هذه المعطيات العنيفة المعاني، نبحث عن لغة شعرية، لكنه يصعب علينا إيجادها، لأن طبيعة العنف داخلها، تذهب عنها مبادئها الأخلاقية، لهذا فإن لغة الطبيعة تتغير، فتتحول إلى خلق جديد، وهذه اللغة، هي ملك للشعراء المحدثين، فهم يحاولون تحقيق غاياتهم الشعرية، ويستعملون الشعر لا كمصطلح روحي، أو شعور نفسي، بل اعتبار أنه جمالية للغة، يرغبون في تحقيقها ليس فقط، رؤيتها في الأحلام.

ولدى هؤلاء الشعراء، الفائدة المرجوة: ليست من الحديث عن الكتابة الشعرية، أو الإحساس الشعري، وإنما تتجاوزها إلى التنبؤات، والتفسيرات الخلفية لفضاء الكتابة الشعرية.

في حديثنا السابق كله، تجسد لنا مفهومين أساسيين، لدى الكلاسيكية الشعرية هما على التوالي: (كتابة شعرية ونثر شعري)، حيث كان الشعر لديهم شكل من أشكال أخلاقية اللغة.

[1]- كاجان، الإبداع الفني، تر: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، 1980، ص ص 110-111 .

[2]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 67 .

وهنا الكتابة الشعرية، ممتصة للأسلوب، وكنموذج تدليلي، نأخذ شعراء من القرن السابع عشر، هما "راسين" و"برادون"، ففي تجسيد الفرق في النوع الشعري لديهما نجد أنه من الصعب الحكم على شعراء لهم نفس الكتابة الشعرية، «لأن الشعر لديهم يعني أساس، مواضعة في اللغة»[1]. بهذا لا تعود الكتابة كتابة، بل نجد فقط هناك أساليب، تجعل الإنسان ينغمس في دلالاتها الإيحائية، ويغوص في بحر معانيها الغربية، ويكون بذلك في مواجهة موضوعية مع العالم، دون مروره على درب من دروب التاريخ أو المجتمع.

[1]- رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 69 .

ثالثا: مفهوم الكتابة النقدية لدى "بارث".

ونتناول في هذا المبحث مفهوم الكتابة النقدية وقد تعرض إلى ذلك "بارث" في عدة فصول في كتاباته الأدبية والنقدية، وقبل البدء في ذلك نقول أن الكتابة تعني أن يهب الكاتب في كتاباته منذ أول وهلة، الإجابة الأخيرة للآخر، فيمكن للكاتب هنا أن يتحدث عن موضوع معين كالقصة أو الرواية الحديثتين بعبارة دالة وصياغة جيدة مسايرة لعصر الذي يعيش فيه، فيكون كل ذلك كلاما مصوغا في الكلمات وجمل يقوم بتفليبه الآخر، أو حكم وكلام آخرين، ولربما كان هذا الأخير هو الكاتب نفسه، وهنا نجد أنواع عديدة من الكلام فهو اللامتناهي، وهنا بطلب من هذا الأخير الناقد حتما وكطبيعة معروف بها، أن يتحدث عن كلام الآخرين [1].

فيصبح الناقد بذلك شأنه شأن الكاتب، لا يملك أن ينطق بالكلمة الأخيرة، وذلك يكشف عن الهوية الحقيقية للناقد، فهو أيضا كاتب، ليس بوسع الناقد هنا إلا أن يطالب بالاعتراف بحقه، في كلام ما، والأحرى أن يكون غير مباشر، والكتابة في كل ذلك ليس سوى كلاما أو ما يمكن أن نطلق عليه نظاما شكليا، ومن الممكن أيضا لهذا الكلام أن يتحدث به كلام آخر.

والكاتب هنا على حد تعبير "بارث" مخبر عام، ينوع ما نبدأه، مهووس وخائن لا يعرف إلا فنا واحدا فن الموضوع والتنوعات، المعارك، القيم ، والإيديولوجيات، الزمن، النهم للحياة، والمعرفة، والمشاركة والكلام...[2].

ونشرح هذا القول أن الكاتب في ذلك، يؤسس كتاباته على مبادئ معينة، أولها التنوع والتعدد، ثم الاقتباس من الكلمات القبلية، فيجسد ضمن كتاباته، معارك كلامية، قيم جمالية وإيديولوجيات، أي

[1]- بارث، النقد البنيوي للحكاية، أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص 8 .

[2]- المرجع نفسه، ص9 .

الإطار الخارج عن النص، وما يحيط به من عوامل، ويدخل في كل ذلك مصطلح الزمن الذي يصبح في مفهومه النقدي، زمنا ناقصا «كأن يقوم الكاتب بفعل الكتابة ذلك لا يعني مطلقا أنه تعبير »[1].

فحين يكتب الكاتب رسالة يحاول التعبير فيها عن موضوع معين فإن الكلمات تتزاحم لتؤدي دلالات مختلفة، مباشرة وغير مباشرة وهنا يطلب الناقد من الكاتب أن يكون مسؤولا عن كل كلمة، أو دلالة يصرح بها، فإما أن يجسد كلامه مباشرة، دون تكلف وهنا تدخل تعابير روئياه وكأنه يروي قصة طويلة عاشها فتأثر بها، ويحاول نقلها إلى جمهوره .

وهنا تظهر بصفة جلية، مهمة الناقد، أو المتحدث عن كلام الآخرين، فهو أثناء تعقبه لمحتويات العمل الأدبي يمر بمرحلتين مهمتين.

- **مرحلة التفسير**: عملية أفقية انطباعية، تتوقف عندما نسميه، بالفهم المباشر، لما يشتمل عليه الإنتاج الأدبي.

- **مرحلة التحليل:** هي عملية عمودية إبداعية تقوم بتعقيب مكونات النص الأدبي، وتتوغل داخله متعمقة في أفكاره وتعابيره.[2]

ومن هنا نخلص إلى أن عمل النقد، في كل ذلك لا يتوقف عن شرح وتفسير يكون سطحيا إنّما يقصد إلى أكثر من ذلك، إلى منح قيمة راقية للعمل الأدبي، أي يضيف ما لم يعبر عنه الأديب قبل ذلك بطريقة واضحة، وكأنه بذلك يعيد خلقه من جديد...[3]

وبذلك فإن النقد هنا، يحاول أن يعيد صياغة العمل الأدبي، في لغة نقدية، فيصبح العمل النقدي في هذه الحالة – أي بمقام الناقد بإضافة إليه – ومما قام باكتشافه، من أصول وقواعد للإنتاج

[1]- بارث، النقد البنيوي للحكاية، أنطوان أبو زيد، ص 11 .

[2]- أحمد كمال زكي، نقد دراسة وتطبيق، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط2، ص 10 .

[3]- المرجع نفسه، ص 89 .

الأدبي والمؤثرات الخارجية التي تؤثر فيه، وأيضا ما يكشف عنه من أفكار وقضايا فكرية وصياغة لغوية نقدية على حد تعبير الناقد إبراهيم عبد الرحمان تنظيره للأدب...[1]

وتبقى دقة الكتابة في هذا، في مراعاة الوصول إلى حدود الكلام، وليس امتلاكه، لأن امتلاكية الكلام، هي من الأمور التي يستحيل نيلها، لهذا فعلى الكاتب والناقد معا، اختيار التضمين الأفضل، فيكون لها متلقي مباشر، ونستطيع بذلك أن نكشف موهبة الكاتب الحقيقية.

والكلام هنا هو اللحظة المتفردة الوحيدة، التي يمكن للكاتب من خلالها أن ينظر إلى الآخر، إذ لا يمكن التعبير عن مواضيع معينة، إلا باستعمال علامات وإشارات تفيد في ذلك...[2].

والناقد حين يتحدث عن إبداعات الآخرين، لا يعني ذلك أن العمل النقدي، هو إبداع فني، ولكن يمكن تسميته بإبداع من الدرجة الثانية، وذلك لحقيقة أن العمل الأدبي هو إبداع من الدرجة الأولى، ثم إن الناقد في هذا الحكم عليه بالعيش على تتبع هذه المعلومات وهذه الأعمال لا يستطيع الناقد أن يقوم بعمله النقدي ...[3] .

إذن نتيجة لكل ذلك، فاعمل النقدي يبقى دائما تحت رحمة الأدباء، باعتبارهم أصحاب المادة الأولية، ولذلك قيل: «إن الأديب المبدع، أعلى منزلة من الناقد المنقب وعن الناقد لو استطاع أن يكون أديبا مبدعا لما اكتفى بتحليل آثار غيره»[4].

ومنه نستنتج أن مهمة الناقد، تبقى دائما مهمة ثانوية، إذا ما تمت مقارنتها بعمل الأديب ولكن مع ذلك، فإن الإنتاج الفني، دون العملية النقدية، قد يصبح كما عبر عنه الناقد "جورج نيسير" صرخة في واد [5].

---

[1]- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، القاهرة، ط2، ص 10.

[2]– ينظر، رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص ص 14-19.

[3] – محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي، مقالات مترجمة، دار المعارف، مصر، 1975، ص31.

[4] - المرجع نفسه، ص 32.

[5] - المرجع نفسه، ص 41.

وتتجلى هنا العلاقة الوثيقة، التي تضل بين العمل الإبداعي والعملية النقدية، إذ لولى وجود الأول لما تحقق دور الثاني، كما أنه لولا مساهمة الفعل الثاني، لما تجسد الفهم الحقيقي للفعل الأول.

ويندرج ضمن المفاهيم النقدية، مطلع شائع، أو عملية ثالثة تعتبر تتمة الأولى والثانية هي عملية التلقي، تلقي الإنتاج الفني فلكل كلام سامع ولكل كتابة مهما نوعها قارئ ولكل حكم نقدي هناك تعليق من مستوى آخر مختلف عن السابق؛ ومهمة القارئ في هذه ليست الاكتفاء بالقراءة أو الاستماع، إلى حكم معين، وإنما تتجلى مهمته الأساسية في إعادة تفسير العمل الإبداعي.

ويؤكد في ذلك "بارث" بقوله: «إن في إمكان القارئ أن يعيد تفسر الإبداع الفني إلى ما نهاية، إذ لا يوجد سبب لتوقف النقاد مطلقا عن منافسة الروائع الأدبية إلا من خلال نوع من الإهمال»[1].

هذه الروائع الأدبية تتميز بقوة التعبير، والصياغة الأدبية الجيدة وجودة الإيحاء، عن طريق كلمات، تلائم طبيعة الموضوع المعبر عنه، مع اعلم أن الناقد حين يكون في مواجهة مع إنتاج الأدبي: «لا تكون أمامه سوى كلمات راقدة على متون الصفحات، ومن الطبيعي أن يكون فقه هذه الكلمات هو السلاح الأول لدخول إلى عالم الأدب»[2].

وهنا تجتمع المفاهيم الثلاثة: مفهوم الأديب، والناقد والمتلقي معا ضمن ميدان نقدي مشترك المهام .

ونتحدث بعد ذلك، عن اللغة النقدية في إطار الإبداع الفني، فهي من أهم الوسائل التي يمكن بها تقويم العمل الأدبي والتعمق في لغته وتعابيره فأصحاب المنهج اللغوي شأنهم شأن أصحاب المنهج

[1]- سوزان سنطاك، الكتابة بالذات بصدد بارث، تر: محمد إسويرتي، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص 20.

[2]- محمد الربيعي، محاضرات النقد الأدبي، ص 71.

الفني –يقولون بين التفرقة بين النقد والإبداع إذ أن النقد يساهم– بحكمه لغة تتناول أخرى بالتعديل والتمحيص – في استخراج ما كان فهمه عميقا واكتشافه صعبا، في الإبداع الأدبي...[1].

إذن نقول إن العمل النقدي، يشمل على حجم ولو ضئيل، من فنيات الإنتاج الأدبي، كما يتمتع إلى حد ما، بما يمكن أن يتمتع به هذا الأخير من قيم فنية، وحقائق أدبية وفكرية، وقضايا مختلفة ومسائل ثقافية جمة.

وكدليل إضافي، فبلاغة النص الأدبي تتجلى في: « تنويع المبتذل، عبر اللجوء إلى إبدالات وتنقيلات المعنى »[2].

فينطلق الكاتب من عوالم وذات مرتبطتين ليؤسس كلاما غير مباشر، يجسد أفكار أدبية أو سياسية ، تكون عرضة لأحكام كثيرة، وتعليقات مختلفة، من بينها الأحكام النقدية .

وهنا على الناقد أن يلغي أفكاره، ويقوم بالحديث على أفكار الأدباء، فيكون بذلك على اتصال تام بنظام الأديب وكل ما استعمله على القرطاس، من تعابير ورموز ويصبح له بذلك أن يطالب الآخرين بالاعتراف بصلاحية معادلته وإثبات وجوده.

ومن هنا تتجلى الوظيفة الحقيقية للناقد يرى "بارث": «انه الإنسان الذي تكمن مهمته في إكمال مشروع الكتابة، ومنحنا إياه، في الآن ذاته، الناقد كاتب إنّما حتى إشعار آخر والناقد كما الكاتب، يتمنى من القراء أن يثقوا ويقنعوا أكثر بقراره الذي اتخذه بالكتابة»[3].

---

[1]- رولان بارث، النقد والحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1985، ص ص69-72.

[2]– بارث، النقد البنيوي لحكاية، ص 17 .

[3]- المرجع نفسه، ص 22 .

أي أن الناقد في هذا، كاتب من المستوى الثاني، يتجسد دوره في ترميم الثغرات الموجودة في الكتابات مهما كان نوعها، وهو في الوقت نفسه يتجنب الكثير من الأسس والقواعد المتعلقة بها، إلا انه مع تلك تكون له رغبة جامحة في أن يقنع القراء بأفكاره وتعليقاته وتيقنهم من قراراته تجاه كتابات معينة.

ونعود إلى حديثنا عن اللغة، فالعمل الأدبي يستعمل لغة، تقوم بمعالجة الموضوعات، والظواهر الخارجية عن اللغة العامة، سواء كانت خيالية أو غير ذلك، بينما النقد لا يتعامل مع الواقع المعاش وإنما يتعامل مع مجموعة الصيغ اللغوية التي يقوم الأديب بصياغتها ويرى بارث في هذا أن النشاط النقدي لابد أن يأخذ بعين الاعتبار نوعي من الصلات تتمثلان في:

- الصلة بين اللغة النقدية، ولغة المؤلف (موضع الدراسة) أي أسس وقواعد اللغة النقدية وتحشدها داخل دراسة معمقة لموضع المراد التعليق عليه.

- الصلة بين لغة المؤلف (وهنا اللغة بوصفها موضوعا للدراسة) وبين الواقع، أي كل ما يتعلق معناه أو ملفوظة بواقع معاش، وتعابير متداولة اجتماعيا، سياسيا، أو حتى في مجالات أخرى...[1] .

وهنا نجد أنفسنا أمام علاقة نقدية ثلاثية، جد هامة في الدراسة النقدية للعمل الإبداعي، هذه العلاقة هي مجسدة بين ثلاثة مفاهيم أساسية هي (اللغة النقدية، الموضوع الأدبي، الواقع المعاش).

وبما أن الناقد، متحدث عن أدب وفن الآخرين، ولغتهم، فيعيد توزيع ادوار الكاتب، ما يجعله متعديا على نظام اللغة، إلى لغة مختلفة وكتابات أخرى هي كتابة نقدية لها أصولها وقواعدها وأسسها المعرفية، ومقولاتها الكبرى والتي تجعلها تتميز عن باقي الكتابات الأخرى.

[1] - رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص ص 16-18 .

والكتابة النقدية لدى "بارث" تقوم على أساس ومقولات كبرى:

أ- الناقد الأقرب:

وهنا يكون بحدينا على أساس الاحتمال، أي كل كلام يحتمل وجوده في نفوس البشر، والمحتمل في أي فن من الفنون، هو ما لا يناقض سلطة هذه الفنون، فلا يتوافق مع ماضيها ولا مع حاضرها، فيكون مغاير لهما، والناقد الحديث قد يبدو أمامه كل شيء "عبثا مخيفا" لا قيمة له، والنقد الاحتمالي يفضل البديهيات باعتبارها غالبا تكون معيارية .

ونفهم من ذلك أن النقد الاحتمالي يراعي سلطة أي فن، من بين الفنون الأدبية إلا أنه لابد أن يكون مختلفا عن كل ما سبقها، وما جاء معها، فالناقد في رؤياه النقدية للأعمال الفنية، له شعار معين كل شيء لا فائدة ترجى منه إلا إذا تم تعديله ضمن أسس نقدية معينة، إلا ما كان بديهيا .[1]

ب- الموضوعية:

قبلا، كانت الموضوعية تعني المنطق والطبيعة والذوق، وفي الماضي السحيق كانت تجسد حياة الكاتب، والقوانين التي تحكم أدبه، ثم أضحى معناها مختلفا، يتعلق بالحتميات التي يتضمنها العمل الأدبي وإمكانية استنتاجها، وتشتمل الموضوعية على مجموعة من الأسئلة، يقوم الناقد بطرحها، حيث تنتابه حيرة عند القيام بعملية تفكيك الإنتاج الأدبي ثم إعادة تركيبه، يحدّدها الدكتور الناقد "عبد الملك مرتاض" كالتالي: «من أين يبدأ الناقد نقده للعمل الفني؟ من أين يأخذه للسيطرة على ما فيه من كوامن وخفايا ؟، ما هي الظواهر التي يدرسها فيه؟ وهل يملك لذلك سبيلا واحدا في كل الإبداعات الأدبية على اختلافها، أم أن كل إبداع يفترض عليه منهجه[2].

[1]- رولان بارث، النقد البنوي للحكاية، ص ص 28-29 .

[2]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين ؟، ديوان المطبوعات الجامعية، 1985، ص 40 .

فليس تفكيك العمل الأدبي بالأمر الهين، كما أن لكل عمل طريقة تعتبر خاصة به وبناء مختلف عن الأعمال الأخرى، يتطلب منهاجا تفكيكيا خاصا، وقواعد للسيطرة عليه معينة.

ج- الذوق:

وهنا قبل أن نتحدث عنه كمفهوم، نبحث عما سبقه، ونكون بذلك بصدد المحرمات التي نتجت تلقائيا عن الأخلاق والجماليات ويمكن تسمية النظام الذي يحكم هذه المحرمات الذوق فيتسبب هذا الأخير المتكلم عن شيء معين بابتذال وفضاضة بارزتين فكل ما كان معتبرا عنه بطريقة مبتذلة تخرج عن إطار المألوف، كان خارجا عن المفهوم الصحيح المصطلح الذوق، وهنا تقتصر وظيفة هذا الأخير، على شبيه الخارج عن النظام المتعود عليه في الكتابات كيفما كانت.

د- الوضوح:

مازلنا في صدد حديثنا عن النقد الاحتمالي الذي طرحه "بارث" وهنا فالحديث يكون عن اللغة والكلام الوحيد الذي يفرض ذاته على النقد هو "الوضوح"، ككلام منفصل ويندرج ضمن ذلك مصطلح اللهجات، مازال بعض النقاد يرفضون بعض الكلمات التي وجدت في آداب مختلفة اللغة عن لغتهم، ويعبرون الكثير من الأفكار الواردة، رغم رفض بعض النقاد لهذه النظرية باعتبارها خاطئة.

والوضوح في ذلك ليس مثيرة الصيغة بالكتابة، وإنما هو الكتابة ذاتها منذ الوقت السابق على تأسيسها، إلى حين تجسيدها كمفهوم.

ولابد هنا من التعرض إلى ملاحظة هامة هي: «أن يكتب المرء، لا يعني أن يلتزم بعلاقة سهلة، مع واسطة تربطه بكل القراء الممكن، بل أن يلتزم الكاتب بعلاقة صعبة مع كلامنا الخاص...»[1].

[1]- بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص ص 36-38 .

ويكون هنا الدفاع عن الحق في الكلام، وليس عن الحق في اللهجة المتكلم بها الخاصة بالمتكلم، ليس من اللائق أن يلام الصيني مثلا عن عدم إتقانه اللهجة الفرنسية ذلك لأن النص المراد دراسته يتحدث بها لأنه لو كان الحال على ذلك، لما استطاع أحد أن يدرس شيئا مختلفا عن بنيته وواقعه وحتى لغته.

وفي كل الأحوال، الصيغة الوحيدة التي يمكن أن تلام على كل الأشياء هو الناقد إذ انه مسؤول عن صيغته تجاه العمل الأدبي وكل ما يتعلق به من خارج أو من داخل.

هـ- اللاترميز:

اختار الناقد الاحتمالي أن يصمت، بعد أن أخضع لتلك التحريمات، وبعد أن حاول إخضاع النص لها، فأن يقوم الكاتب بصياغة كتابة نقدية موازية للعمل الأدبي بهدف مضاعفة كلام النص، فذلك من الأمور التي تفوق حدود قدراته الفكرية، ووسائله المحدودة وبسبب ذلك أنه غير قادر حسب إدعاء النقاد- على تحصيل تبعات هذا العمل الأدبي، ومسؤولية كل كلمة مضاعفة عن كلمة منه.

ولما كان النقد الاحتمالي البحث في الشروط التي بها يصبح الإنتاج الفني ممكنا ومحتملا، قرر ترك هذه الوظيفة إلى الكتاب أنفسهم، ويمكن أن نفسر هذا الصمت بمصطلح "عمه الرموز" أي العجز عن تصويرها أي أن هذه الرموز تتوارى بين المعاني، "فبارث" يتصور أن الرمزية محدودة، رغم أنها وظيفة تساعد على بناء الفكر .[1]

نفهم من كل ذلك، أنه علينا البحث في النص الأدبي، عن أمر مهم، لابد من القيام بمناقشته، وهو حريات وحدود للنقد الرمزي واضح ويندرج ضمن ذلك: دراسة العلاقة التي تربط الحرف بالرمز، ويبقى السؤال مطروحا.

[1]- بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص 53 .

لم تمنع دراسة الرمز داخل النص الأدبي؟ وهل تعدد المعاني يشكل خطرا عما يدور حوله النص.

وخلاصة ما سبق أن عملية التقدير، تنطلق من الناقد، أي أنها قبل كل شيء نظرة خارجية، أو مجرد انطباع، أو أنه أكثر من آثار الذوق، أما عملية التقويم، تنتج عن الإنتاج الأدبي ذاته وتقوم في الأساس على قواعد أدبية، وبالتالي يمكن أن نقول أن عملية التقدير: «مرحلة أولية بالقياس إلى عملية التقويم، التي تمثل نهاية المطاف في مراحل النقد». [1]

[1]– محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص 9 .

رابعا: بارث ناقدا.

إن بارث لا يطرح هذه المشاكل الأولية صراحة على ذكاء الناقد المحتمل وإنما يظل واقفا عند مستوى النظام النّصي للإشكالية الاستطيقية، دون أن يسهب كثيرا في توضيح العلاقات مع المجال الجوهري لحقل الإيديولوجي القائم، ودون أن يدخل المشكل التاريخي الحقيقي كمبدأ رئيسي والتكوينات الإيديولوجية من وجهة النظر التاريخية هذه تستطيع أن تعترض على النقد البارثي بأنه يظل على مستوى البنية الفوقية بأنه يقرأ في الخطاب الظاهر حضور الجوهر الداخلي للإيديولوجيا، إن النقد يظل مقتضيا أو ناقصا في الحدود التي يكتفي بها بارث بمجرد مطابقة النقد القديم بـ"المحتمل" عند الجمهور، وبملاحظة نوع التماثل النصي لترتيب وساطة اجتماعية وحيدة الجانب وغير جدلية، بوضع الأشياء في المخزن .

أما من وجهة النظر التاريخية فإن المقاربة ستكون نيرة بالفعل فإن الكتابات التعددية لبارث لا تتناول التاريخ الحقيقي كشرط لذكاء كل تفكير ولكن إذا كان بارث يترك جانبا هذا الأفق فلأن هذا ببساطة ليس هو موضوعه إن كل خطاب، كل فعل لكلام يقع على مستوى براغماتي معين يمكن أن يسميه بمستوى نية القول لأنه يختار على أساس وضعية محددة للاقتناع الحجية لإبراز أو غيره، ويقرر درجة الحضور والحديث السيال، والتناغم والتشكيلية، المعبر عنه لو كنت عالم رياضيات لكان بإمكاني أن أتوجه إلى زميل لي بالمفردات السائرة لمهنتي وأن أكشف له بصيغ مهنية صلاحية نظرية ما، دون أن يكون لي أن أشرح له مقياس هذه الصلاحية أو منطق الاقتراحات السابقة على عمليتي، والشيء نفسه بالنسبة لبارث إذ يستطيع أن يقوم على المستوى الذي بلغه نقده، في التقائه مع قصده للقول، دون أن يتصرف إلى شرح المحمول النظري لخطابه: أقول أن يقوم بعرض كاشف لمبادئ الصلاحية الأولية أي بشرح الإنتاج التاريخي للمحتمل النقدي .

وإذن ن فإذا ما كان كتاب (نقد وحقيقة) يظل على مستوى البنية الفوقية الإيديولوجية فلأن بارث لم يقترح شيئا آخر سوى صياغة قواعد المحتمل النقدي وعرض الإشكالية الاستطيقية –

الإيديولوجية الكائنة ضمنيا في العمل عند الناقد القديم دون أية نية بأن يخضع للتحليل أو يفهم العلاقة الفعلية لهذه الإشكالية بمرتكزها السوسيو-تاريخي، على أن هذا لا يعني أن بارث يتجاهل أهمية مثل إقامة هذه العلاقة لقد سبق وأن أظهرت لنا الكتابة، في درجة الصفر هذه العلاقة الوسيطية بالكتابة القائمة بين الأشكال الأدبية من جهة والواقع التاريخي من جهة ثانية والميتولوجيات لا تكف عن تقليص أساطير عالمنا البرجوازي بإخضاعها إلى المسلسل الشكلي لإنتاجها الاجتماعي وفي العمق فإن (نقد وحقيقة) ميتولوجيا للمحتمل النقدي.

إن قراءة هذا الكتاب دون التعرف على محموله النقدي الحقيقي سيكون بالضبط الصياغ في شباكه الخصوصي: إن هذا سيكون بمكانة قراءة متعجلة لبارث .

إن النقد البارتي بعيدا عن أشباح الذاتوية اللاتاريخية منغمس في إشكالية هي نفسها مرتكزة على مقارنة تاريخية لمستقبل الأشياء وانطلاقا منها يرتبط خداع المحتمل النقدي وإذن انتزاع زعمها العلمني، ذلك أن مساءلة المحتمل، ونزع اعتماد طريقها المقترضة كـ "معطى" عاجل، لهو بمثابة اعتراض، قل هو محور لمجال وجود النقد القديم نفسه، وبالنتيجة لموضوعها القديم .

لقد مارس رولان بارث أنشطة نقدية كثيرة بالإضافة إلى مجالات النقد التقليدية كالتعليق على النصوص الأدبية وكالتنظير لبعض القضايا النقدية وعلى الرغم من أن بارث لم يتكلف إطلاق مصطلح " نقد النقد" على ما كتب أصلا ويتمثل ذلك في جملة من المقالات التي اشتمل عليها كتابة "مقالات نقدية" ولاسيما مقالتاه " النقدان اثنان" و"ما النقد" " les deux critiques :qu'est ce que la critique" فلقد تحدث رولان بارث في المقالة الأولى على أن الناس في فرنسا خصوصا كانوا لا يزالون يتعاملون مع ضربين من النقد أحدهما "النقد الجماعي" الذي ينهض في الأساس على المنهج الوضعي المورث عن لانسون من جهة والنقد القائم على التأويل " une critique d'interprétation" من وجهة أخرى فأما النقد الأول يفرض الإيديولوجيا في ممارسته في حين أن المنهج الآخر يمثله كبار من النقاد العالميين الذين يستمدون أفكارهم بمقدار ما يتفقون على جملة من

الأسس العامة يستمدون منها أفكارهم ونلفاهم مع ذلك يختلفون في تنظيراتهم ومن هؤلاء يمكن ذكر **جان بول سارتر** و**باشلار ولوسيان غولدمان** ويستند هؤلاء النقاد الكبار إلى الوجودية والماركسية ونزعة التحليل النفسي ويمكن أن يوصف هذا النقد بالإيديولوجي.

فرولان بارث كما نرى أنه يقدم تقويما لنظرية نقدية معينة ولا يتعصب عليها بصورة مكشوفة وإنما نلفيه يعمد إلى كتابة الوصفية فوقية "تبدأ خارجية ثم تنتهي داخلية"[1]، غير أن الغاية تبدو واضحة من كتابة بارث هنا من ضربين اثنين من النقد فأما النقد التأويلي فيمارسه عامة المثقفين وأما النقد" الوضعاني" فيمارسه الأساتذة الجامعيون في المؤسسات الأكاديمية العليا.

ويبدو أن رولان بارث ونحن نتوقف لدى بعض كتاباته تحت عنوان "نقد النقد" حين كان تحدث في المقالة الأولى وهو يثير مسألة النقد التأويلي أو الإيديولوجي على الأسس التي يقوم عليها هذا النقد وأحس كأنه لم يبلغ غايته من هذه المسألة فأعاد الكرة إليها من خلال مقالة أخرى بعنوان "ما النقد" ففصل الكلام فيها فقرر أن النقد الفرنسي تطور تطورا كبيرا انطلاقا من منتصف القرن العشرين وكان تطوره منبثق من أربع فلسفات كبرى هي **الوجودية** "L'existentialisme" الذي كان يمثلها "سارتر" والماركسية ونزعة التحليل النفسي "La psychanalyse" أو البنيوية " le structuralisme" أو النزعة الشكلانية التي كان يمثلها طائفة من الكتاب والنقاد منهم **كلود–ليفي–ستروس** .

لكن رولان بارث وهو يكتب عن هذه المذاهب النقدية يرى أن النقد هو شيء آخر غير الحديث عن المبادئ الحقيقية من أجل ذلك نجده يتسائل بحدة وعنفوان «فهل هناك قوانين للإبداع

[1]- عبد الملك مرتناض، في نظرية النقد، ص 244 .

الأدبي صالحة للكاتب ولكنها غير صالحة للناقد؟ إذ أي نقد ومن حيث هو يكون معرفة الآخر كما يقول كلوديل ومعرفة مشتركة لذاته نفسها في العالم»[1].

ونلاحظ أن رولان بارث بعد أن يتحدث عن أصول النقد الفرنسي ويعيده إلى أربعة روافد كبرى يترك ذلك ليعود إلى تعريف النقد الأدبي من وجهة نظره.

وإذا كان النقد ليس إلى لغة واصفة أو لغة ثانية يقول بارث فليس يعني ذلك إلى استكشاف الحقائق «ولكن أشياء السليمة ذلك بأن اللغة لا يمكن أن توصف بأنها صحيحة أو زائفة و لكن بأنها سليمة أو غير سليمة ومعنى سليمة أنها تشكل نظاما متناسقا من السمات».[2]

إن رولان بارث في هذه المقالة لا ينتقد ولا يعيب على أي نزعة نقدية من نزعات الأربع التي ذكرها في مطلع مقالته، فهو يدرج بقارئه في شيء من الاحترافية النقدية البارعة إلى أن الكتابة «ليست إلا مجموعة من السمات التي تشكل ما يطلق عليه "اللغة " فاللغة إذن هي أساس المعرفة الأدبية التي ليست أولا وأخيرا إلا لغة »[3] .

ولما كان النقد هو أيضا ينحصر موضوعه حول اللغة ولا يستطيع أن يخرج منها فليس من حقه استكشاف الحقائق التي هي ليست من وظيفته ولا من اختصاصه فهو ليس إلا لغة ثانية، واصفة للغة الأولى ولا يمكن لطبيعة الفرع أن تتمرد على طبيعة الأصل، فلا شيء يوجد خارج اللغة بغض الطرف عن كونها لغة موضوعا أو لغة واصفة "métalangage".

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 246.

[2]- المرجع نفسه، ص 247.

[3]- نفسه، والصفحة نفسها.

إن التوجيه الذي يدعو إليه بارث «من طرف خفي، لما يجب أن يكون عليه النقد الحداثي ومن ثم النقد كل ما عدا ذلك ونفعه من الذهن»[1] هو ذلك الذي يتوقف لديه فيحلله بعد أن لقيناه «يعرف عن تحليل الأسس النقدية للنزعات النقدية الثلاث، لأخراة الوجودية والماركسية والتحلسفية»[2].

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 247.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

خاتمة

خاتمة

لقد شهدت الحياة الثقافية والأدبية عند الغرب خلال ثلاثة عقود المتأخرة مجموعة من التغيرات والكشوفات المعرفية التي منحت الرؤيا النقدية أفقا نظريا جديدا بحيث بات من المستحيل تجاهل هذه المتغيرات النقدية والرؤيوية والركود إلى المسلمات والقناعات النقدية التقليدية الأكاديمية منها وغير الأكاديمية منها، حيث أصبح من الضروري جدا للناقد أن يعيد النظر في منطلقاته النقدية التي اعتاد عليها وان تسعى لإعادة تشكيل رؤياه نقدية في ضوء جديد.

ولا شك أن القضايا التي أثارها النقد الفرنسي الجديد هي الاهتمامات نفسها التي يطرحها المجتمع والتي تحتضن الوعي الفردي والجماعي وترسم حدود الوعي التاريخي في حركة نشوءه وتطوره، ولعل من بين النقاد الذين أعادوا رسم خريطة النقد الجديد وخاصة في فرنسا" بلانشوا وموريس وجول بول سارتر" وذلك من خلال كتابه الشهير "ما الأدب" والذي أثار فيه مجموعة من القضايا نذكر منها قضية الالتزام، وقضايا أخرى نفسية أخلاقية بروتستانية دون أن ننسى فكرة الاستقطاب التي دعا إليها مع العلم أن سارتر يصنف ضمن أصحاب اليمين المتطرف الدين يناصرون فكرة الاستقطاب وهو فيلسوف وجودي أخلاقي.

ومن أشهر النقاد الذين نالوا شهرتهم بجدارة وعدى التوأم لسارتر نذكر الناقد الكبير "رولان بارث" الذي تميز بكتاباته وأسلوبه الفذ والذي جعل من الكتابة سواء كانت نقدية أو أدبية بؤرة أساسية في تحليلاته وتصنيفاته الألسنية التي أخذها من سابقيه أمثال "البير كيمو،سارتر، ليفي ستراوس".

وقد كان اهتمامه بالكتابات القديمة نسبيا واتخذ طابع الهوس لدى بعض الشعراء والروائيين لانطلاقه في الكتابات النقدية ومن أمثلة الشخصيات المدروسة لديه شتوبراين، فلوبير، مالارميه وبالزاك وراسين.

وسعى إلى تنظير الكتابة باعتبارها جوهر الأدب وباعتبارها أكثر تجددا منه نتيجة للممارسات المتميزة التي تشكل قطائع من الكتابات التقليدية أو الكلاسيكية.

وأهم المواضيع التي تطرق أليها بارث من خلال كتاباته قضية الالتزام التي دعى إليها سارتر والتي رفضها وهي قضية الهروب من الاستقطاب دون أن تنسى النقد اللاذع الذي قدمه للمجتمع الفرنسي وذلك من خلال دراسة زيه في كتابه "نسق الموضة" (système de la mode) مع تناوله وتعمقه في دراسة المثالية في ألمانيا مع العلم أن الهدف الأساسي لدى بارث هو الدفاع عن النقد الجديد من الهجومات الموجهة ضده مع محاولة تأسيس شروط لنقد ولمبادئ جوهرية لإنشاء علم حقيقي.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقول أنه كنا كان لروسيا شرف إنجاب أبطال في لعبة "الشطرنج" صار مع فرنسا إنجاب شخصيات من نوع خاص قادوا النقد الغربي والفرنسي خاصة شهد لهم التاريخ وسفّق لهم الدهر ونذكر على طليعتهم "جون بول سارتر" صاحب كتاب ما الأدب ورولان بارث من خلال كتاباته محاولات في النقد أو مقالاته النقدية.

الملخص:

أن القضايا التي أثارها النقد الفرنسي الجديد هي الاهتمامات نفسها التي يطرحها المجتمع والتي تحتضن الوعي الفردي والجماعي وترسم حدود الوعي التاريخي في حركة نشوءه وتطوره، ولعل من بين النقاد الذين أعادوا رسم خريطة النقد الجديد وخاصة في فرنسا" بلانشوا وموريس وجون بول سارتر" وذلك من خلال كتابه الشهير "ما الأدب" والذي أثار فيه مجموعة من القضايا نذكر منها قضية الالتزام، والناقد الكبير "رولان بارث" وهو موضوع بحثنا والذي تميز بكتاباته وأسلوبه الفذ والذي جعل من الكتابة سواء كانت نقدية أو أدبية محطة أساسية في تحليلاته وتصنيفاته الألسنية.

الكلمات المفتاحية: النقد الفرنسي– رولان بارث– الكتابة– وجون بول سارتر.

Résumé:

Les questions soulevées par la nouvelle critique française sont les mêmes préoccupations soulevées par la société et qui embrassent la conscience individuelle et collective et délimitent les limites de la conscience historique dans le mouvement de son émergence et de son développement. Peut-être parmi les critiques qui ont redessiné la carte de la nouvelle critique, notamment en France, se trouvent "Blanchois, Morris et John Paul Sartre" à travers Son célèbre livre "What is the Literature", dans lequel il a soulevé un certain nombre de questions, y compris la question de l'engagement, et le grand critique "Roland Barth", qui fait l'objet de nos recherches et qui s'est distingué par ses écrits et son style uniques, qui ont fait de l'écriture, qu'elle soit critique ou littéraire, une station de base dans ses analyses et classifications linguistiques.

Mots clés: critique française, Roland Barth, écriture et John Paul Sartre.

Abstract:

The issues raised by the new French criticism are the same concerns raised by society that embrace individual and collective consciousness and delineate the boundaries of historical consciousness in the movement of its emergence and development. Perhaps among the critics whore drawn the map of the new criticism, especially in France, are "Blancheois, Morris, and John Paul Sartre" through His famous book "What is the Literature", in which he raised a number of issues, including the issue of commitment, and the great critic "Roland Barth", which is the subject of our research and who was distinguished by his unique writings and style, which made writing, whether critical or literary, a basic station in his analyzes and linguistic classifications.

Key words: French criticism - Roland Barth - writing - John Paul Sartre.

ملحق

رولان بارث رائد النقد الفرنسي الجديد

توفي في باريس الناقد المفكر الشهير رولان بارث 65 عاما بعدما دهسته شاحنة إثر خروجه من معهد "الكوليج دي فرانس" وبغيابه تفتقد فرنسا عالم بارزا يترك في ثقافة معاصريه فراغا كبيرا.

حياته:

ولد بارث في 12 تشرين الثاني 1915 في مدينة شيربورغ، وفي 26 تشرين الثاني 1916 مات والده في معركة بحرية في بحر الشمال عام 1924. يستقر بارث في باريس وفي 10 أيار 1934 يكتشف أنه مصاب بالسل في رئته اليسرى فيمضي فترة في العلاج في (البيرنيه) بين عام 1934 - 1935. عام 1935 يدخل السوربون ليتخرج عام 1939 بدرجة ليسانس في الآداب الكلاسيكية، ويشارك خلال فترة دراسته في تأسيس فرقة المسرح القديم. ينال عام 1940 ديبلوم دراسات عليا على رسالة حول التراجيديا الإغريقية. وفي تشرين الأول 1941 يصاب بالسل من جديد. يقضي فترة سنتين 1943- 1945 في مصح في سويسرا حيث يمنع من الكلام.

عام 1948 يعمل مساعدا لأمين مكتبة ثم مدرسا في معهد فرنسي في بوخارست، وعام 1949 يعمل في مصر محاضرا في جامعة الإسكندرية.

ثم يدخل في معهد وطني للبحوث العلمية حيث يعمل كباحث متدرب بين عامي 1952 و1954 ، ومن ثم ينتقل إلى المنشورات (لارش) كمستشار أدبي. وبين عامي 1955 و 1959 يعمل باحثا في المعهد الوطني للبحوث العلمية ثم ينتقل عام 1962 إلى المعهد التطبيقي للدراسات العليا كمدير دراسات، وعام 1976 يعين محاضرا في (الكوليج دي فرانس)، ويعيش بارث مبدعا حتى حادث مؤسف في 25 شباط 1980، وذلك بعد شهر على صدور كتابه الجديد (الغرفة المضيئة).

مؤلفاته:

- الكتابة في درجة الصفر (1953)
- ميشيليه بقلمه (1954)
- أساطير (1957)
- عن راسين (1963)
- عناصر من علم العلامات (1965)
- نقد وحقيقة (1966)
- نظام الموضة (1967)
- س/ز إمبراطورية العلامات (1970)
- ساد، فوريه ولوبولا (1973)
- متعة النص (1973)
- بارث بقلمه (1975)
- مقاطع من خطاب غرامي (1977)
- الغرفة المضيئة (1980).

مكتبة البحث

مكتبة البحث

أولا: المصادر والمراجع.

1. إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، القاهرة، ط2.
2. أحمد كمال زكي، نقد دراسة تطبيق، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1967.
3. أمير إسكندري – النقد ونظرية الأدب السارترية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
4. خليل أحمد خليل، السارترية تهافت الأخلاق والسياسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982 .
5. شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1994 .
6. شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار الباعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.
7. عمر أوقان، النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994 .
8. غازي طلمات وعرفات الأشقر، تاريخ الأدب العربي (الأدب الجاهلي قضاياه وأغراضه، أعلامه وفنونه) دار الفكر، دمشق، ط2، 2008 .
9. محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1979 .
10. محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1988.

11. محمد بنيس، حداثة الشعر، ممارسات في النقد الأدبي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

12. محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد دار النهضة، بيروت، لبنان، 1981.

13. ـــــــــــ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

14. ـــــــــــ، دراسات في النقد العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

15. محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مؤسسة نوفل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986 .

16. محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي، مقالات مترجمة، دار المعارف، مصر، 1975 .

17. ـــــــــــ، قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1973 .

18. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب القاهرة، مصر، ط1، 1970.

19. عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار النشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.

20. ـــــــــــ، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983- 1985.

21. ـــــــــــ، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002، 2005.

ثانيا: الكتب المترجمة:

1. إديث كريزويل، عصر البنيوية من فوكو إلى شتراوس، تر: جابر عصفور.
2. أليوث، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة زنات، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963.
3. تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986 .
4. جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: غنيمي هلال، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، د.ت.
5. جوليا كريستيفا، كيف نتحدث عن الأدب، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط3، 1985 .
6. جون بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأسرة، مصر.
7. رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط3، 1985.
8. رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988 .
9. رولان بارث، النقد والحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1985 .
10. رولان بارث، لذة النص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1992.

11. رونيه ويلك واوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مطبعة المجلين الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، سوريا، 1972 .

12. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى البدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر 1963.

13. سارة كوفمان وروجي لاورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، ط1، 1991.

14. سوزان سونطاك، الكتابة بالذات بصدد بارث، تر: محمد إسويرتي، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

15. كاجان، الإبداع الفني، تر: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، 1980.

16. مورين كرتسون سارترين، الفلسفة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1983 .

ثالثا: المجلات.

1. جون كالفيه، طقوس المنازعة: أواخر أيام بارت، تر: هيثم لمع، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، ع 14.

2. رولان بارث، رائد النقد الفرنسي الجديد، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العدد 11، 1980.

3. طراد الكبيسي، بارت الرجل والكاتب، مجلة أقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق 1980.

4. العكمي، رولان بارث، آراؤه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة، مجلة علامات، ج23، م6، 1998.

5. عبد الله الغذامي، مقدمة في لذة النص، جريدة الرياض، العدد 10559، 1997 .

6. مطاع صفدي، لذة النص، مجلة العرب، والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد10، 1990.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... أ

مدخل: التنظير لمفهوم الكتابة..... 01

الفصل الأول : مفهوم الأدب لدى جان بول سارتر 09

تمهيد..... 10

أولا: ماهية النقد الجديد..... 13

ثانيا: مفهوم الكتابة لدى سارتر..... 15

ثالثا: دواعي الكتابة..... 24

رابعا: متلقي الكتابة..... 33

الفصل الثاني: الكتابة الأدبية والنقدية لدى رولان بارث 44

أولا: بارث يحدد أزمة الكتابة الحديثة والنقد الجديد..... 45

ثانيا: الكتابة الأدبية والشعرية لدى رولان بارث..... 49

ثالثا: مفهوم الكتابة النقدية لدى "بارث"..... 70

رابعا: بارث ناقدا..... 80

خاتمة..... 86

ملخص

ملحق..... 89

مكتبة البحث..... 93

فهرس المحتويات..... 99