سوسيولوجيا النص الروائي
من النظرية إلى التطبيق

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك :978-9931-06-444-2
الإيداع القانوني : السداسي الأول 2021.

الشريف حبيلة

سوسيولوجيا النص الروائي
من النظرية إلى التطبيق

تقديم

قدمت المجتمعات عبر سيرورتها التاريخية آدابا عبرت فيها عن واقعها ورؤيتها للعالم بطريقة مباشرة، وغير مباشرة. تناولها الباحثون باختلاف توجهاتهم المعرفية بالدراسة، منها تلك التي حاولت البحث عن العلاقة القائمة بين الأدب والمحيط الاجتماعي تحكمها الخلفية الفكرية والفلسفية والأيديولوجية لهؤلاء الدارسين.

وتعود البذور الأولى التي تناولت هذه العلاقة إلى فكرة المحاكاة عند (أفلاطون) و(أرسطو)، وعلاقة الأدب بالواقع السياسي، وأصحاب السلطة كما ظهرت عند (بن خلدون) في (المقدمة).

لكن التنقيب عن مثل هذه الدراسات التي اهتمت بالعلاقة بين الأدب والمجتمع يرهق الباحث، ويضطره إلى قطع مسافة زمنية طويلة، حتى يصل إلى أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، حيث ظهرت أهم وأكبر المحاولات التأسيسية التي مهدت لتأسيس علم اجتماع الأدب، الذي موضوعه الأدب، ثم سوسيولوجيا النص الأدبي.

في هذا الإطار يناقش الكتاب أهم النظريات والآراء، التي ربطت الأدب عامة والرواية خاصة بالتحولات الاجتماعية، بحيث يتناول مجموعة من النماذج مثلت مراجع الدراسة السوسيولوجية للرواية، إلى أن نضجت في شكل القراءة السوسيونصية.

أولا- ندوة الأدب والمجتمع:

1- علاقة الأدب بالمجتمع:

شغلت قضية علاقة الأدب بالمجتمع الكثير من الفلاسفة والمفكرين، ويذهب (محمد على البدوي) إلى أنها قضية لم تطرح في ميدان البحث السوسيولوجي، إذ جاء البحث فيها متأخرا –بالنظر إلى غيرها من القضايا الاجتماعية- بسبب غياب إطار نظري ناضج معرفيا، يساعد الباحثين من ربط العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع، موظفين مقولات طرائق التحليل التي يتيحها علم الاجتماع[1].

من هنا بدأ الاهتمام بدراسة علاقة الرواية مثلا بالواقع الاجتماعي، والنظر إليها كمكون يقابل المجتمع، بهدف الكشف عن الظاهرة الاجتماعية، ومواجهتها بالواقع الفعلي، انطلاقا من الرؤية التي تؤطر العمل الإبداعي، رؤية لا تطابق بالضرورة هذا الواقع الذي يكتب عنه الروائي[2].

وبما أن الأدب ظاهرة اجتماعية، <<فالأديب لا يعيش منعزلا عن المجتمع، بل هو كائن اجتماعي يعيش في بيئة يستجيب لمؤثرات هذه البيئة، ويخضع للتيارات الفكرية السائدة فيها، وحتى إذا

---

1 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، دار المعرفة الجامعية، مصر 2002 ص14

2 - حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1985 ص9

بدت من الأديب ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد أن تستند إلى تيارات معارضة تسري في المجتمع وتشجع على التمرد، كانهيار النظم التقليدية العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية... الخ>>[3].

ويتصور (حميد لحميداني) أن بعض الدراسات التي تقابل بشكل مباشر بين الفن الروائي والواقع الاجتماعي تعتبر هذا الأخير كلا منسجما ومتماسكا، وتنظر إلى المبدع على أنه يمتلك القدرة على عكس الواقع، وفق مبدأ المحاكاة الأرسطي، منطلقة من فكرة أن الأدب ما هو إلا انعكاس للواقع، وبذلك تلغي وظيفة الأدب في المجتمع، وتنفي أي علاقة جدلية بين الواقع والفكر[4].

وتغفل هذه النظرة عدة حقائق أساسية تشكل المنطلقات التي تحدد فهم الموضوع، ومنها[5]:

- إن الأدب (ومنه الرواية بالطبع) له وظيفة ضمن البناء الفكري داخل أي مجتمع إنساني.
- إن أي مجتمع مهما بدا متماسكا، يحتوي على تناقضات داخلية.
- إن الأدب ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا للواقع الاجتماعي.

---

3 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، ص14

4 - حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص9

5 - المرجع نفسه ص 9-10

– إن فهم المضمون الاجتماعي في الرواية ليس مجرد التقاط بعض الظواهر تعكس الواقع الاجتماعي، بل يتطلب امتلاك قدرة على تحليل بنياتها التخيلية، من أجل التوصل إلى رؤية المبدع الخاصة، التي تكون متوارية في بنية الشكل الروائي.

وقد أكد عالم الاجتماع الفرنسي (إميل دوركايم) على اجتماعية الظاهرة الأدبية بقوله:<<أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان، وهو عمل له أصول خاصة به وله دارسه. ولا يبني على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أن يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره>>[6].

ويؤكد (طه حسين) أن الظواهر الثقافية -ومنها الأدب- هي في الأساس ظواهر اجتماعية، كون أن طبيعة الإنسان الاجتماعية ترجع ما ينتجه من أشكال ثقافية إلى عصره وبيئته، بينما تعكس الظواهر الثقافية المراحل التي يمر بها المجتمع، ممثلة ما فيه من أوضاع، كما يقال إن الآداب والآراء تصور الجماعة، لأنها أثر من آثارها، ولأن الأديب فرد من المجتمع[7].

---

6 - عن محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، ص14

7 - جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، دار قباء، القاهرة 1998 ص75-76

من هذا المنطلق لا يعبر الأديب عن الأنا فقط، بل عن المجتمع كله، باعتباره مصدر العمل الأدبي، فالعودة إلى أعمال المجتمعات في القديم، تكشف أنها ذات صبغة اجتماعية. بالنظر إلى أن المجتمع هو مؤلفها وموضوعها، إذا كان الشعراء يضمنون قصائدهم موضوعات اجتماعية، ويعبرون عن مشاعر الجماعة[8].

وقد كانت هذه حجة البعض في النزوع إلى أن الأدب ينحو إلى تمييع العمل الأدبي بهدف محاكاة التجربة الإنسانية التي هي في الأصل مائعة متشابكة صعب حصرها. ويصر هؤلاء على التعمق في التجربة، وتقديم أعمال بلا أبعاد ولا ركائز، وإن كان هذا مطلبا شرعيا، فيجب ألا يتناقض مع المتلقي وهو يتلمس طريقه إلى جوهر التجربة التي تقدمها هذه الأعمال، خاصة في بحثه الجوهري والإنساني والمشترك في التجربة الفردية[9].

ومهما يكن يبقى الأدب ناموسا اجتماعيا، وسيلته اللغة التي بدورها من أصل اجتماعي، بل الأدب نفسه يحاكي الحياة، التي هي معطى اجتماعي، كما يحاكي الطبيعة، والعالم الداخلي للإنسان.

---

8 - عن محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، ص14

9 - حسام الخطيب:الخصوصي والعام في الرواية الحديثة، مجلة الأقلام، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العدد11، السنة15/آب 1980 ص87

والأديب نفسه جزء من المجتمع، يتوجه بشعره للمجتمع، يرتبط أدبه في نشأته بقوانين اجتماعية معينة[10].

تبدو علاقة الأدب بالظاهرة الثقافية متماسكة، إذ يعكس الأدب ما هو خارجه: الحياة المادية أوالحياة المعنوية، في المقابل <<هناك صورة تنعكس عما هو خارج الظواهر الثقافية ذاتها ولذلك تتحدد لاستخدام تشبيه المرآة في وصف هذه الظواهر – بما فيها الأدب- وظيفة الدالة التي تتصل بطبيعة العلاقة بين ظواهر الثقافة المختلفة وما تمثله أو تصوره>>[11].

إذن لا يمكن للأدب أن يكون منفصلا عن واقعه الاجتماعي <<فالأعمال الفنية، -والأدب فن- هي كما يقول (توماس باقل) صيغ فنية لا وجود لها مستقلة خارج نشاط فكري فني ينتجها. وهذا ما يجعل الجذر الاجتماعي يعمم بثقة الخطاطة الواقعية للنشاط التخييلي>>[12].

وبما أن الأدب في أحد وجوهه وظيفة اجتماعية، فإنه ليس نتاجا فرديا تماما، ومن ثم تتخذه الدراسات الاجتماعية موضوعا لها، وكذا ما يثيره وما يتضمنه من ظواهر أنثروبولوجية

---

10 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات واللنشر، بيروت 1987 ص97

11 - جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، ص79

12 - يمنى العيد فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1/1998 ص16

واجتماعية وحتى فنية. وهذا ما يجعل من الأدب صورة في مستوى معين للمجتمع الذي يكتب عنه، وحتى وإن كانت عبر وعي الأديب لأن هذا الوعي نفسه نتاج الجماعة التي ينتمي إليها الأديب.

وهنا تحضر فكرة (لوسيان غولدمان) التي يرى فيها أن العلاقة الرئيسية بين الحياة الاجتماعية والخلق الأدبي، لا تخص مضمون هذين المجالين الخاصين بالحقيقة الإنسانية، بل تتعلق فقط بالبنى الذهنية، والتي يمكن تسميتها بالفئات التي تنظم في الوقت نفسه الوعي التجريبي لجماعة اجتماعية ما، والعوالم التخيلية التي يبدعها الكاتب. فتجربة فرد واحد هي أكثر محدودية من أن تنتج هكذا بنية ذهنية، التي لا يمكن إلا أن تكون نتيجة عمل جماعي لمجموعة من الأفراد يعيشون ظروفا واحدة. ما يعني أن البنى الذهنية، أو بينة الفئات الدالة ليست ظواهر فردية، بل هي ظواهر جماعية[13].

ويعرض صاحبا كتاب (نظرية الأدب) رأي (موريس كوهن) عن الدراسات الاجتماعية للأدب، وهي تتساءل عن طبيعة العلاقة التي تربطه بالمجتمع؛ من التأثير والمكانة التي يعطيها هذا المجتمع للأدب الذي يكتبه أفراده، ويجد هذا الاتجاه تأييدا من <<أولئك الذين يعتنقون فلسفة اجتماعية خاصة. فالنقاد الماركسيون لا

13 - Lucien Goldmann:Marxisme et sciences humaines, Gallimard1970 p57-58

يقتصرون فقط على دراسة هذه الصلات بين الأدب والمجتمع، وإنما لديهم أيضا مفهومهم الواضح المحدد لما ينبغي أن تكون عليه هذ الصلات... فهم يمارسون نقدا تقييميا وتقويميا يقوم على معايير غير أدبية، سياسية وخلقية. وهم لا يتحدثون إلينا فقط بما كانت وبما هي عليه الصلات والمضامين الاجتماعية في عمل الكاتب، إنما بما ينبغي ويتوجب أن تكون عليه >>[14].

وإذا اتخذنا هذه الفكرة الماركسية منطلقا، فإن ترى (يمنى العيد) أن هناك مفارقة بين النقد العربي القديم والأدب، الذي كان مهموما بتصوير التجربة الحياتية يسائلها، وفي الوقت نفسه يحاول تجديد لغته، حتى يتمكن من التعبير عن علاقته بالوجود ومتغيرات هذه العلاقة، وتقدم شعر أبي نواس، الذي يصور ظاهرة الشعوبية، وكذا ابن الرومي نموذجا لهذه العلاقة –علاقة الأدب بالمجتمع-[15].

ونستنتج أنها ضمنيا تأخذ على النقد العربي القديم عدم اهتمامه بهذه العلاقة التي تجمع بين الأدب والمجتمع، مقتصرا جهده على الجانب البلاغي والعروضي فقط. وينسى أن الأدب يقدم للقارئ صورة عن مرحلة ما من مراحل المجتمع، إذ الأدباء

---

14 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص97-98

15 - يمنى العيد فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص25

يمثلون مجتمعاتهم ويعبرون عنها، وكما يرى بعض النقاد في الأعمال الأدبية مرآة لحياة المجتمع ومتغيراتها.

بينما يذهب (أدونيس) إلى <<أن لعلاقة الشعر بالحدث تنظيرا شائعا اسمه (الواقعية)، يمارس تأثيرا واسعا على الكتابة الشعرية العربية، وقد أنتج هذا التنظير شعرا سمي بالشعر الواقعي، ومع أن كلمة واقع تبدو واضحة جدا. للوهلة الأولى فإنها على العكس من الكلمات الأكثر غموضا خصوصا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع غير أننا إذا درسنا هذا النتاج نرى أنه يتمحور حول واقع الحدث بقوله، خاضعا له، مكتفيا معه إنه هنا بدئيا وسيلة>>[16].

ومع ذلك فالظاهرة الأدبية تتميز عن الأحداث السياسية وتتجاوزها إلى درجة أنها تعكس أسبابها التي أدت إليها، وبذلك تتخذ حركة موازية للتحولات الاجتماعية الأساسية، التي تشكلها وتبنيها[17]. والأدب باعتباره وسيلة يقدم فائدة علمية؛ بحيث يدرس لمنفعته، فهو عند اليسار سلاحا، وعند اليمين تزين به البيوت، لذلك تنتهي وظيفته، عكس النصوص الشعرية ذات القيمة الفنية[18].

---

16 - أدونيس: السياسة والشعر، دار الآداب، بيروت ط2/1996 ص18- 19

17 - جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، ص83

18 - أدونيس: السياسة والشعر، ص19

وبالعودة إلى الفلسفة المادية وتنظيراتها الماركسية، تجدها (يمنة العيد) أنها هي التي أعادت الاعتبار إلى فاعلية الواقع الاجتماعي في الأدب، كما اعتبرت هذه الفلسفة التجربة والتاريخ عامل الحياة وهويته، قد رسخت فكرة المجتمع مصدر العمل الأدبي، تكمن الأساس فاعلية الأدب عندها في المجتمع وحركة تطوره، ومن جهة تعود (يمنى العيد) إلى اعتبار نفي الفلسفة المادية الطبيعة الميتافيزيقية كأساس للأدب، وفصله عن هويته الدينية، أدى إلى انحراف منهجي، جعل من الأدب منتجا اجتماعيا وهنا ترى (يمنى العيد) انه كان يمكن اعتبار الواقع مرجعا حيا يمنح الأدب مادته وخصوصيته، لكنه بقي في منظر هذه الفلسفة مجرد انعكاس لهذا الواقع والصراع الطبقي، يغفل عن دور الفرد الإبداعي[19]. بينما يرى (أدونيس) أن فردية العمل لا تجعل من الشاعر حياديا، ومع ذلك لا يخضع بالضرورة لضغط الأيديولوجيا، والسائد من اللغة[20].

ويبدأ (رنيه وليك) و(أوستن وارن) مناقشة قضية علاقة الأدب بالمجتمع بعبارة مقتبسة <<عن دي بونالد (De bonald) "الأدب تعبير عن المجتمع". ولكن ما معنى هذه البديهية؟ إذا كانت تفترض أن الأدب، في أي وقت محدد، يعكس الوضع الاجتماعي القائم

---

19 - يمنى العيد فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص36

20 - أدونيس: السياسة والشعر، ص20

"بشكل صحيح"، فهي باطلة؛ وهي سوقية، مبتذلة، وغامضة، إذا كانت تعني فقط أن الأدب يصور بعض جوانب الواقع الاجتماعي . أما القول بأن الأدب يعكس الحياة أو يعبر عنها فهو قول أكثر إبهاما. ومن المحتم على الكاتب أن يعبر عن تجربته ومفهومه الإجمالي للحياة، ولكن من البادي للعيان أنه غير صحيح أن نقول أنه يعبر عن كل الحياة –أوحتى عن كل الحياة في وقت معين- >>[21].

ويتجاوز الأديب/الشاعر التعبير إلى محاولة تغيير طريقة المجتمع السائدة في رؤيته للعالم، وسيلته في ذلك المجاز. لأن وظيفة الشعر هي شعريته نفسها، يعمل على تجاوز ما هو سائد، وهو ما يشكل الحرية في إبداع هذا الخرق. وهنا أيضا تكمن فرادة الشعر والشاعر، وكذا فاعليتهما[22].

هناك إذن <<سوسيولوجية الكاتب وحرفة الأدب ومؤسساته، أي كامل مسألة الأساس الاقتصادي للإنتاج الأدبي، المنشأ الاجتماعي للكاتب ومركزه، مذهبه الاجتماعي الذي قد يجد تعبيرا عنه في نشاطات وبيانات تتجاوز الأدب. وهناك ثانيا مشكلة المضمون الاجتماعي، ومرامي الأعمال الأدبية ذاتها وأغراضها الاجتماعية>>[23].

---

21 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص98

22 - أدونيس: السياسة والشعر،ص20

23 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب،ص99

ومن المؤكد أن الأدب في أحد جوانبه يعكس الحياة الاجتماعية، والتي هي في الوقت نفسه تشكله مادته ومرجعه يرتبط بها سببيا، هذه العلاقة تجعل من الأدب يتغير بتغير الحياة الاجتماعية، ما يدل على أن الأديب فرد من جماعة في المجتمع، لا يستطيع ممارسة وجوده كإنسان ثم كأديب خارج مجتمعه، والأمر نفسه ينطبق على ما يكتبه من أدب، الذي هو في جوهره تعبير عن هذا المجتمع ورؤيته للعالم.

ومن جهة لا يمكن اعتماد الجماعة التي يكتب عنها الأديب دائما، من أجل معرفة موقعه في المجتمع والأيديولوجيا التي ينتمي إليها، فقد يكتب عن جماعة لا ينتمي إليها، كما فعل (بالزاك). ومعنى هذا أن السببية التي تربط الأدب بالمجتمع، تخضع لتحولات مستمرة، بحيث يكون الأدب تعبيرا عن الواقع الاجتماعي، ومؤثرا فيه والعكس، فالواقع هو من ينتج الأديب الذي بدوره ينتج العمل الأبي.

ويقود هذا إلى السؤال الذي طرحه (أدونيس) عن طبيعة العلاقة بين اللغة والواقع، ويضرب للإجابة لفظ شجرة مثالا الذي هو كاسم لا يشبه الشجرة الفعلية في الطبيعة، ومن ثم فالعلاقة بين الشجرة/اللغة والشجرة/الشيء الواقعي هي أمر اصطلاحي، تواضع عليه الناس، ليصل إلى نفي وجود تشابه بين اللغة والواقع. فاللغة لا تقول الواقع، بل تقول ما يمليه الخيال وبعبارة أخرى تعبر عن ذاتها، والنتيجة التي يصل إليها هي أن

العالم لغة، والإنسان لغة، لذا لا يمكن قياس الشعر/الأدب، وما ذلك إلا ضرورة تحليلية عقلية منطقية، ضرورة يكون في منظورها الواقع/الحقيقة يتجلى في الشعر/الأدب[24].

ومع ذلك فالكاتب يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه، ويتجاوز وظيفة المحاكاة إلى تشكيل الحياة، حيث يؤثر على الناس، ويبقى السؤال مفتوحا: هل يمكن تحديد بدقة تأثير كتاب ما على قرائه؟[25]

ويختلف (أدونيس) في نظرته إلى هذه العلاقة كما أشار سابقا إذ يصيغ السؤال من منطلق أن طرفي العلاقة مفهومات أيديولوجية: ما الواقع؟ ما الحقيقة؟ ما الصواب؟ ويستدل على ذلك باعتبار العمل الشعري ومقياس تقويمه ليس هو الواقع أو الحقيقة أو الصواب، بل هي في شعريته، فالواقع ليس هو ما يجعل من الكلام العادي شعرا، إنما الفن وحده يصنع من الواقع شعرا؛ أي لغة، ومن ثم يكتسب الشعر قيمته ليس من مدى كونه واعيا أو حقيقيا، بل يكتسبها من قدرته على بناء خلق علاقة جديدة بين اللغة والعالم وبين الإنسان والعالم، لذلك محاولة فهم العالم الشعري تكون باعتماد طاقته في نسج تلك العلاقات[26].

---

24 - أدونيس: السياسة والشعر، ص21

25 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص105

26 - أدونيس: السياسة والشعر، ص21

ومن أهم الاتجاهات المختلفة والمهتمة بالعلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع تلك التي تدرس <<الأعمال الأدبية كوثائق اجتماعية، على افتراض أنها صور للواقع الاجتماعي. ، ولا شك في أن بالإمكان استخلاص بعض الصور الاجتماعية من الأدب. وفي الواقع أن هذا العمل كان أقدم استخدام للأدب قام به الطلاب الذين يتبعون منهجا في الدراسة. يعتقد توماس وارتون، أول مؤرخ حقيقي للشعر الإنجليزي، أن للأدب "فضيلة تخصه، وهي التسجيل المخلص لسمات العصر، والحفاظ على أبرز تمثيل للأخلاق وأفضل تعبير عنها".>>[27]. بيد أن <<هذه الدراسات تبدو ذات قيمة ضئيلة ما دام الدارسون يسلمون بأن الأدب بكل بساطة مرآة الحياة، إعادة إنتاج لها، وبالتالي، بكل وضوح، وثيقة اجتماعية. ليس لمثل هذه الدراسات قيمة ما لم نعرف المنهج الفني للقصاص موضع الدراسة، ومالم نستطع أن نحدد –بشكل عيني وليس بعبارات عامة- ما هو موقع الصورة من الحقيقة الاجتماعية, هل هي واقعية في غرضها؟ أم أنها، في نواح معينة، هازلة، هجائية، أومثالية رومانسية؟>>[28].

وبالعودة إلى (أدونيس) نجده ينظر إلى مسألة ربط الشعر بالواقع بأنها لا قيمة لها، فهي مجرد كلام أيديولوجي، ترتبط بجمهور أيديولوجي مسيس أو متسيس؛ لأن الكتابة الشعرية

---

27 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص106

28 - المرجع نفسه ص107

ممارسة لسانية في حقل لساني/اجتماعي/ثقافي متناقض معقد متنوع، تتأسس عليه لغة الشعر[29].

وهذه الفكرة نجد لها حضورا عند (رولان بارت) عندما يعتبر الأدب لاواقعيا/خياليا، فهو أبعد من أن يكون صورة مطابقة للواقع، وبالعكس هو الوعي بلاواقعية اللغة، الأدب الحقيقي عنده هو الذي يكون أكثر لاواقعية بقدر ما يكون في الأساس لغة. والواقعية هنا لا يمكن أن تكون صورة للأشياء، بل هي الدراية باللغة، فالعمل الأدبي الأكثر واقعية ليس ذلك الذي يلون الحقيقة، إنما هو الذي يستعين بالعالم كمحتوى، ويوظف حقيقة اللغة اللاواقعية بعمق قدر ما استطاع[30].

ومن ثم يصبح النص عنده نسيجا؛ طال ما اعتبر منتوجا وستارا يختفي المعنى/الحقيقة خلفه بدرجات متفاوتة، وبذلك الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يقوم بتوليد المعنى من خلال ترابط دائم، تضيع في هذا النسيج، الذي يتخلص من الموضوع/الفكرة[31].

بينما يرى البعض كما يذكر (أحمد بسام الساعي) أن الشعر يعبر عن الحقيقة، ويعبر النثر عن الواقع. ليتساءل ما إذا كانت

---

29 - أدونيس: السياسة والشعر، ص27

30 - Roland Barthes : Essais critiques, Seuil1964, p170

31 - Roland Barthes :Le plaisir du texte, Seuil1973 p85

هناك حدود فاصلة بين الواقع والحقيقة، وما إذا كان بالإمكان انفصال أحدهما عن الآخر؟ وفي خلال جوابه يفرق (بسام الساعي) بين واقع يسميه واقعا أرضيا، يعتمده الأديب لمعانقة الحقيقة. وهو واقع العقل المحدود والحواس؛ وهي أدوات الإدراك عند الفنان، الذي ليس بإمكانه الخروج خارج الحدود البشرية أما الحقيقة فهي أشمل، تتضمن الواقع الأرضي، وتتسع لحقيقة أسمى وأعلى، يتسع بعد ذلك لاستيعاب الحقيقة العليا، وتبقى مع ذلك جزءا من الواقع. وهو في ذلك يقدم تصورا إسلاميا عن الواقع؛ أي نظرة الفنان الذي تتأسس الكتابة لديه من منطلق التصور الإسلامي[32].

ويؤكد (رنيه وليك وأوستن وارن) على أن <<المسرحيات ككل الأدب ليست بكل بساطة وثائق، إنها مسرحيات بشخصيات تقليدية، ومواقف تقليدية، بزيجات مسرحية، وشروط مسرحية لاتفاقات الزواج... ومع ذلك... لا تستطيع أن تصرف النظر عن العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع، إن أي حكاية مجازية كانت مبهمة، إن أية قصيدة... إن أكثر الملاهي إضحاكا، تستطيع –إذا

32 - أحمد بسام الساعي: الواقعية الإسلامية في النقد والأدب، دار المنارة السعودية، جدة ط1/1975 ص 14-15

استنطقت بشكل مناسب- أن تقول لنا شيئا عن مجتمع عصرها>>[33].

ويصل صاحبي كتاب (نظرية الأدب) إلى أنه يمكن طرح علاقة الأدب والمجتمع بطريقة مختلفة تتعلق بالأدب كتمثيل يستخدم وسائل فنية (العلاقات الرمزية أو ذات المغزى بالاتساق والانسجام والترابط والتوافق، والبنية وتناظر الأسلوب)، وغيرها من الوسائل التي تعبر عن تكامل الثقافة، أو الترابط بين أشكال النشاط الإنساني، ومن ثم وصف هذا التكامل في مجال النقد والدراسات الأدبية[34].

ويعلق (تودوروف) بأن والوظيفة الأدبية لا تتحدد بوسائل منهجية، ولكن بالتخييل وفرضيات لا هي حقيقية ولا صادقة فهذه الوسائل التي يراها (وليك) ضرورية في وصف العمل الفني لا تحل المشكلة، ويبقى السؤال عن العلاقات التي توحد هذه المصطلحات التي جاء تحدث عنها (وليك)[35].

وبناء على ما سبق فالأدب ليس نتاجا فرديا، بل هو شكل من أشكال الإنتاج الجماعي، ومن هنا تتضح أهمية المجتمع في عملية الإنتاج الفني بوجه عام، والأدبي بوجه خاص، فالأدب محكوم

---

33 - رنيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص108-109

34 - المرجع نفسه ص113

35 - Tzvetan Todorov : La notion de littérature, et autres essais, Seuil1987 p19

بالشروط الاجتماعية والتاريخية، يعتبر شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، تمارسه الجماعة التي يعبر عنها الكاتب، وتحكمه علاقة تأثير وتأثر.

2- وظيفة الأدب:

يشارك الأديب في الحياة العامة، فيصور محيطه ومن عاصره حتى لكأنه مرآة لمرحلته، يؤرخ لها، بحيث يعبر عن تجارب الناس والواقع المعاش، من خلال وعيه، كما يقدمه الأدب مستخدما اللغة، ويرى (تاولس Thouless) كما يحدث بذلك (سعيد صناوي) <<أن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفني، سواء كان إبداع قصيدة أو صورة، أو كان غير ذلك، هي الكشف عما شهده الشاعر من نقص في بيته وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه>>[36].

وبذلك تعتبر علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي واضحة، خاصة إذا كان الإنتاج الأدبي نفسه يقصر وظيفة الأدب على خدمة أهداف ذاتية أو اجتماعية، وربما دينية وسياسية، ويتوقف هذا الأمر على الدوافع التي تحث، وتدفع إلى الكتابة، لتخاطب جمهور القراء، الذين هم أنفسهم جزءا من المجتمع. لأن الأديب بما أنه جزء من الجماعة التي ينتمي إليها، فوجوده محكوم بغيره من أفراد

---

36 - سعيد صناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1/1994 ص290

المجتمع، لذا فما يكتبه من أدب ما هو إلا تعبيرا عن هذه الجماعة، وعن قضايا المجتمع.

ويقود هذا إلى القول أن القارئ شريك في الإنتاج الأدبي، ومن هنا يستمد الأدب تأثيره في الوسط الذي ينتج فيه. فإذا أدرك القراء أن الأديب يكتب عنهم وعن قضاياهم، تأثروا به إيجابيا ومع تعمق هذا الإدراك لتلك العلاقة، توسعت دائرة التلقي، وهي علاقة تساهم سلبا وإيجابا في قوة الأدب وضعفه، مع الأخذ بعين الاعتبار مستوى التشكيل اللغوي، الذي يحدد بدوره مستوى الكتابة في أي عمل أدبي. إذ لا تكفي علاقته بالمجتمع والقارئ، كي يكون قويا. لأن فكرة المرآة، ليست وحدها تحدد طبيعة الأدب، فهناك اللغة أيضا.

ويورد صاحب كتاب (مدخل إلى علم اجتماع الأدب) قولا لـ(لالو) يرى فيه <<أن الفن هو نوع من مضاعفة الحياة بحياة شبيهة لها، وأن الصفات الرئيسة للعمل الفني نجدها عند مبدعه ونجدها عند جمهوره كما أن الفن قد يكون نوعا من إكمال الحياة برسم مثل أعلى جميل وخير معا وإنساني عام، وقد يتخذ مظهر ضرب من الترف وسط تيار الحياة الجادة>>[37].

يؤدي هذا المسار في التفكير بـ(جابر عصفور) إلى التساؤل عن وظيفة الأدب الاجتماعية، والقيمة التي يكتسبها في المجتمع، إلى أن

---

37 - المرجع السابق ص299

يقول: <<إن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة متبادلة تتبادل فيها العلة والمعلول والمكان والتأثير، ولكن يبقى السؤال عن مدى ما يفيده المجتمع من رؤية صورية في مرآة، ولماذا يرتبط الناس ابتداء بالأديب الذي يصورهم، هل لأنه يصورهم فحسب؟ أم لأنه لسانهم الصادق ومرآتهم الصافية. هل يمكن أن تكون هذه المعرفة ذات طبيعة أخلاقية تتصل بتوجيه السلوك الجماعي صوب مجموعة من القيم الأخلاقية تنطوي عليها القيمة المضافة لصورة المرآة>>[38]؟

وتكون الإجابة في كلام (راضي حكيم)، عندما تحدث عن الفن الجميل من منظور (إقبال)، الذي يعتبره ذلك الذي يصور ذات الفنان، غايته الحياة في قوتها وكمالها. ولا يقف عند تصوير هذه الحياة، بل يتجاوز إلى التأثير فيها؛ لأن حياة الأمم تدوم بدوام إبداعها بالفن، والفنان الذي لا يصل فنه إلى سر الكون وحقائق الأشياء فلا فائدة منه. القاعدة التي أسس عليها (إقبال) ما ذهب إليه هي أن الهدف من الفن التزام الإنسان بالأخلاق التي سنها الله حتى تتحقق خلافته تعالى على الأرض. ويخلص (راضي حكيم) إلى أن الفن يقصد تقوية النفس، حتى يجعل منها قوية لا تحاكي

38 - جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، ص 89

الطبيعة، ولا تقلد غيرها، بل تشكل الفن من ذاتها هي كي تؤثر به في الحياة[39].

ويستشهد (سعيد صناوي) بقول (فرانكاستل) للتأكيد على وظيفة الأدب الاجتماعية :<<إن الأعمال الفنية ليست مجرد رموز، لكنها أشياء حقيقية ضرورية لحياة الجماعة الاجتماعية ولنا أن نبحث من خلالها عن شواهد على الانعكاسات والبنى العقلية للماضي كما للحاضر>>[40].

وإذا جئنا إلى المجتمع نجده يحتضن أنواعا مختلفة من الأدباء حد التناقض، فهناك من هو مستسلم للمجتمع، يصور الواقع كما هو، يكون تصويره سلبيا، أو يخضع لما يطلبه هذا المجتمع فلا يكتب إلا ما يعجب القراء، ويريدونه، أو ما تريده الجماعة التي ينتمي إليها، فيتحول إلى تابع لا يقدم وجهة نظر. ويضع المجتمع أمام المرآة يتأمل صورته، ويتعلق بها معجبا وعاشقا، وبذلك يكون مثل هذا الأدب مجرد صورة فوتوغرافية تخدع القراء؛ لأنه لا يقدم وعيا ورؤية وقراءة للمجتمع، حتى يدرك، المتلقون حقيقة وواقع المجتمع الذي يعيشون فيه، بل بالعكس تعمق فيهم حب الذات، التي تحجب عنهم الصورة الفعلية لهذه الذات، فلا يريهم

---

39 – راضي حكيم: فلسفة الفن عند إقبال، مجلة الأمة، العدد 61، السنة السادسة محرم 1406هـ ص 21

40 - سعيد صناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، ص299

الأدب إلا ما يريدونه، وهنا نكون أمام عمل يزيف الواقع، ومن ثم يزيف الوعي.

ومن جهة أخرى هناك الأديب الذي يطمح إلى التغيير؛ لأنه يختلف في رؤيته عما هو سائد في المجتمع، يتخذ من الكتابة وسيلة لتصوير واقع هذا المجتمع، في سقوطه، وفي سموه، وهو بذلك يساهم في جعل القراء أو أفراد المجتمع يمارسون وعيا بقضاياه الأساسية، فيعمل على تغييرها، أو المحافظة عليها. وقد يدخله ذلك في مواجهة مجتمعه، الذي قد لا يقبل منه بعض ما يصوره من قضايا ووقائع، هذه الصورة تصدم المجتمع، وتضعه وجها لوجه مع نفسه، دفعه في مستوى من مستويات الوعي إلى محاولة فهم وضعه الحالي، كي يتخلص من تلك الصور الزائفة والوعي الواهم الذي خلفته، وحينها فقط يمكن الحديث عن رؤية ناقدة، تؤدي إلى فعل البناء، والتغيير الذي تطمح إليه الجماعة وقد عبر عنه الأديب.

ويشرح (روجيه كايو) ذلك بلسان (سعيد صناوي)، مبينا أن <<الأدب يؤثر في المجتمع الذي يصوره، ضمن ناحية أولى هو يكتب ويمحو الأفكار المسبقة. وهو يساهم في دعم رأي معين أوزعزعته والكتب تعدل الأذواق والطباع وهذا ليس وقفا على الكتابات الفكرية، بل إن القصص لا تقل عنها تأثير>>[41].

41 - سعيد صناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، ص299

والعمل الأدبي بهذه الطريقة يصبح لسان المجتمع يعبر عن رؤيته، كما يشارك في توجيهه، يصور يوميات الإنسان، وهمومه وأحلامه، فلا يشوه أو يراوغ، بل يدفع بالمجتمع إلى المواجهة مواجهة الذات لذاتها، تكون نتيجتها وعيا يؤسس للتغيير، الذي قد يكون ثمنه مؤلما، ولكن يراه الأديب ضروريا في مرحلة من مراحل حياة المجتمع.

ويحدد (لوسان غولدمان) وظيفتين للإبداع الأدبي، في الأولى ليست مهمة الأدب عكس الوعي الجماعي، أو تسجيل الحقيقة بل هي خلق على مستوى المتخيل كونا يمكن في محتواه أن يكون مختلفا عن محتوى الوعي الجماعي، حيث تكون البنية المتصلة بل المشابهة لبنية هذا الوعي، مساعدا للأفراد على تشكيل وعي بأنفسهم وبطموحاتهم العاطفية والفكرية والفعلية. بينما تقدم الوظيفة الثانية من جهة أخرى، وفي الوقت نفسه لأفراد الجماعة على مستوى المتخيل نوعا من الرضى الذي يجب ويمكن أن يعوض عن الإحباطات المختلفة الناجمة عن التنازلات والحتميات التي يفرضها الواقع[42].

42- Lucien Goldman : La création culturelle dans la société moderne, Pour une sociologie de la totalité, Denoël, Paris7, p96-97

وإذا نظرنا إلى هذه العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع، في دائرة أوسع، نقول أن الأدب في عمومه، نتاجا اجتماعيا، تنتجه الجماعة التي يعيش فيها الأديب، وكما تتحدث الدراسات التي اهتمت بتاريخ الأدب، هناك دائما الأدب الذي يواكب التحولات التي تعرض للمجتمع، يؤرخها، ويعيد صياغتها، من وجهة نظر الكاتب، متأثرا بوعي جماعته، وأحيانا يتنبأ الأدب ببعض الأحداث المفصلية للمجتمع، أو يدفع بها نحو التطور، أو يثيرها.

فقد وجدت أعمال أدبية كـ(الأم) لـ(ماكسيم غوركي) بشرت وساهمت في إثارة قضايا تخص الشعب، كما ساعدت في نجاح بعض الثورات الاجتماعية، وشجعت حركات التحرر، ومثال ذلك ثورة فرنسا، <<فالمعروف أن كتابات (مونتسكيو) مهدت بوضعها الأساس الفكري لها، بينما كان (فولتير، وروسو) قد هيجا حب الثورة في قلوب الفرنسيين وعجلا وقوعها بواسطة كتابتاهما>>[43].

لذلك يحدد (نورثروب فراي) مهمة النقد في الوساطة بين الأدب والمجتمع، حيث يفحص العمل الأدبي، ثم سياقه الاجتماعي[44].

ويبقى الأدب كما يراه (عدنان رضا النحوي) <<ظاهرة في تاريخ الإنسان كله، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ممتدا إلى

---

43 - سعيد صناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، ص301

44 – نورثروب فراي: النقد والمجتمع، حوارات مع رولان بارت وآخرون، ترجمة وتحرير فخري صالح، دار كنعان، دمشق ط2004/1 ص97

مستقبل بعيد بعيد...وسيظل الأدب ظاهرة مرتبطة بالإنسان لا تنفصل عنه ولا تغيب، تنبع منه أو توهب له>>[45].

إذا تتمثل وظيفة الأدب في التعبير عن العلاقة بين الإنسان وبين عالمه في مرحلة ما من مراحل وعيه، وهو يمارس حياته. إذ لا يمكن أن يؤدي الأدب دورا سلبيا، في علاقته بالمجتمع، حيث يتمتع بوظيفة ذات طابع عقدي وأخلاقي وسياسي، تتمثلها القيمة التي تنضاف إلى أشكاله وصوره. مما يدفع بأفراد المجتمع إلى وعي أعمق متجدد، تتجلى آثاره في سلوك أفراده. وبذلك تظهر قيمة الأدب وفائدته الاجتماعية، يعبر عن طموح وتطلعات المجتمع.

3-الأديب ووعي الو اقع:

أصبح انتماء الكاتب إلى طبقة اجتماعية ما من المسلمات في النقد الأدبي والتحليل السوسيولوجي، وهناك فرق بين انتماء الكاتب الأيديولوجي؛ أي اعتباره جزءا من جماعة أيديولوجية ووضعه الاجتماعي والاقتصادي، أي المستوى الاجتماعي والمعيشي لجماعته، إذ يحدد مستواه الاقتصادي، مستواه الاجتماعي <<فالأدب بمفرده لا يستطيع أن يكفل الحياة للمؤلف. ومن المعروف أن غالبية الأدباء ينتمون إلى أسر بسيطة، وبناء عليه لا مفر من امتهانهم مهنة ما أو وظيفة معينة بجانب عملهم الأدبي

---

45 – عدنان علي رضا النحوي: تأدب الإسلامي، إنسانيته وعالميته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض ط2/1407هـ-1987م ص19

وعلى الرغم مما يدعيه البعض، أمثال الناقد الفرنسي (جايتون بيكون) أن معظم الأدباء ينتمون إلى الطبقة البرجوازية وينتجون أدبا يستهلكه البرجوازيون، وناذرون هم الكتاب والفنانون الذين خرجوا من صميم الشعب. إلا أنني أختلف مع (جايتون بيكون) وأتفق –في الرأي- مع (ألبير كيمي) في أنه ليس من الضروري لكي يكون الفرد فنانا أو كاتبا أن يبتعد عن الشعب، وينتمي بدرجة ما إلى البرجوازية، فلكل طبقة فنانيها وكتابها، صحيح أن كل كاتب أوفنان يتمنى -بوجه عام- أن يعيش كما لو كان ينتمي إلى طبقة مسيطرة أو طبقة في سبيلها إلى أن تكون مسيطرة، إلا أن هذا لا يعني انتماء الكتاب والفنانين إلى طبقة بعينها دون أخرى>>[46].

يؤدي الأدب عامة، والأدب المنتمي إلى التيار الواقعي خاصة وظيفة خطيرة في التحولات التي تعترض المجتمع، وتخلل بناه بهدف التغيير؛ وذلك نتيجة ما يمنحه الأدب للأديب في مخاطبة الجماهير خاصة النخبة، وبالخصوص في العصور السابقة، قبل سيطرة خطاب الصورة على المتلقي، وتراجع فاعلية القراءة. وتزداد فاعلية هذا الدور كما تحدثنا كتب تاريخ الأدب عندما يحصل التطابق بين العمل الأدبي ومطالب الشعوب وطموحاتها

46 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، مرجع سابق ص68-72

تمنحه –الأديب- التحولات التي تقوم بها الشعوب أرضية يؤسس عليها علاقته بالقراء.

ويتجاوز الكاتب مجرد اعتباره مرآة عاكسة لواقع جماعته التي هو فرد منها أو مجتمعه، إنما يسبر أغوار هذا الواقع، ثم يقدمه عبر رؤيته في أدبه، راصدا ما يعترض المجتمع من إشكالات اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية، وتقديم وعيا يساهم في وضع حلول يراها الأقدر على تخليص المجتمع منها، فالكاتب العظيم يمتلك القدرة الفكرية والجمالية على التعبير وعرض طموح جماعته، يمارس وعيا يكشف عن رغبة في التغيير، إذ يتتبع تفاصيل الناس، ويبني عليها عالمه الإبداعي، وعبر رؤيته يقدم تفسيرا لواقع الجماعة، يطمح من خلاله إلى تغيير المجتمع نحو وعي جديد.

ويجعل هذا الأمر الأديب مسؤولا عن كتاباته، يجعل من ضميره رقيبا على قلمه، وهذا الضمير هو ضمير جمعي، بحيث يكون الأديب ملتزما تجاه قضايا مجتمعه، مما يؤثر على كتاباته الأدبية، التي هي في طبيعتها نتاج الجماعة التي ينتمي إليها الأديب <<ويبدو التعارض واضحا بين الناحيتين، التعارض القائم بين الخصائص الذاتية للأديب وطبيعة المجتمع كما يفهمه (طه حسين) بوصفها كيانا جمعيا يفقد الفرد فيه أكثر ما يميز فرديته وإذا كانت خصائص الدب تقترن بالسعي إلى الكمال، وعدم الرضا عما هو كائن، والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء، والحدس في

التقاط المعنى والدلالة، والتنبؤ بما سيترتب عليه سلوك المجتمع من نتائج فتجعل منه –هذه الخصائص- ضميرا كاشفا لحقيقة المجتمع وموجها لحركته، فإن خصائص الجماعة في المجتمع تقترن بلون من التسطح والآنية والخضوع إلى الأهواء التي تتعارض مع العقل>>[47].

ومن هنا يكون السؤال المحوري، وهو: هل فعلا يعبر الأديب عن قيم طبقته الاجتماعية؟ هل أدبه هو تعبير عن هذه الطبقة أوعن طبقة اجتماعية ما؟ هل هذا التعبير، يتم آليا، أم هو تعبير واع، يمثل رؤية؟ هل يعبر الأديب دائما عن طبقته الاجتماعية مثل الأدباء الذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية؟ ويمكن القول أن الأديب لا يعبر دائما عن الجماعة التي ينتمي إليها، فقد بينت الدراسات أن (بالزاك) كان يكتب عن طبقة اجتماعية مختلفة ومغايرة للطبقة التي ينتمي إليها.

وهنا نقف على ما يصطلح عليه بـ<<خيانة الطبقة، ويقصد بهذا المصطلح تخلي الكاتب عن قيم الطبقة التي ينتمي إليها وتبنيه قيم طبقة اجتماعية أخرى، والأمثلة على ذلك الكتاب الذين ينتمون إلى الطبقة الرأسمالية، ولكنهم يرفضون قيمها ويتبنوا قيم الطبقة العاملة، ولكن هذا لا يمنع أن نجد بعض الكتاب الذين يعبرون عن مشاعر مشتركة بالنسبة لطبقات

47 - جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، مرجع سابق ص97

أوجماعات متعددة، بحيث لا يظهر أنهم ينتمون كلية إلى طبقة اجتماعية بعينها>>[48].

وتقوم العلاقة بين الأديب وجماعته كما وصفها (جابر عصفور) (على الاتصال الواهي والانفصال القوي)، فالكاتب واحد من الجماعة، التي تمارس عليه تأثيرها باعتبارها سياقا سوسيولوجيا، يحتضن الكاتب كجزء من هذا السياق، يساهم في بنائهن وتغييره، وسيلته الكتابة/الأدب، وحده يمكنه نقل مثل هذا السياق إلى مستوى اللغة، لذا يعتبر بما يمتلك من قدرات ممثل الجمـــاعة في قراءة واقعها، وتوجيهه نحو وعي جديد، إذ تمارس هي -أي الجماعة- وعيها عبر السلوك والممارسة الفعلية، في حين إلى جانب ذلك يمارس الأديب وعيه الذي هو نتاج وعي المجتمع على مستوى اللغة، فمن غير الممكن أن يقوم جميع أفراد الجماعة بالكتابة، فقط الأديب وحده يمارس هذا الوعي إبداعيا.

يمكن القول أننا إزاء كاتب يحلل وضع المجتمع، ويرى في تحليله الموضوعية، يشكل صورة عامة، يعمل من خلالها على الغوص في النفس البشرية، واستجلاء تصوراتها، ومشاعرها وأفكارها المتعلقة بالدين من حيث القيمة والعقيدة وتمثيلاته السلوكية، مما يدفع إلى التأثير في بنية المجتمع، والحالة النفسية وكذا السلوك الإنساني لدى الأفراد، يصبح بمثابة الحقيقة في المجتمع،

48 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، ص70

له أثار بعدية في النظام الاجتماعي والأخلاقي، بغض النظر عن طريقة ومستوى فهم المشكلات المطروحة التي أيد تختلف حولها وجهات النظر؛ ولشرح ذلك يقدم (محمد حسن عبد الله) مثالا عن الشخصية الدينية، التي قد يصورها الأديب من أجل إتمام المشهد العام للمجتمع، أو على الأقل للوحة المشكلة، وهنا قد يغفل على أن هذه الشخصية ما هي إلا جزء ونموذج من نماذج بشرية يعج بها المجتمع، وهي شكل في لوحة إلى جانب أشكال عديدة، وعليه أن يتحقق من الألوان التي يضفيها عليها حتى لا يخفي، لونا لها، أويطغى لون من الألوان. وقد يتخذ منا عنصرا رامزا للصراع، أوالتفاعل لمرحلة من مراحل حياة المجتمع، وهو في ذلك يضع بين يدي القارئ بعض الاحتمالات الممكنة لمستقبل المجتمع الذي يقتضي ضرورة التفاعل بين مختلف التيارات، والتوجهات، التي يعيشها المجتمع[49].

ومن هذا المنطلق <<تنشأ الأسئلة الشائكة، التي تزعزع قناعات الكتاب والمثقفين، تمس وظيفتهم: من أين أدخل القصيدة؟ من أين أدخل النص؟. وإذا كانت مهمة النقد حسب (بيار ماشيري) هي التنقيب عن المعنى الضمني والعمل عليه عن الذي لم يقل le non dit بإمكاننا إذن قياسا على ذلك استكمال هذه السلسلة التي لا

49- محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، دار قباء للنشر2001 ص15

تنتهي: ما هو دور المثقف، وبالتالي ما هو دور الكتاب؟ هل من الممكن أن ينخرط الكاتب في حرب أبدية؟ أمن الممكن بقاء المرء حيالها لا مباليا؟ أمن المسموح أو حتى من الممكن إشاحة النظر وصم السمع وسط الجماعات؟ أمن الممكن الانخراط في حرب ما واعتناق أيديولوجية، في وقت تتسارع الأمور نحو الكارثة، وتتحول الخطوط السياسية أكثر فأكثر لتصبح متاهات متشابكة أعاجيب وألغاز؟>>[50].

ويجيب (عبد الله إبراهيم) قائلا: <<يكمن موقع الأديب في تسليط الضوء على سلطة المثقف في نخبة ثقافية، وما أن تقول سلطة المثقف، إلا ونقصد الممارسة الفكرية الاعتبارية والرمزية التي يقوم بها المثقف، وهنا يطرح السؤال: هل للمثقف سلطة؟ ما حدودها، ما ركائزها؟ كيف تترتب في علاقة فاعلة مع السلطات التي يمارسها الآخرون في المجتمع؟ وباختصار هل المثقف العروبي في العصر الحديث قوة ممارسة السلطة الفكرية بمظاهرها العقلية في أوساط متلقي أفكاره؟ إن معالجة هذه القضية التي

50 - محمد مقلد: الشعر والصراع الأيديولوجي، دار الآداب، بيروت ط1995/1 ص35

تعد إحدى الإشكالات الأساسية في واقعنا الثقافي والسياسي لا تتم في رأينا، إلا من خلال معالجة وضع النخبة الثقافية>>[51].

ويعمق (محمد مقلد) الفكرة أكثر فيسأل (أدونبس): <<هو الشعر للشعر أم للشعب؟ والذي أجب عنه انطلاقا من كلام (لنين): (لكي يكون في وسع الفن أن يقترب من الشعب وفي وسع الشعب أن يقترب من الفن، ينبغي أن نرفع في البدء مستوى التعليم والثقافة العام)، إذ يجد فيه جوابا له، لكن الفارق هنا هو بين الشاعر والسياسي، فلكل إجابته، من موقعه والتي حتما ستكون مختلفة، ولم ينتبه إليها (أدونيس). ويرى (مقلد) أن (أدونيس) يتبنى شعار (لنين) القاضي برفع مستوى التعليم الثقافة للشعب، محاولا تطبيقه على المجتمع العربي، غير أن هذا المجتمع في مفهومه الثوري ما زال غير موجود، وبذل فهو يتوجه بكلامه إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة التقدمية (الطلاب المعلمون، المثقفون)، وهي نخبة بعيدة عن المؤسسات، وعن التقاليد، وعن العادات، التي ما زالت متخلفة>>[52].

هذه القضية الخاصة بوظيفة ومسؤولية والتزام الأديب، هي التي تحدد طبيعة ومفهوم الأدب، حيث يتحدد وفق الرؤية التي

---

51 - عبد الله براهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البضاء، ط1/1999 ص219

52 - محمد مقلد: الشعر والصراع الأيديولوجي، ص125-126

يتبناها الأديب نفسه، والذي يعتقد وهو يمارس فعل الكتابة أنه يعري الحقائق غير عابئ بما قد يهدده من صعاب اجتماعية وسياسية، لأنه يعتقد أن الأدب بطبيعته حرية لا حدود لها، ومع ذلك فقد يصطدم ببعض القيود، التي يتعمد تحطيمها، أوالانسياق معها إن كان مثقفا انتهازيا، مواليا لمن يحكم. أما وهو مقتنع بحريته فسيمارسها دون إذن أو خوف، لأن الحرية حينها عقيدة تنبع من داخلها، وليست ذات مصدر خارجي، وهنا نقول أن مثل هذا الأديب يشعر بمسؤولية والتزام تجاه مجتمعه عن قناعة داخلية، لا يهدف وهو ينتج أدبه إلى إرضاء طبقة أو جهة ما وفي اعتقاده أن ما يكتبه في صالح المجتمع، يطمح إلى تغييره نحو الأفضل، معلنا عن آرائه دون خوف دون الإخلال بالقيمة الفنية للأدب.

ويشير (محمد مقلد) إلى أن مثل هذه الفكرة، التي كانت تجسد محاولة الأدباء تغيير وضع مجتمعاتهم، والاحتجاج على المتسببين في مشكلات بلدانهم خاصة التنموية منها والسياسية، وأمام عجزهم عن تغيير ذلك، وجهوا ثورتهم خاصة الشعراء منهم نحو اللغة بديلا عن الثورة الاجتماعية[53]. لذلك كانت مهمة الشاعر عند (أدونيس) هي تجاوز اللغة السائدة (الثقافة والقيم)

---

53 - المرجع السابق ص127

وتفسيرها، معتبرا الشاعر عامل من عمال الثورة، سلاحه اللغة فهي أداته وسيلته وجهازه الثوري[54].

ويذهب (نجيب الكيلاني) إلى أن الأديب يستمد موضوعاته من الحياة، بها ينهض أدبه وينمو، وبلك يؤثر الفرد والجماعة. من هنا يكون الأديب الحق ذلك الذي يتخذ موقفا من المجتمع، ويؤثر فيه، وأن اختيار الكاتب لموقف ما يقوم على أساسين مرتبطين: التصور الفكري، وفهم الواقع الاجتماعي[55].

وهكذا فإن الأديب وإن تأثر بجماعته أو بالمجتمع الذي يعيش فيه، فإنه يؤثر فيهما بالضرورة، ويمارس وعيا ما عبر لغة الأدب هدفه التعبير عن المجتمع وتغييره، ومن وظيفته هذه يستمد قيمته، ومن ثم يكون الأديب مسؤولا وملتزما تجاه قضايا مجتمعه.

4- الرواية والمجتمع:

يكون الحديث في هذا العنصر عن علاقة الرواية بالمجتمع ووظيفتها الفنية والاجتماعية، وما يمارسه حضور الأيديولوجيا دلاليا وبنيويا.

يجعل هذا الأمر العلاقة بين السرد الروائي والعنصر الخيالي وكذا عناصر المرجع الواقعي، الذي تمثله عناصر المجتمع، تعيش

---

54 - المرجع السابق ص129

55 – نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت ط2/1407هـ-1987 ص99-100

خلخلة، تنتج عن العلاقة العكسية، حيث يغير الطرفان موقعهما؛ فيصبح الواقع المرجعي وكأنه هو العنصر الخيالي والمتخيل السردي/الروائي هو الذي يقوم بوظيفة تحقيق واقعية ما هو خيالي، بدل الوظيفة التخييلية. وتتضح المسألة عندما ننظر إليها في إطار مفهوم الرواية الواقعية؛ التي يكون فيها المرجع هو الواقع الفعلي الحقيقي، بينما العالم الخيالي يشكل ما هو متخيل ما ترغب فيه الذات المبدعة، وتعمل على تحقيقه، بمعنى منحه ما يجعل منه واقع الرواية الحقيقي، أوالإيهام بواقعية المتخيل، وفي العلاقة التي تجمع المتخيل بالمرجعي تتشكل الدراما، وفي محاولة ربط الصلة بين العالمين (الواقعي والمتخيل) في مستوى السرد، تتشعب حركة هذه العلاقة بين المرجعي الواقعي والخيالي كحركة، إذ تتوجه من العالم الأول نحو العالم الثاني. وهنا تنكشف بشاعة عالم الواقع وفظاعته، حيث يرتبك السرد وهو يعمل على تسريدها، في الخطاب، وذلك بسبب تجاوزها ما هو خيالي، فالواقع في صورته هذه تجاوز ما هو خيالي. الأمر الذي جعل (موربالك) يعلن انقطاعه عن كتابة الرواية، فقد وجد أن الواقع في فظاعته أكثر بكثير من الفظاعة التي يصورها المتخيل[56]. وهو ما يربك فعل الكتابة، أمام صدمة الواقع، واندهاش الكاتب.

---

56 - يمنى العيد: الواقعية وحكاية لم تكتمل، كتاب قضايا وشهادات: الأدب الواقع، التاريخ، العدد6 شتاء 1993 ص238-239

ويذهب (محمود أمين العالم) إلى أن هناك في الحقيقة واقعان لا واقع واحد. على الأقل في مجال علاقة الرواية بمرجعها الواقعي فهناك واقع الخطاب الروائي نفسه، وهناك الواقع الفعلي الخارجي، الذي يعد واقع الرواية جزءا منه[57]. ويضيف قائلا:<<من العبث وضيق الأفق أن نقول بالمطابقة بين الواقع الروائي المتخيل والواقع الخارجي المعاش، أو أن نحاسب الخطاب الروائي بمدى مشابهته للواقع الخارجي في أحداثه وشخصياته وعلاقاته، وبنية عالمه –مفهوم آلي قاصر للعلاقة بين الخطاب الروائي والواقع- فقد يكون الخطاب الروائي أسطوريا، متخيلا وعجائبيا خارقا، أو رمزيا باطنيا، يتحكم في حركة عناصره ومعطياته في الزمان والمكان منطق خاص يختلف بل يتناقض مع منطق الحركة العامة في الواقع الخارجي، إلا أن هذا لا يعني القطيعة بين عالم الرواية وعالم الواقع>>[58].

ويعود (أمين العالم) ليوضح أن الخطاب الروائي يعيد صياغة ما يقدمه الواقع الفعلي، وخبراته الحياتية من منظور الخطاب الروائي الخاص، ونقاطه المفارقة للعالم الواقعي، وهي علاقة (المتخيل)، و(الواقع) تؤكد ارتباط النتيجة بالسبب، بغض النظر

---

57 - محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار، سورية ط1/1986 ص13

58 - المرجع السابق ص14

عن درجة الرفض، وتنوع الدلالة، دلالة الواقع الروائي–وإن كان ذلك ليس حتمية أو ضرورة- وحال الرفض تأتي الرواية كي تبني عالما متخيلا نظيرا لعالم الواقع، وإما بصياغة معطيات الواقع بطريقة تعري ما فيه (الواقع) من نقائص، وكذا ما يعتريه من صراعات بين طبقاته الاجتماعية، وحركة القوى الاجتماعية على اختلافها. لذا قد لا يتكشف بوضوح هذا الأمر حينما نقف على بعض الجزئيات أو تفاصيل هامشية، وذلك عندما يعيد الخطاب الروائي صياغة وإنتاج هذه التفاصيل من منظر إبداعي، وليس بمنطق الواقع الفعلي. وهو عامل يجعل بالضرورة الواقع المتخيل في مستوى الخطاب السردي، يختلف عن الواقع الفعلي الحقيقي ومع ذلك لا يعني القطيعة بين الواقعين. وما يشرح الأمر هو كون الخطاب الروائي محصلة، فالكاتب ينتج عمله الروائي بناء على خبرته في الواقع الذي يعيشه، وما يتحقق فيه من مواقف ومواقعه الاجتماعية. فالخطاب الروائي يتشكل باللغة وفي اللغة وفي الوقت نفسه يتأثر بالعالم الخارجي، وما يتضمنه من قضايا اجتماعية[59].

وبما أن الرواية نتاج إنساني، فهي أكيد نتاج اجتماعي، تعتبر من إشكالات الإنتاج الاجتماعي العام، تأتي من الفراغ، حتى وإن تميزت بخصوصيته، فالخطاب الروائي من واقع اجتماعي، رغم أنه

---

59 - المرجع السابق ص 14-15

قد يكون رافضا لهذا الواقع الذي هو واقعه، واقع الكاتب نفسه أوتكريسا له -إذا ما وافق تصورات الكاتب- وما يصل إليه (أمين العالم) هو أن الخطاب الروائي، والأدب عامة ليس له مصدر خارج الواقع الاجتماعي، سواء كان واقع الكاتب الذاتي، أو واقع مجتمعه وجماعته. وكنتيجة منطقية لذلك يعد -وإن كان تخييليا- خطابا واقعيا مرجعا ودلالة. والمقصود هنا بالواقعي ليس الأدب الواقعي بالمفهوم الاصطلاحي للكلمة[60].

والأدب من هذا المنظور كما يؤكد (بيار بورديو) وهو يعلق على رواية (التربية العاطفية) لـ(فلوبير)، يوفر أدوات تحليله السوسيولوجي؛ فبنية الفضاء الاجتماعي التي تجري فيها مغامرات (فرديريك) هي كذلك بنية الفضاء الاجتماعي الذي نشأ فيها الكاتب نفسه[61]. وهو في ذلك يربط بقوة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي أنتجه.

وهكذا تتشابك العلاقة بين واقع الرواية المتخيل والواقع الفعلي، <<ولا يكون الواقع الروائي تقليدا للواقع المعاش بالمعنى الأفلاطوني أو الأرسطالي. ولا يكون كذلك استنساخا آليا أوانعكاسا مرآويا، أو مجرد انعكاس جدلي للواقع، وإنما يكون معلولا إبداعيا

---

60 - المرجع السابق ص15

61 -Pierre Bourdieu : Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Seuil1992,1998 p19

لهذا الواقع، وعلة فاعلة فيه كذلك، من حيث أنه إضافة إليه بإبداعية بنية الخاصة، وبما يصدر عن هذه الإبداعية من دلالة مؤثرة بالضرورة سلبا أو إيجابا في هذا الواقع>>[62].

أما الواقع الروائي عند (نبيل سليمان) فيعزوه إلى العالم المتخيل الذي يضمنه خطابه الروائي أثناء عملية البناء. وهو المتخيل بكل عناصره (الفضاء، والشخصيات، والأحداث...)، ثم يطرح السؤال: ولكن ماذا بين هذين الواقعين؟ ويرى الإجابة في الكلام عن الأيديولوجية والأدلجة، متبنيا مفهوم (عبد الله العروي) للأيديولوجا، التي وجدها نسقا من الأفكار والآراء والمعتقدات، يبثها النص الروائي كذات، ومهما كانت مستقلة، هي منتج يقدمه الكاتب، يبدعه، ويبنيه، وهو عنده (نبيل سليمان) نسق يمثل قناعا يخفي الانتماء طبقي للروائي وموقفه من الصراع الطبقي. وهنا وجب عدم النظر إلى النص الروائي، وحتى المبدع نوعا من أيديولوجيا. بل هو عملية عدول عن الواقع، ينتجه فرد في جماعة، وسيلة إنتاجه التخييل، الذي يعد بالإضافة إلى العامل النفسي سمتين تمنح العمل الروائي تميزه، وتحددان دوره الأيديولوجي[63].

---

62 - محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص16

63 - نبيل سليمان، محمود أمين العالم، يمنى العيد: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص49 -50

ويرى (إدوارد سعيد) أن الرواية بشكل عام، والسرديات بشكل خاص لها نمط من الحضور الاجتماعي المنظم المقنن في المجتمع الأوروبي الغربي. <<إن الروايات صور للواقع في أبكر المراحل أوآخر المراحل من تجربة القارئ لها: بل الحق أنها تصوغ بإحكام وتصون واقعا ترثه من روايات أخرى، فتقوم بالإفصاح عنه من جديد وبلمستنا من جديد تبعا لوضع خالقها، ومواهبه، وميوله وأفضلياته>>[64].

والجانب الحاسم لما سماه (إدوارد سعيد) (تعزيز الرواية للسلطة)، غير متعلق بدور القوة الاجتماعية والحكم، إنما يظهر من الناحية المعيارية (معياريا) متحكما، يكتسب المصداقية والسريانية، خلال مسار السردية التي لا تنفك تتطور، ولا يعني هذا مفارقة ضدية إلا في حال يغفل الكاتب عن طبيعة بناء الموضوع السردي -دون اعتبار إذا ما كان غير عادي أو شاذا- الذي هو في حقيقته فعل اجتماعي بامتياز. تمكنه هذه الخصيصة من امتلاك سلطة التاريخ والمجتمع، التي تتشكل داخله، وهي من جهة تمثل سندا له. هناك سلطة المؤلف، الذي يسجل تفاصيل ومعطيات المجتمع بطريقة مقبولة ممأسسة، حيث يراقب الأعراف، ويتبع الأنساق، وغيرها من الأعمال التي يقوم بها. كما

64 - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت لبنان ط2004/3ص142

هناك سلطة السارد/الراوي، الذي يبني تشكيله السردية الممكن تمييزها في ظروف إحالية وجوديا. وهناك أيضا سلطة المجتمع الذي في الغالب تمثله العائلة، كما قد تمثله الأمة، وكذا (الموضع المحلي المحدد، واللحظة التاريخية المحسوسة). هكذا قامت هذه العناصر بوظيفة التمثيل بدرجة عالية من الحيوية، حتى جعلتها تلفت النظر، خاصة أوائل القرن التاسع عشر، حينما اشتغلت الرواية على التاريخ[65].

وفي موقف متطور لـ(بارت) يرى فيه أن الرواية هي الموت، الذي يجعل الحياة مصيرا، وذكرى، وفعل ذي فائدة، ومدة من زمن موجه وذي معنى. غير أن هذا التحول لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن المجتمع؛ لأن المجتمع هو الذي يفرض الرواية؛ أي كمركب من العلامات، وكتجاوز وكتاريخ مرحلة، إذ يتضح من قصد العمل، أنه يُدرك في ضوء السمات الروائية، والتي يعرف بها الميثاق الذي يربط بواسطة روح الفن الكاتب بالمجتمع[66].

ومثل هذا الوعي يتضمن مبرراته وأسبابه، في محاولة لتحقيق الهوية، مسعى أنتج رواية السيرة الشخصية والسيرة الذهنية الخاصة بالعلاقة مع الآخر، <<كما هو الأمر عند (سهيل إدريس) في (الخندق العميق) مثلا، وتلك المعنية بعلاقة الفرد

---

65 - المرجع السابق ص 145

66 - Roland Barthes : Le degré de l'écriture, Seuil1953 et 1972 p33

بـ(الإيديولوجية والتنظيمات السياسية) مرة أخرى... فالوعي الذهني يتمظهر هذه المرة في تصادم مع الآخر، سواء كان هذا الآخر غربا أم تنظيما سياسيا. ويبدو تنامي الشخوص أو تحولهم سببا كذلك، بينما تأخذ بعض مراحل التغير اتجاها شعوريا؛ أي أن روايات السيرة المعنية باستعادة الماضي الشخصي (الذهني والشعوري وكذلك الواقع والأحداث) كانت تؤكد الوجود الذاتي أوالكينونة، متوقفة زمنا عند المرحلة الحاضرة لتبصر الماضي ثانية، على أن هذا الماضي ليس متماسكا أو موضوعيا ضرورة، بل هو زمن شخصي يعاد تكوينه في ضوء نظرة اللحظة الحاضرة>>[67].

في هذا الإطار يتجلى جمال الرواية وقيمتها، ومن هنا أيضا يظهر عمل الفلسفة والدين والعلوم في السعي إلى ترسيخ الأشياء من داخلها بهدف تحقيق التوازن. بينما يختلف الأمر في الرواية. لاعتبارها النموذج المتعالي لجميع تفاصيل العلاقات الإنسانية المتشابكة، حيث كل شيء واقعي حسب زمانه ومكانه المحددين تحكمه ظروف خاصة. بحيث لا يمكن إسقاط أي مكون من مكونات الرواية، وإذا تم ذلك اندثر العمل كله. فالأخلاقية الروائية حالة غير مستقرة، تعيش الاضطراب، في الوقت الذي

---

67 - محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، دار الآداب بيروت ط1/1993 ص76-77

تحاول فيه تحقيق التوازن، لأن الروائي عندما يعمل على تحقيق هذا التوازن ينتقل إلى ما هو غير أخلاقي[68].

هكذا تصبح الرواية وسيلة لاكتشاف واقع الحياة المضطربة والمتغيرة[69]، تمكن الإنسان في زمن مضرب ظروف غير مستقرة مشروط ذلك بابتعاد الروائي عن التدخل في تغليب كفة عنصر من العناصر، ويراقب عن بعد فقط.

من هنا يكون تسجيل أي تجربة حياتية بلا معنى، إلا إذا توفر رابط يربط ذلك بمعطيات الواقع (أحداث، وأفكار، ومشاعر وشخصيات)، وهذا الرابط هو الذي ينتظم مكونات الخطاب الروائي جميعا من خلال السرد. <<ومهما قيل في اختفاء الشكل وفي تميع مادة الرواية بحيث تحاكي ميوعة مادة الحياة، وتتخلى عن الضبط المصطنع، فإنه لا بد لأي عمل فني من ناظم داخلي أوخارجي، من خطوط شكلية ظاهرة أو مستترة، تبنى على أساسها المادة الروائية من حدث أو خلجة أو فكرة، وتقود إلى شيء ما فني أو فكري أو نفسي أو لا شيء على الإطلاق، وإن كان هذا اللاشيء هو بمعنى من المعاني شيء تقاد إليه مادة الرواية>>[70].

---

68 - د.هـ. لورنس:الرواية والأخلاق، ترجمة سعيد أحمد الحكيم، مجلة الأقلام، ص14-15

69 - المرجع نفسه ص17

70 - حسام الخطيب: الخصوصي والعام في الرواية الحديثة، ص88

ويستغرب (راينهارد بامجارت) من الطريقة التي تتناول بها بعض الروايات القوانين الاجتماعية وكأنها مسلمات خارج النقاش. فاللغة تقدم المعتقدات لتبدو هي نفسها معتقدا؛ إذ يظهر قائد فرقة عسكرية في لغة الرواية قائد فرقة عسكرية. إنها كما يراها لغة واثقة، تجاه ما تقوم به، فهي لا تشكل عالما خياليا، إنما تقدم الواقع الفعلي نفسه. في المقابل يقدم القرن العشرين روايات يلتبس فيها الخيالي بالواقعي، تصنع ذلك اللغة، يتداخل فيها الكاتب مع مجتمعه موضوع رواياته. فمنذ روايات (هنري جيمس) و(بروست)، و(فرجينيا وولف) و(كافكا) إلى الرواية الجديدة أصبحت العلاقات الإنسانية للغة الرواية ضبابية ولا نهائيا. لقد كانت الرواية في السابق يكفيها حوار واحد كي تعبر عن المجتمع كاملا، بينما الرواية بعد (جيمس جويس) تشظت فيها الرؤية وفقد خاصية الشمولية، واكتفت بتفاصيل صغيرة، انحصر موضوعها وتميز بالغموض، حيث تمر أمام عين القارئ مثل شريط سينمائي، مجزأ إلى مشاهدة عديدة، تتعدد فيه الأمكنة والأزمنة التي تتدفق دفعة واحدة، تمثل ذلك روايات كل من (دوبلين) و(دوس باسوس)، ويلاحقها السرد محاولا الإلمام بها دون جدوى إذ يتجاوزه التطور الاجتماعي، وعندها يفضل الإغراق في مواقف

صغيرة، يستحيل معها الإحاطة بالكل. ومن هذه المواقف الصغيرة المونولوج الأدبي الذي وجد فيه (بيكيت) مقوما لكتابته الروائية[71].

في المقابل ترى (يمنى العيد) أن الرواية تقدم صورا اجتماعية معاصرة، تماما مثلما فعلت نظيرتها الانجليزية والفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر، وهي في ذلك تتوجه إلى القارئ مباشرة، حيث يحاول إيجاد نفسه فيها، أو على الأقل لا يكون غريبا أمام الوقائع الاجتماعية التي تعالجها[72]. كونها تدخل ضمن تجربته الحياتية، لذلك فهو يجد غرابة فيما يقرأ من الناحية الاجتماعية، وربما هذا الكلام يصدق على الرواية الواقعية، بينما يختلف الأمر في الرواية الجديدة كما أشار إلى ذلك (راينهارد بامجارت).

يمكن أيضا الإشارة إلى <<ما حاولته الرواية العربية من توظيف كنائي للتاريخ القديم في توليد دلالات الزمن الحاضر (الزيني بركات لجمال الغيطاني) واستخدام تقنية المداخلة بين الأزمنة، والحكاية داخل الحكاية، لتوليد أكثر دلالة تخص تشظي زماننا، وتعيد الاعتبار إلى صوت الراوي الشعبي وذاكرته (رحلة غاندي الصغير لإلياس خوري) وإدراج النصوص الوثائقية في متن النص المتخيل

---

71 - راينهارد باومجارت: المجتمع الألماني في الروايات الألمانية، ترجمة حسن ذو الفقار، ص151

72 - المرجع نفسه ص152

لتنويع مصادر الكلام، والتدليل ربما على راهن واقعيته (ذات لصنع الله إبراهيم/طواحين بيروت لتوفيق يوسف عواد)>>[73].

وما يمنح الخطاب الروائي العربي خصوصيته، هو موقعه في الزمن العربي، عليه يتأسس وينبني، وهي أيضا خصوصية العلاقة، المبنية على النقد بين موقع الخطاب ومرجعه الواقعي حيث ينزاح بالكتابة لتتحول إلى إبداع. وهكذا يتميز الخطاب متأثرا بالموقع الذي ينطلق منه، من التأسيس لفعل الكتابة، وهنا هنا أي الموقع ليس موقفا محصورا فيما هو اجتماعي، رغم ميله نحوه، إنه متواجد في النص نفسه، من انطلاقا من داخله يتشكل الخطاب، هو بنية النص، وهو المنطق المتحكم في دينامية العلاقات في هذه البنية، يؤثر في صياغة الرواية عامة[74].

وفي السياق ذاته ينظر (محمد أحمد شومان) إلى أن الرواية التعبيرية لا تعنى <<بتقديم صورة مفصلة للبيئة أو الأحداث، ولا تهتم برصد أطوار الشخصيات والكشف عن أبعادها، وإنما تسعى إلى خدمة الفكرة وإبرازها بوسائل مختلفة قد يتنافى بعضها مع الواقع. ومن أولى هذه الوسائل الرمز وقد كثر استخدامه في تلك الروايات سواء على مستوى الشخصيات أم الصورة الجزئية، وفي

---

73 - يمنى العيد: فن الرواية العربية خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص37

74 - يمنى العيد، محمود أمين العالم، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص26

كلتا الحالتين يصبح عميق الدلالة على ما يقصده الكاتب من دعم للفكرة الأساسية>>[75].

وهو ما يجعل كتابة تاريخ الرواية الحديثة، ممكنا، وذلك باستقطاب الأساليب أولواقعية الشيئية أوالانطباعية الشخصية، وهو ما حدث عام 1900، وبطريقة حاسمة، مما أدى إلى انقسام الرواية الواقعية إلى قسمين، وفق اعتبارين أساسيين: الأول، مادة وطريقة في الحياة، والثاني مادة وخواص الأشخاص والقسمان هما: (الرواية الاجتماعية) و(الرواية الشخصية). يتميز القسم الأول بالملاحظة الدقيقة ووصف الحياة العامة للمجتمع بينما يتميز الثاني بالملاحظة الشخصية ووصف الأشخاص؛ أي حالة واحدة فقط، وهي عملية متكاملة غير مجزأة[76].

وانقسمت الرواية الاجتماعية بدورها في القرن العشرين إلى نوعين: الرواية الاجتماعية الوصفية أوالوثائقية، وتتميز بتشكيل طريقة عامة لحياة مجتمع خاص، من حيث الناحية الاجتماعية أومجال العمل. وفي إطاره تشكل الشخصيات تشكيلا دقيقا ومضبوطا. وتصبح بهذا الشكل الأكثر قدرة على تعريف القارئ بحياة مجتمع ما، لذا عدت الروايات من هذا النوع أكثر قيمة

---

75 - محمد أحمد شومان: قراءة في اتجاهات الرواية الحديثة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دن ط، ص4

76 - ريموند وليمز: الواقعية والرواية المعاصرة، ص209

تجلب الاهتمام. كما دأب الكتاب على كتابتها بتنوع يتجاوز الواقع نفسه.

وهناك نوع ثان من الرواية الاجتماعية تختلف عن الرواية الوصفية، فهي مفعمة بالحياة، وأكثر انتشارا، تتميز بصيغة الكشف والتجسيد، بعيدا عن الإغراق في الوصف والتسجيل يلتقط فيها الكاتب نمطا خاصا من التجربة الحياتية، ويؤسس عليه مجتمع الرواية. وتعد هذه الطريقة طريقة أساسية في الكتابة عن التجربة الإنسانية/الاجتماعية، تذيب التوتر الاعتيادي بين النمط المختار وبين الملاحظة الاعتيادية، نتيجة تجربة العزلة والاغتراب والنفي الذاتي، التي أصبحت جزءا بنية شعور الإنسان المعاصر، تعبر عنه الرواية الواقعية المعاصرة[77].

وبغض النظر فالفن يتجاوز كونه مجرد فعل إدراكي، إلى اعتباره نوعا خاصا من الاستجابة الفعالة، إنه جزء من التواصل البشري عامة؛ لأن الواقع حسب الشرط البشري هو واقع من نتاج البشر أنفسهم، يجعلونه أمرا اعتياديان يألفونه بواسطة العمل أو اللغة[78].

ويؤكد هذا الرأي (محمد علي البدوي) مستشهدا برأي (هنري جيمس)، الذي يرى في الرواية صورة صادقة عن الحياة، هذه

---

77 - المرجع السابق ص209

78 - المرجع نفسه ص212

الحياة التي تظهر جلية أكثر في الأعمال الفنية، وما مهمة الفنان سوى إظهار الحياة مشكلة داخل العمل الفني في أحسن وأكمل صورها[79].

والخطاب الروائي عند (أمين العالم) والتعبير الروائي، بل التعبير الإنساني عامة، هو إيديولوجي بالضرورة. ويذهب أبعد من ذلك إلى تعريف الإنسان بأنه حيوان إيديولوجي، مستحضرا تعبير (ألتوسير)، الذي يرى فيه أن الخطاب الروائي محايث ضمنيا في أإيديولوجيته، وهي محايثة تنبع من البنية الداخلية للخطاب، كما أنها أيديولوجية وظيفية، يرتبط تحققها بقدرتها الدلالية المؤثرة في المستوى الخارجي. ويعتبر (أمين العالم) هذه الإيديولوجيا بعيدة عن قصدية الروائي، فلا يقصدها، وإن قصدها فلا تتحقق من وراء قصده، إذ لا يتحقق خطاب روائي من وراء هذا القصد، ومن جهة ليست هذه الإيديولوجيا إيديولوجيا الكتاب بالضرورة، لأنها تفارق إيديولوجيته، التي يؤمن بها من موقعه العلمي العملي أوالاجتماعي والطبقي[80].

ولا تتمثل إيديولوجية الخطاب الروائي فيما هو سياسي أواجتماعي موضوع الرواية، وليست حتى فيما توحي به، سياسيا

---

79 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب النظرية والموضوع، ص24

80 - محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص16

واجتماعيا، لأن الإيديولوجية لا تظهر فقط في موقف سياسي أواجتماعي، فقد تظهر بطريقة ما في موضوع عاطفي، وربما من خلال وصف لمنظر طبيعي، أو يتجلى في توظيف أسطورة، ذلك لأنها الدلالة المؤشرة للخطاب الروائي مهما كان ما تتحدث عنه الرواية، ولا تتحدد سلبية وإيجابية الإيديولوجا بالمواقف والأحداث والشخصيات، سلبية كانت أو إيجابية داخل الخطاب الروائي، أو بنوع الطبقة التي تنتمي إليها الشخصيات، بل يكون ذلك بالدلالة العامة للخطاب ووظيفته الموضوعية المؤثرة[81].

وتذهب (يمنى العيد) إلى أن ما يشغلها هو الدلالة التي تولدها علاقتها بمرجعها، خاصة الواقع كمرجع، وما يمثله من زمن يعيشه الإنسان، وهو العنصر الأساسي الذي تعنى به الرواية العربية. وإن وظفت التاريخ أو الماضي، كي تشكل حكايتها، إنما تصيغها بطريقة تنتج دلالة هذا الزمن. ولعل اندفاع الأديب العربي تجاه الرواية، يتخذها فعلا إبداعيا، كان بدافع التعبير عن واقعه وزمنه الذي يعيشه[82].

وقد اعتبر (بلزاك) الروائي سكرتير المجتمع، الذي عليه أن <<يتدخل، أن يحصي، ويجمع وينتقي، ويركب أنماطا عن طريق تجمع السمات (التأليف الأصغر للشخصيات يقابل التأليف

---

81 - المرجع السابق ص20

82 - يمنى العيد: فن الرواية العربية خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص15

للمجموع الروائي). إليه تعود مهمة بعث عصره، وتقديم تمثيل مكثف، معقلن وحي عنه، لقاء كثير من الصبر والشجاعة، وإليه يعود الفعل والإبداع اللذان يجعلانه أكثر حرية وأعظم من أعظم سياسي. بعد سكوت تريد الرواية حسب بلزاك أن تكون أمينة للواقع لا محاكية له، والمشروع الروائي لا يعلن كونه جزءا دقيقا إلا بالقدر الذي يعتبر فيه نفسه أيضا كشفا واستجلاء>>[83].

وقد اقتنع (استندال) بالتاريخ والواقع السياسي الشمالي للمجتمع المعاصر موضوعا روائيا، مثلما تدل رواياته على ذلك وتشهد روايات (جورج ساند) على الحياة السياسية والاجتماعية لعصرها، ويكتب (أغست رودان) عن التوجه الذي اتخذته الرواية الفرنسية بعد الثورة، فقد كان من أولوياتها الواقع السياسي. يؤكد (بلزاك) هنا بقوة على أن الواقعية في العمل الروائي ضرورة، وهي من مكتسبات الثورة الفرنسية مهما كان موقفها من هذه الثورة[84].

ويذهب (ميلان كونديرا) إلى أن الرواية صاحبت الإنسان وكانت وفية له منذ بداية العصر الحديث، إذ <<سيطر هوى المعرفة على الإنسان، فيدرس الحياة العيانية للإنسان ويحميه ضد نسيان الكائن، ويضع عالم الحياة تحت إنارة مستمرة. وبهذا

---

83 - بيير شارتيه: مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب ط1/2001 ص132

84 - المرجع نفسه ص133

المعنى يقر أنه يفهم ويشارك عناء (هيرمان بروخ) وهو يكرر: (اكتشاف ما يمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكتشفه، هو ذا ما يؤلف مبرر وجود الرواية. إن الرواية التي لا تكتشف جزءا من الوجود ما يزال مجهولا هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة)>>[85].

ويعود (كونديرا) للحديث عن مراحل تاريخ الرواية التي يراها طويلة، تأخذ تميزها من دراستها للإنسان، والأمر الذي يفسر طول المسافة الزمنية المقدرة بسبعين سنة التي اتخذتها الإمكانيات المتضمنة في الاكتشافات الفلوبيرية للحياة اليومية، لتتطور بشكل كامل على يد روائيي أوروبا الوسطى. وباعتبارها نموذج هذا العالم، تتميز بنسبية وغموض القضايا الإنسانية، لذا فهي لا توافق العالم الشمولي. وعدم التوافق هذا يحضر بعمق أكثر من ذاك الذي يفرق بين -كما يقول (كونديرا)- منشق وموظف في أجهزة السلطة، وبين مناضل حقوقي وجلاد، لأن الأمر لا يقف عند كونه سياسيا أو خلافيا، بل يتجاوزه إلى كونه أيضا أنطولوجيا. ومعنى ذلك أن العالمين: العالم القائم على الحقيقة الوحيدة والعالم الروائي النسبي والغامض مشكلين من مادة مختلفة، حيث الحقيقة الشمولية لا تتميز بالنسبية والشك، والتساؤل، ما

85 - ميلان كونديرا: فن الرواية ترجمة بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، المغرب 2201 ص15

يمنعها عن التصالح مع ما يسميه (كونديرا) روح الرواية. ويتخذ من روسيا مثالا للنظام الشمولي، الذي ينتج أعدادا كبيرة من الروايات، ويعلق عليها معترضا، معتبرا هذه الروايات لا تتابع لاستعادة الكائن/الإنسان، ولا تحاول اكتشاف الوجود أو أي جزء منه، هي فقط تؤكد ما سبق قوله، وتأكيد ما يقال، إنما تستمد وجودها وقيمتها في مجتمعها. فعدم اكتشافها لأي شيء، يجعلها لا تشارك في تتالي الاكتشافات التي تسمى تاريخ الرواية، لأنها ببساطة تقع خارج هذا التاريخ، أو هي روايات ما بعد تاريخ الرواية[86].

وخلاصة يمكن القول أن الأدب عامة والخطاب الروائي خاصة، هو بنية لغوية تنبض بالحياة، تمثل تشكيلا يرتبط عضويا بمادته التي هي الواقع، ووظيفته المرتبطة بالمجتمع، وهو خطاب محكوم سببيا بالواقع، وفي الوقت نفسه هو قيمة تنضاف إلى هذا الواقع نفسه. ويبقى الخطاب الروائي، وما ينسجه من عالم، هو من إنتاج عملية التخييل، ما يجعله متخيلا، رغم أنه يبدو متولدا عن الواقع الاجتماعي، ينظر إليه على أنه نتاج وفعل جماعي/اجتماعي، وفي الآن هو كذلك نتاج فردي.

ثانيا- الصورة الأولى لسوسيولوجيا الأدب:

ونقصد هنا بالصورة الأولى البدايات، أو الإشارات الأولى التي لمحت للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وحاولت أن تنبه الدارس إلى

---

86 - المرجع السابق ص20-21

أثر البيئة الاجتماعية في الأدب، وأخص بالذكر: (مدام دي ستايل)، و(هيبوليت تين).

1- مدام دي ستايلMADAME DE STAËL:

من الأوائل الذين نبهوا إلى أهمية العلاقة بين الأدب والمجتمع من جهة، والأدب والسياسة من جهة أخرى الفرنسية (مدام دي ستايل) في الكتاب الذي صدر عام 1800 بعنوان (عن الأدب في علاقته بالمؤسسات)[87]. لهذا السبب يعتبرها الكثير من الدارسين الرائدة في الدراسة الاجتماعية للأدب، بناء على عنوان كتابها الذي يوحي بطبيعة هذه الدراسة.

لقد اعتمدت (مدام دي ستايل) في كتابها الأفكار السائدة في عصرها لشرح خصائص الأدب القديم والحديث في الشمال والجنوب، ودراسة أثر الدين والعادات والقوانين في الأدب، ثم تأثير الأدب بدوره على هذه الأنظمة. ومع ذلك لم تمكنها المنطلقات الاجتماعية التي اعتمدتها من الوصول إلى النتائج التي خططت لها، ولم تحقق لها الأهداف المنشودة، على حد رأي (صلاح فضل)، الذي يرى أن المنطلقات ذاتها جعلتها تفضل الأدب الألماني بما أنه

87 - نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية للنشر، مصر ط2003/1،ص322

عتمد النقد منطلقا له، عكس الأدب الفرنسي الذي حافظ على الذوق بسبب سيطرة الطبقة الأرستوقراطية[88] .

وينطلق (صلاح فضل) في رؤيته تلك من أن (مدام دي ستايل) قد ركزت على طبيعة الأدب في شمال فرنسا وجنوبها، ثم تعميم النتائج على الأدب عامة، وآداب المجتمعات الأخرى جميعها. صحيح أنها توصلت إلى أن الأدب يتأثر بالمتغيرات الاجتماعية، وهي ملاحظة ذات قيمة كبيرة مهدت لمن جاء بعد ذلك، لكن تعميم مثل هذه النتائج يعد أمرا غير منهجي لاختلاف البيئات الاجتماعية والطبائع البشرية المتحكمة في الإنتاج الأدبي.

ومع ذلك يكتسب كتابها ذات القيمة التي قدمها كتاب (روح القوانين) لـ(مونتسكيو MONTESQUIEU) الذي قدم فيه نمطا من السياسة العقلانية، لذا تكون دراسة الباحثة الفرنسية قد أمدت الدراسة الأدبية بمعطيات جديدة فـ:<<ولادة علم يدرس أسباب الظاهرة الأدبية وتأثيرها تبدو نتيجة منطقية لهذا التنظير التاريخي الاجتماعي، ففرنسا الجديدة تحتاج أدبا وطنيا اجتماعيا، تغنى بالقيم الاجتماعية الجديدة التي تلتقي مع رغبات الأفراد>>[89].

---

88 – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2/1980 ص215،216

89 - باريريس بيير ومجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد221/1997 ص177

ومهما يكن فقد كانت أفكار (مدام دي ستايل) نتيجة للتطورات الفكرية التي قامت في فرنسا، أفرزتها تغيرات سياسية واجتماعية جعلت من الدراسات التي تتناول الأدب من منظور اجتماعي محكومة بالتحولات الاجتماعية والفكرية، في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع، وتغيرها الذي يؤدي بدوره إلى تغير في مضمون الأدب وأشكاله. لهذا نلحظ اختلاف الواقع بين آداب المجموعات الاجتماعية، وآداب الأقاليم حتى في المجتمع الواحد.

يلاحظ الدارس أن (مدام دي ستايل) تربط بين طبيعة الأدب بالظروف المناخية مما جعلها تصل إلى أن أدب الأمم الشمالية يغلب عليه طابع الحزن، أو العاطفة بسبب تأثر أفراد المجتمع بالعوامل الجغرافية والمناخية، على عكس الطقس الغالب في لجهة الجنوبية والمتميز باعتداله وميوله إلى البرودة، فيؤثر على نفسية الأفراد، لذا كان أدبهم يتميز بمشاهد الحب والرقة.[90]

هكذا تصير أي دراسة نقدية للأدب إلى محاولة فهم الخصائص التي تميز عملية الكتابة الأدبية في ظل الشروط الاجتماعية، وعلاقتها بالظروف الخارجية للمجتمع.

---

90 – أبو العينين محمد فتحي: التغيير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكالية المنهج، مجلة عالم الفكر العدد 3و 4 المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب الكويت 1995ص177

وبغض النظر عن صحة تأثير المناخ في الأدب –لأن ذلك ينمط الأدب ويجعله صورة واحدة محددة- فإن للظروف الاجتماعية ضغطا على الكاتب تدفعه لاختيار اتجاه ما في ما يخص مضمون الكتابة. وهذا ما يمكن قراءته في الأدب العربي الحديث والمعاصر، الذي تتخذ فيه التغيرات السياسية مساحة واسعة نظرا لطبيعة المجتمع العربي القائمة على علاقات النضال ضد الاستعمار الخارجي من جهة، والسعي نحو بناء مجتمعات ديمقراطية في الوطن العربي من جهة أخرى.

لقد حاولت (دي ستايل) تطبيق بعض مفاهيم علم الاجتماع على الظاهرة الأدبية، انطلاقا من اعتبار الأدب واقعة اجتماعية يتقبل المناهج الاجتماعية، وذلك بإرجاع خصائص الأدب في مرحلة ما إلى الشروط الاجتماعية السائدة في تلك المرحلة عينها والتي تحدد خصوصية جماعة ما.

إذن كل دراسة للعمل الأدبي تنظر إليه على أنه ظاهرة اجتماعية، تقوم بتفسير بعض آداب الأمم تفسيرا اجتماعيا، مع التأكيد على أن أدب أي أمة يستجيب للمعتقدات الاجتماعية والسياسية السائدة، وعلى الأديب تتبع ما يطرأ على المجتمع من تغيرات.

ويمكن القول أن (مدام دي ستايل) قدمت صورة جديدة لفكرتي (ابن خلدون)، و(فيكو)، بتناولها الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية المهتمة بالصياغة اللامعة، والشخصية

الألمانية المهتمة بالموضوع، وعلاقة كل ذلك بالمناخ الجغرافي والاجتماعي. فالفكرة الأساس عند (ابن خلدون) و(فيكو) هي اختلاف الذوق الأدبي من مرحلة إلى أخرى في المجتمع الواحد عبر مراحله التاريخية، تتخذ كل مرحلة شكلا أدبيا يعبر عنها. بينما فكرة (مدام دي ستايل) تتضح في اختلاف الفروق الأولى بين مجتمعين مختلفين في الفترة الواحدة. فالزمن يمثل المتغير في فكرتي (ابن خلدون) و(فيكو)، بينما المتغير لدى (دي ستايل) هو العامل الاجتماعي، حيث تتبع التغيرات الاجتماعية تغيرات واختلافات أدبية. مما أعطى جهودها أهمية خاصة في الأبحاث السوسيولوجية التي تناولت الأدب موضوعا لها[91].

لقد لاحظت الباحثة أن أدب أي مجتمع مرتبط بالمعتقدات السياسية السائدة فيه، لذلك تذهب إلى أن روح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية، يجب أن تتجلى في الأدب في شكل شخصيات تمثل المواطنين البسطاء في الأعمال الجادة، كالتراجيديا بعدما احتكرتها الكوميديا.

---

91 – محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، ص48

كانت هذه الأفكار رائدة تبشر بسوسيولوجيا الأدب، أي تطبيق الأساليب التي اعتمدها (مونتسكيو في كتابه)، فبدأ الحديث عن روح الأدب، وروح العصر، والروح الوطنية[92].

وأهم نموذج أرادت (مدام دي ستايل) تحقيقه في دراستها هو ما قامت به عن الرواية، حيث رأت أنها جنس أدبي يتطور فقط في المجتمعات، التي تحتل فيها المرأة مكانة ذات قيمة واحترام من جانب أفراد المجتمع، إلى جانب احترام حياة الناس الخاصة، وما يتخللها من علاقات اجتماعية وعاطفية، وهذا لا يتوفر إلا في الأمم الشمالية فقط، لذا خرجت بنتيجة مفادها أن الإيطاليين لا يكتبون الرواية، لأنهم مجتمع متحرر، لا يلتزم بالقواعد، تفتقر فيه المرأة إلى الالتزام والتقدير، عكس ما هو كائن في انجليرا مثلا[93].

2- **هيبوليت تين HYPOLYT TAIN**:

لقد ركزت (مدام دي ستايل) وهي تحاول ربط الأدب بالمجتمع على البيئة، خاصة تأثير المناخ على الأدب، إضافة إلى الطابع القومي. وهذه الأفكار استطاعت أن تأخذ مكانها في عصرها ضمن الدراسات الأدبية، واستفاد منها الدرس الأدبي. لكنها بقيت

---

92 - عمر محمد الطالب: منهج الدراسات الأدبية الحديثة، داراليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ط1/1988ص20

93 - السيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر ط1/1992 ص15

محدودة القيمة لاعتمادها عنصرا وحيدا في تفسير الأدب، وهو البيئة التي نظرت إليها على أنها عنصرا ثابتا لا يخضع للتغير بفعل الإنسان.

لذا جاءت محاولات (هيبوليت تين) في صورة أكثر شمولية في تفسيرها للعمل الأدبي، إذ تجاوز العنصر الواحد الذي هو البيئة وأضاف إليه عنصرين آخرين:العصر(الزمن)، والجنس (العرق) مما جعله يستحضر ليس فقط الحدث التاريخي الدقيق، إنما كذلك التغير الذي يحدث في فترة زمنية معينة خاصة وقوية[94].

وهي محاولة لإنشاء علم وضعي للأدب في القرن التاسع عشر يمثل الإرهاصات الأولى لعلم اجتماع الأدب، ويمهد لظهور النقد الاجتماعي. فقد حاول نقل طرائق البحث في العلوم الطبيعية إلى الدراسة الأدبية حتى يجعلها أكثر علمية، الأمر الذي جعل البعض يعتبره مؤسس علم اجتماع الأدب.

وبعد اختبار هذه النظرية على كتابات الأدباء الواقعيين أصحاب النظرة النقدية خلص إلى أن البعد بين الرواية والنقد أخذ يتلاشى في العصر الحاضر، وأدرج (تين) تحت الجنس إضافة إلى العناصر الوراثية كما هي عند(إميل زولا) عناصر أخرى، كالمزاج الانفعالي والتفاعل المتبادل بين القسمات الجسدية

---

94 - Daniel Bergey Et Autres Methodes Critiques Pour L analyse Litteraire Nathan 2002p163

والسمات النفسية، وكذا الدوافع الغريزية، والنزعات الدفينة التي تؤدي دورا فعالا في عملية التعبير الأدبي، ذات الارتباط المزدوج بالذات المبدعة من ناحية، وبالبيئة من ناحية أخرى. ويمكن تلخيص هذه العناصر الثلاث في عنصر واحد، هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن والطبيعة الذاتية للمبدع. من هذا المنطلق أسس (تين) للعلاقة بين الأدب والمجتمع مبرزا منهجا جديدا تجاوز فكرة أن الأدب مجرد موهبة وعبقرية، دون إغفال للموهبة كعنصر فاعل في عملية الإبداع، وهو نفسه يصف منهجه بقوله: <<إن المنهج الحديث الذي أسعى إلى اتباعه يقوم على اعتبار الآثار الإنسانية، ولا سيما الآثار الفنية كوقائع ونتاجا يجب أن نحدد خصائصها ونبحث عن أسبابها ولا شيء غير ذلك إن العلم حسب هذا المفهوم لا يدين ولا يسامح، إنه يعاين ويشرح إنه يفعل مثل عالم النبات>>[95].

يظهر أن(تين) ينظر إلى الأدب كظاهرة اجتماعية، تنتجه الجماعات الاجتماعية، هذه الرؤية ساهمت في تطوير دراسة الأدب، كان ذلك نتيجة استفادته من العلوم الطبيعية والدقيقة مما جعل نتائج الدرس النقدي أدق مما كانت عليه، وهو الهدف الذي قصده (تين) من عمله الخاص بموضوع الأدب، كون العلوم

95 – عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص112-113

الإنسانية، وجميع النظم الاجتماعية تحكمها عوامل دقيقة تشبه تلك التي تتحكم في المادة الفيزيائية.

لذلك يدعو إلى تدريس الأدب كظاهرة حتمية من خلال إدراك الأسباب التي أنتجته، وجعلت الأشكال التي يظهر فيها أشكالا حتمية، إذ لا يمكن لدارس الأدب أن يتذوق الفن أو يستوعبه ويحلله، وهو جاهل للإطار الاجتماعي الذي وجد فيه، بما أنه يتشكل من سمات عامة معينة وخصائصه للقلب والعقل، تظهر في العمل الإبداعي العاكس بدوره نبض المجتمع، ما دامت تلك السمات والخصائص عاملا مشتركا بين جميع أفراد المجتمع، ومن ثم إذا تمكن الدارس من الإلمام بتلك الأسباب تمكن من الإجابة عن الأسئلة: كيف؟ ولماذا؟ فلقد أنتجت المجتمعات المختلفة آدابا تميزت عن آداب غيرها.

وبقوله أن الرواية تصور الحياة الاجتماعية للعصر الذي وجدت فيه، يكون قد أشار إلى النقد الذي يتناول الأدب كانعكاس للمجتمع. ومنها تطابق ما كتبه (بالزاك) و(استاندال) ومجتمعهم هذا الأخير الذي ينظر إلى الرواية باعتبارها مرآة، عبر عن واقع الناس[96]. وهكذا ظهرت في النقد مصطلحات تعبر عن هذه العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع منها: تمثيل، صورة، انعكاس، مرآة... إلخ.

96 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، ص57

يعمد (تين) وهو متأثر بمناهج البحث في العلوم الطبيعية، إلى التأسيس لعلم الأدب موضحا رؤيته في قوله: <<هكذا يعمل العلم ويتوصل العلم بواسطة القوانين التي يكتشفها إلى الأسباب الواقعية، هكذا يجب أن ندرك العالم الإنساني سواء كان موضع البحث إنسانا، أم عصرا، أم أثرا، أم أدبا، فينبغي أن نستخلص العلاقات التي تفضي إلى السبب الجوهري مجموعة وقائع خاصة وإلى"الظروف" أي إلى الجواهر الأخرى التي ارتبطت بها السبب الأساسي، وتتفق هذه المتطلبات النظرية مع المواضيع المعروفة "الملكة الرئيسة" من جهة و"العرق والبيئة والزمن" من جهة أخرى>>[97].

تبدو هذه الرؤية أقرب إلى التغير الاجتماعي، تعبر عن طرق عامة في التفكير والشعور، وبعبارة أخرى هي حالات للفكر فالعرق مجموعة استعدادات سيكولوجية فطرية وراثية، تنضاف إلى ميزات خاضعة للمزاج والبنية الجسمية والبيئة، أي الظروف التي تحكم شعبا ما لا يمكن فصلها عن الزمن المكتسب، الماضي والحاضر، الصورة التي وصل إليها فكر أمة ما[98].

من هذه الوجهة يمكننا القول أن تحليلات (تين) للظاهرة الأدبية مبنية على العامل السيكولوجي، وليس على العامل

---

97 – عن السيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، ص16

98 – المرجع نفسه ص 16

الاجتماعي. وحتى تلك العوامل التي كانت المنطلق في تناول الأدب تبدو كعمل ظهر عند (تين) كظواهر ميتافيزيقية، مادامت تعبر عن مرحلة فكرية للمجتمع من الماضي إلى الحاضر.

هذه النقطة بالتحديد تجعل من رؤية (تين) رؤية مضطربة يشوبها الخلل، إذ نجد هدفه إقامة علم دقيق للأدب كما هي الحال في العلوم الطبيعية، وحينما نبحث عن خلفيات وأسباب الظاهرة عنده نجدها مجردة ثابتة من أصل سيكولوجي. وهو الباب الذي فتح أمام نقاده ليوجهوا له العديد من الملاحظات خاصة المتعلقة بوصف تفسيره للأدب على أنه تفسير آلي يغفل العلاقات الجدلية القائمة بين أسباب الظاهرة الأدبية، والظاهرة الاجتماعية، فهي علاقة لا تخضع للحتمية، وأبسط مثال نظرته الثابتة للعرق الذي جعل منه عاملا ثابتا لا تغيره المتغيرات، وكذا الدور الحتمي للبيئة والمناخ. بالإضافة إلى اتخاذه النص وثيقة يبحث فيها عن الظاهرة الاجتماعية، وليس عن الخصائص الأدبية. إن ما كان ينقص (تين) هو إدراك الحدود الفاصلة بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية.

ويبقى الدارس للأدب وهو يتناول الإبداع ليس باستطاعته إغفال، أو القفز على الظروف الخارجية للعملية الإبداعية. فقد أصبحت هذه العوامل بمثابة المسلمات في النقد الأدبي بفضل جهود (تين)، على الباحث شرحها وفهمها من أجل فهم العمل الأدبي.

غير أن (لوسيان غولدمان) يفند هذه النظرية التي ترجع الأدب إلى حياة الكاتب وبيئته الاجتماعية فـ:<<بلزاك الرجعي هو الذي وصف أفضل من أي شخص آخر رذائل أرستقراطية ملكية مطلقة في طور الإنجاز، ودانتي الذي استلهم نموذج إمبراطورية كونية للعصور الوسطى تعلن أعماله رغم ذلك رؤيا فردانية لعصر النهضة>>[99].

ويتخذ (غولدمان) من (بالزاك) و(دانتي) دليلين ليبين أن سيرة الكاتب ليست عاملا أكيدا وضمونا في تحليل أي عمل أدبي ويستشهد بدراسة الأدب عن طريق تحليل فكر الطبقات الاجتماعية المختلفة، فعلى الباحث العودة إلى الشكل الاجتماعي والصراعات الطبقية القائمة في المجتمع، وليس الاعتماد على الانتماء العرقي أو البيئي كما يذهب إلى ذلك (تين)، وسنوضح هذه الرؤية بالتفصيل عندما يحين الحديث عن نظرية (لوسيان غولدمان).

---

[99] – لوسيان غولدمان: المادية الدياليكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحداثة، بيروت ط1/1981 ص12

ثالثا - التحليل السوسيولوجي للأدب:

يعد الأدب واقعة اجتماعية تفرزها تحولات المجتمعات في مرحلة ما، لذا فهو تعبير عن تركيب مجتمع بعينه، يعبر عن فكر جماعة وأيديولوجيتها. هنا يأتي دور الباحث الماركسي الذي يتوجب عليه البحث عن الأفكار التي تسيطر على العمل الأدبي، فيقوم بترجمة فكرة النتاج من وجهة نظر علم الاجتماع، أوما يسمونه بالمعادل السوسيولوجي في الظاهرة الأدبية.

وبترابط العمل الأدبي بالظاهرة الاجتماعية، يصير كيانا واحدا، وتكون دراسته مقرونة بالعودة إلى المرجعية الاجتماعية أوالأيكولوجية بما أن الأدب يمثل في أحد أبعاده إنتاجا أيديولوجيا؛ تتخذه الطبقات الاجتماعية وسيلة للتعبير عن أفكارها ورؤيتها للعالم.

وتظهر الدراسة السوسيولوجية مهتمة بالعوامل الاجتماعية المحيطة بالكاتب، كيف يتأثر بالشروط الاجتماعية التي بإمكانها توجيهه لتبنّي أو إنتاج شكل ومعنى ما.

ويرى (رينيه ويليك) و(أوستن وران) أن دراسة الأدب يجب أن تكون من خلال رؤيتين، واحدة تتناول الأدب من الداخل، والأخرى من الخارج. يحلل الأدب في الأولى ويفسر، ويكون وحده المحدد للاهتمام بحياة الأديب، ومحيطه الاجتماعي وفعل الكتابة؛ وهنا يكون الاهتمام منصبا على بنية النص، إضافة إلى دراسة البعد الاجتماعي انطلاقا من النص ذاته. وفي الثانية يكون الاهتمام

بالعوامل الخارجية المحيطة بالأدب، والمؤثرة فيه؛ حيث يتم تفسيره اعتمادا على السياق الاجتماعي الموجود فيها كالسيرة الذاتية للكاتب، والشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأيديولوجية وغيرها من العوامل الاجتماعية[100].

وتتم دراسة الأدب وفق هذين الرؤيتين بالتركيز على العلاقة بين الأدب والشروط الخارجية، زد على ذلك التحليل الداخلي، أوالنص في ذاته. في هذا الإطار سنتناول اثنين من أهم الأعلام، وأبرزهم، وهما (جورج لوكاتش) و(لوسيان غولدمان).

1- جورج لوكاتش Georg Lukács:

لقد تبنى (لوكاتش) (1889-1971) نظرية الانعكاس، وقام بدراسة الرواية على أساسها خاصة الرواية الأوروبية، وتتضح نظرية الانعكاس عنده على أنها النموذج الأصلح في الأدب؛ حيث راح يتحدث عن قوة المبادرة من أجل قهر الضرورة، لذا يهتم بالبطل السلبي أو الإيجابي، ثم يقوم بنمذجته، ونتيجة لذلك توصل إلى أن <<صراع الأفراد لا يستمد موضوعه وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجي والصحيح في الشخصيات والمصائر للمسائل المركزية لصراع الطبقات>>[101].

---

100 – رينيه وليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص145 -147

101 – جورج لوكاتش الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطبعة، بيروت، ط1/1979 ص44

وبذلك يهدف إلى تحديد الأطراف المتصارعة في النظام الطبقي، لتبيان الطبقة والشخصية الأهم في هذا الصراع، والتي تصير الصورة المعبرة عن الصراع في مرحلة ما من حياة المجتمع <<فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم، ويختارون ركيزة لهذا العمل إنسانا يلبسونه السمات النموذجية للطبقة، ويصلح في الوقت نفسه في ماهيته كما في مصيره، لأن يظهر بمظهر إيجابي ولأن يبدو جديرا بالتأكيد والمعاضدة>>[102].

ويمكن القول أن الفكر الذي يعتبر فهم الإنسان لا يكون إلا ضمن المحيط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، هو الفكر العام الأساس المحدد لفاعلية ومصير الفرد داخل الجماعة.

ويصير العمل الأدبي من وجهة النظر هذه مماثلا في بنائه لآليات العالم؛ فهو ليس مجرد خطاب يتناول العالم موضوعا، بل يسجل موقفا ورؤية للعالم، ويكون في مسافة أقرب من المرجع يدعو الدارس إلى أن يتخذ منه موقفا شبيها بالذي اتخذه هو من مرجعه.

---

102 – المرجع السابق ص13

إن تغيير الوضع الاجتماعي وحتى العالم وصوره، هو الذي يحدد شكل الانعكاس الصحيح الذي يمكن أن يكون نموذجا بالنسبة لـ(لوكاتش)، لذلك يعيش النص صراعا أبديا مع مرجعه المتشعب الأبعاد الذي انعكس عنه[103].

يظهر (لوكاتش) في أفكاره هذه متأثرا بـ(هيجل)، فقد قام بتطوير النظرة الواقعية للعمل الأدبي، وجعلها أكثر عمقا، مستندا في ذلك إلى الفكر الماركسي الذي يعتبر الأدب انعكاسا لنسق خارجي، لذا اعتبر من واجب الأدب كشف التناقضات الناجمة عن نمط اجتماعي معين[104].

ويحاول (لوكاتش) التوفيق بين مضمون العمل الأدبي ومرجعه الخارجي. والعمل الناجح هو ذاك الذي يستطيع الجمع بين تناقضات ما هو أدبي وما هو مرجعي؛ أي خارجي، بحيث لا يشعر المتلقي بأي انفصام بينهما.

ويستشهد (لوكاتش) بنص لـ(إنجلز) عن (بلزاك)، مفاده أن انتماء (بلزاك) لم يمنعه من تحليل بنية المجتمع في عصره بنجاح؛ إذ تتطور الشخصيات في رواياته تبعا للجدل الداخلي لوجودهم الاجتماعي والنفسي. ويطرح هذا الأمر قضية أخرى ذات أهمية

---

103 – مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء دنيا الطباعة و النشر الإسكندرية (د ن ط) 2001 ص60

104 – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء القاهرة (د ن ط) 1998 ص 55

كبيرة، هي رؤية الكاتب للعالم المشكلة من مستويين: مستوى سطحي تمثله أفكار الكاتب، ومستوى عميق تمثله قضايا العصر العظمى وآلام الشعب؛ تعبر عن ذلك كله الشخصيات. ومثال ذلك وصف (بلزاك) للفلاحين في رواياته، حيث يستطيع الناقد المطلع على التطور الاقتصادي والاجتماعي للقرن التاسع عشر أن يقابل حتما بين ما يعرفه عن العصر والرواية، ويقرأ النص على ضوء تلك المعرفة؛ من هنا تكون مهمة الناقد هي البحث لدى الأفراد وفي النصوص عن القوى الكبرى المتحكمة في التطور الاجتماعي[105].

كانت هذه دعوة من (لوكاتش) للكاتب كي يتعمق في تناقضات المجتمع، ويكشف تجسيد حركة علاقاتها خاصة ما هو نمطي فيها؛ أي الخصائص السائدة التي تتميز بها الشخصية، ومن ثم فإن الكاتب الحقيقي هو الذي يقوم بوصف الخصائص المميزة للشخصية، من خلالها يتمكن من الوصول إلى الخصائص التي تربطها بالآخرين في المجتمع الواحد، ينتجها الصراع القائم في مرحلة ما من حياة المجتمع.

هكذا نفهم سبب اهتمامه بالواقعية كما تجسدتها الرواية باعتبارها شكلا أدبيا له قدرة لا متناهية في استمالة وتجسيد كل ما هو نمطي، وهو ما فعلته الأعمال المنجزة في العصور التي

---

105 – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سوريا ط1/1994 ص120

سيطرت فيها البورجوازية؛ لأن الراوية في اعتباره هي الشكل الأدبي المعبر عن هذه الطبقة، تقدم البطل الذي يعاني الوحدة، فاقدا قدرة الاندماج مع أفراد المجتمع، بفعل تصاعد النظام الرأسمالي خلال سيطرة الإقطاع. وهو بطل في رحلة دائمة للبحث عن المعنى الملحمي المفقود في عصر بطل إشكالي مهمش، يدفعه دافع اجتماعي خال من المعنى، من أجل إيجاد معنى لما يقوم به، رغم يقينه أن نهاية مسعاه الفشل.

وقد قاده هذا إلى التفريق بين الطبيعية والواقعية على أساس نموذجين (إميل زولا) و(أنوريه دي بلزاك) عني الأول بتمثيل الواقع بتفاصيله الدقيقة، فصنفه (لوكاتش) طبيعيا، أما الثاني عبر عما هو كامن في شخصياته، التي وافقت ما دعت إليه البورجوازية وهذا ما يسميه بالواقعية، وهي الطريقة التي يقترب بها الأديب من جوهر الإنسان والقوى الكامنة فيه، الباعثة على التغيير، وهي باختصار علاقة الأدب بالجدلية التاريخية[106].

ورغم المقارنة المباشرة التي كان يعقدها مرات بين المضامين الروائية والواقع الاجتماعي، إلا أنه يركز دوما على العلل الفكرية والثقافية الموجهة للكاتب لتبني رؤية ما، خاصة وأنه من الذين طوروا فكرة رؤية العالم التي نضجت على يد (لوسيان غولدمان)

---

106 – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة الأردن ط1/2003 ص70

وقد ربطها بالمفهوم التاريخي الفلسفي، نجد مثالها التطبيقي في دراسته لـ(بلزاك)؛ حيث أكثر من تحليل الخلفية الأيديولوجية التي مثلت مرجعيات (بلزاك)، وهو ينجز كل تلك الأعمال الروائية، فيستخلص (لوكاتش) أن هذا الكاتب يؤمن بالمبادئ الأرستقراطية، ومع ذلك يميل إلى انتقاد هذا النهج الفكري، ويقرر أن <<القيمة الداخلية للفرد محملة بوجهة النظر التاريخية، تمثل قمة رؤيته، إنها كما في المثالية المجردة، تنقل عالما عظيما ذا معنى؛ بل الفرد وحده هنا يحمل بداخله قيمته، كما أنه لا مبرر لوجود قيم الكائن إلا إذا تم الحصول عليها بدأ من المعنى الذي تمتلكه في روح الإنسان>>[107].

وبناء على الأسس الفكرية التي مثلت مرجعيات (بلزاك) عالج (لوكاتش) مسألة نظرية الرواية في مقدمتها المفارقة الواقعة بين الانتماء الطبقي للكاتب وانتمائه الفكري:<<إن الرواية هي شكل المغامرة التي تستدعي قيمة أصيلة باطنية، والمضمون هو تاريخ هذه الروح، المتنقلة عبر العالم لتتعلم كيف تتعرف إلى ذاتها وتبحث عن قيم لتختبر نفسها بنفسها وعن طريق هذا البرهان تحدد وزنها، وتكشف جوهرها الأصيل>>[108].

---

107 - Georges Lukac La Theorie Du Roman Editions Gthier 1968p115

108 - Ibid p 85

لذلك ينبه الناقد من السقوط في الاعتماد على الانتماء الاجتماعي للكاتب وهو يدرس أعماله؛ لأن هذه الأعمال قد تتضمن مساحة شاسعة لتلك المفارقة بين القناعات الأيديولوجية والانتماءات الاجتماعية للكاتب، وبين الرؤية الفكرية المتحكمة في العمل ذاته، والتي نقرؤها في تلك المغامرات، والقيم التي تبحث عنها الذات، وهي تختبر نفسها، فتعبر عن فكر قد لا يتطابق مع انتماء الكاتب الاجتماعي.

وهي صفة إيجابية في العمل الأدبي؛ لأنها تعبر عن شمولية النظرة التي يتحلى بها الكاتب، إذ تحرره من النظرة الأحادية، التي يتحكم فيها الانتماء الأيديولوجي والاجتماعي؛ فيحث الصراع بين أبطال مختلفي الانتماءات تعبيرا عما هو واقع في واقع الحياة الحقيقية، وهم يبحثون عن القيم الأصيلة.

يتبين أن (لوكاتش) يفرق بين ما يعلن عنه الكاتب كانتمائه الفكري والاجتماعي وبين طبيعة العمل الأدبي المتشكل حتى من العناصر غير الواعية. ومن ثم لم تصبح الرواية مجرد أيديولوجيا كما هي عند النقاد الجدليين، إنما هي عمل فني له جمالياته، تحرر من الذات التي أبدعتها، واستقل عنها ليعلن عن ذاته كما قال (لوكاتش) كروح جديدة لها صوتها الذي يمكن أن يصير مناقضا للصوت الذي أبدعه.

من هذا المنطلق كانت دراسات (لوكاتش) للأعمال الروائية تتراوح بين الاعتماد على العوامل الاجتماعية، التي غالبا ما تختفي أمام إلحاح العوامل الاجتماعية والاقتصادية.

وهذا ما نجده في دراسته لروايات(ولتر سكوت)، إذ يحلل العوامل الاجتماعية والتاريخية ثم المرجعيات الفلسفية المتحكمة في العمل الروائي؛ ليخلص إلى أنها مستعارة من مثالية (هيجل)، وحتى وهو يحلل بناء الراوية مستكشفا العناصر الفنية، لا يستطيع التخلص من الأسباب الاقتصادية والسياسية، وذلك راجع إلى خلفيته ورؤيته المتعلقة بنظرية الرواية في حد ذاتها، حيث يرى أن الرواية ذات أصل بورجوازي دفع إليها التناقض القائم بين الإنتاج الاجتماعي والملكية الخاصة؛ لذلك لا يضع فاصلا بين مضمون الرواية وشكلها الفني؛ لأن العوامل ذاتها تشكل الشكل والمضمون في آن واحد. إنها نتاج التصدع الذي عاشه العالم الرأسمالي[109].

نتيجة لذلك يذهب إلى أن الانعكاس هو العامل المشترك بين جميع صيغ السيطرة النظرية والعملية على الواقع بوساطة الوعي الإنساني، وهي ذاتها أي الصيغ أساس الانعكاس الفني للواقع،

---

109 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء ط1/1990 ص 64

ويصبح هدف الدارس هو تحديد خصائص الانعكاس الفني في إطار نظرية الانعكاس العامة.

ويوظف (لوكاتش) مصطلح الانعكاس بطريقة مميزة، فيرفض النزعة الطبيعية التي وصف بها الرواية الأوروبية في تلك الفترة واستبدلها بالنظرية الواقعية القديمة التي تنظر إلى الرواية على أنها انعكاس للواقع بصدق وحيوية وفعالية، أي بوعي يتجاوز الموضوعات الخارجية ليشمل الطبيعة الإنسانية، والعلاقات الاجتماعية. يرى أن الانعكاس بإمكانه أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة؛ فالرواية قد تجعل القارئ يميل إلى استبصار أكثر عينية للواقع، متجاوزا الإدراك العادي للأشياء. والعمل الأدبي لا يعكس الحياة في تفاعلها مع وعي القارئ، بأن ما يقرؤه من روايات ليس هو الواقعية، إنما هو صورة من صور الانعكاس لهذا الواقع، أي أن الانعكاس الحقيقي كما أوضح (لوكاتش) ليس وصفا للمظاهر الخارجية فقط[110]، بل هو صورة الواقع كما يعكسها وعي الكاتب.

إنه يبحث عن التطابق بين الإبداع والوعي الجماعي، ليس على مستوى المضمون، إنما على مستوى القيم والبنية التركيبية في الرواية والوعي الجماعي؛ خاصة على مستوى التماسك بين المستويين، فكلما حققت الرواية أعلى درجة من التماسك تكون

110 – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص56

عملا ذا قيمة كبيرة، يتصف بالوحدة الداخلية، ويقدم مادة خصبة لدراسة الأدب دراسة سوسيولوجية.

وفي كتابه (الرواية التاريخية) يميز بين وجهتي نظر واحدة تاريخية، وأخرى اجتماعية ، ومن ثم يؤكد على فكرة عدم الاعتماد على حياة الكاتب في تحليل سلوك الشخصيات التاريخية، بل لابد من أن توضع في الإطار العام الذي أوضحه آنفا، وهو السلوك الاجتماعي العام. ويتطلب ذلك دراسة، وفهم المرحلة التاريخية التي تحكي عنها الرواية. هكذا يضفي (لوكاتش) على النزعة التاريخية الطابع الاجتماعي من منظور ماركسي؛ ثم يميز بين الأدب الواقعي وغيره من الآداب، حيث كل أدب يعكس الواقع دون الدعوة إلى تغييره لا يعد أدبا واقعيا؛ هنا تصبح الواقعية في العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس للواقع داخل العمل الأدبي، إنما تعود إلى المنظور التاريخي والمستقبلي الذي يتضمنه العمل[111].

وهو في ذلك يعبر عن وجهة نظر منهجية، تتمثل في البحث عن الفعل المتبادل بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، وبين تطور العالم والشكل الفني الذي يشتق منه. فيقوم بداية بدراسة الشروط الاجتماعية والتاريخية، التي شكلت الرواية التاريخية، إذ يستنتج أن ما يكون هذه الراوية ليست التفاصيل التاريخية الصغيرة المتراكمة، بل هي الطريقة التي تعيش بها الشخصيات

---

111 – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث ص69

الأزمة، ويحبذ أن تكون عميقة. لذا لا تتطلب دراسة الرواية فضولا بحثيا، إنما تمنح فرصة لمعايشة مرحلة من مراحل التطور الإنساني، ويكون الحكم على الإبداع بحسب تطابقه على نمط معين من النظريات الاجتماعية، وانقياده إليه[112].

يمكننا إذن استخلاص المعيار النقدي الأساس لدى (لوكاتش) إنه النموذج الذي يشكل منه المنظومة الفكرية والفنية لمجتمع ما؛ هذه المنظومة تمثلها الشخصيات والمواقف والأحداث في الرواية بطريقة عضوية، وهو نموذج يتجاوز كونه معدل حسابي لنوعيته أوجنسه أو كيفيته؛ ولا يمارس أيضا حضوره فرديا، مهما كان تصوره عميقا. إنه<<نموذج يتضمن كل العناصر المساهمة، وكل العوامل الجوهرية، الإنسانية والاجتماعية، الخاصة والعامة، في أوج تطورها وارتقائها، وفي أقصى تفتح للإمكانات والطاقات الكامنة فيها، وفي أعلى تمثيل لأطرافها المتباعدة. إن ما يجعل النموذج نموذجا هو قدرته على التجسيد الحي الصادق لقمة وأبعاد وأعماق البشر والعصر، ولذلك فإن الأدب السوسيولوجي العظيم، يصف الإنسان والمجتمع ككيانات كاملة، بدلا من أن يعرض فقط مجرد مظهر آخر من مظاهرها>>[113] .

---

112 – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياش، ص123

113 – نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص331

ويرى أن الكاتب ليس بإمكانه إبداع شخصية حية إلا إذا جعلها صورة لما يشبه الناس، يجد القارئ ذاته فيها؛ يقدمها الكاتب من خلال وعي جديد وعميق وشامل. وهي نمذجة تجسد العلاقة العضوية بين الإنسان كفرد متميز والإنسان الكائن الاجتماعي والعضوي في مجتمع معين.

ينتقد (جان إيف تاديه) هذه الرؤية النقدية معتبرا أن جهلنا بالواقع التاريخي والاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية، يجعلنا نتعرف عليه من خلال الرواية ذاتها، هنا يسأل تتم معرفة ذلك الواقع، وبماذا تفيد؟ لذا فالانعكاس مجرد عبث، مثلما هو انعكاس القمر على الماء؛ حتى الكاتب لا يستطيع معرفة الماضي إلا إذا كانت البنية الاجتماعية للحاضر ومستوى تطوره، وسمة صراعاته الطبقية، وغيرها، تيسر أو تحول دون معرفة ملائمة لتطور الماضي. ورغم أن (لوكاتش) يبين بوضوح تفاعل الرواية الاجتماعية مع الرواية التاريخية، بحيث تجعل الأولى من الثانية أمرا ممكنا، وتحول الثانية الأولى إلى تاريخ حقيقي للحاضر، يبقى منهجه في نظر (تاديه) يقود إلى عبودية النقد الأدبي للمادية التاريخية بسذاجة غريبة جدا[114].

114 - جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ترجمة منذر عياش، ص124

ويمكن موافقة (تاديبه) إلى حد ما، لأن (لوكاتش) جعل نظرية الرواية حبيسة حدود ضيقة صنعتها الرغبة الشديدة في التمسك بالتحليلات المادية والتاريخية، التي تجعل الطبقة العاملة تؤدي الدور الأساس في بناء المجتمع الاشتراكي، وانعكاس ذلك على تطور الفنون عامة، غير أن مسح بسيط للروايات التي يمكن أن تقبل هذا التحليل قليلة جدا في المجتمع الغربي، بسبب بسيط هو أن هذا المجتمع لم يعش ذلك التطور الاجتماعي حتى أن الرواية لم تزل تتطور في ظل البورجوازية، واستطاعت أن تجدد نفسها في ظل مستجدات المجتمع الرأسمالي، بعيدا عن الصورة المنحطة التي رسمها (لوكاتش) في جميع النماذج.

ومهما يكن فإنه دفع بالنقد السوسيولوجي نحو النضج والاكتمال، وذلك من خلال رصد مفاهيم ثلاثة، في دراسة الرواية هي: البنية الديناميكية الدلالية، والوعي الممكن، والاحتمال الموضوعي؛ وهي مفاهيم تحقق غرضين في النقد: أولا استخلاص بنية دلالية للهواجس الجذرية، والجديدة في النقد الجديد الذي يجهد في تحقيق فاعلية إبداعا وكتابة ثانية على هامش الكتابة الأولى؛ ويحدد الثاني مجموعة من المنطلقات الأساسية لتكوين بنيوية روائية مستقلة عن الماركسية والانعكاس والتشيؤ. وتتضح البنية الروائية في محور البطل الإشكالي الذي يبحث عن القيم الأصيلة في واقع منحط. وهو الأساس المعتمد في تصنيف الأبطال

وإخضاعهم لمعيار الكثافة الاجتماعية والوجودية، لكن مبالغته في تقنية التصنيف جعلته يخرج عن الحدود الزمنية[115].

ويضل هذا الفهم محصورا في محتوى الرواية وقيمها، بينما يهمش البنية الشكلية لها، كاهتمامه بالطل الإشكالي الذي لا يعدو أن يكون جزءا من المضمون؛ وهي ميزة اتصف بها (لوكاتش) في تقديمه المضمون على الشكل، متأثرا بفكرة أولوية الروح على تجلياتها عند (هيجل)؛ وهي أفكار كلها تقع ضمن ثنائية الوعي والمادة. وهذا لا يعني أن (لوكاتش) أهمل الشكل تماما، إنما لم يجعله عنصرا أساسا في بناء نظريته حول الرواية، ولا ننسى أنه من أرسى مفهوم الرؤية للعالم، الذي تطور في أعمال (لوسيان غولدمان)؛ وهو مفهوم يتجاوز الأيديولوجيا ليشمل كل ما يخص الإنسان، رغم أنه ذو خصوصية فردية، ومع ذلك يعتبر نتاج المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، حيث تصبح الرؤية رؤية المجتمع للعالم، هنا يبدأ (لوكاتش) مرحلة جديدة في ميدان النقد السوسيولوجي بعيدا عن الانعكاس الآلي المؤطرة للعلاقة بين الرواية والواقع، يبحث عن تصور الكاتب ورؤيته للواقع.

هكذا يصير الانعكاس عند (لوكاتش) غير ساذج بسيطا، بل يمر عبر وسيط هو الرؤية للعالم، يكشف تحليلها البناء العام للرواية.

---

115 – عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص125

وتضل أفكار هذا الناقد تتسم بالطابع الفلسفي الميتافيزيقي، أساسها دراسة الأعمال الأدبية دراسة شاملة تتعدى الجزئيات إلى الكليات في شموليتها، يرتبط الأدب بها ارتباطا عضويا، وتصبح هي التعبير الفلسفي والفكري عن حركة المجتمع ذاته.

2- **لوسيان غولدمان LUCIEN GOLDMAN:**

أسس (غولدمان) نظريته على النقد، الذي قدمه لأستاذه (لوكاتش)، فلم يحفل كثيرا بالواقعية الاشتراكية أو النقدية واهتم بكتاب من خارج دائرة اهتمامات أستاذه، ولم يفهم الأدب في العصر الحديث ضمن النظرة الكلاسيكية لعلم الجمال، متجاوزا الثنائية التي تتناول دوما الأدب من منظور الواقعية والمثالية. ورأى بأنها لم تعد صالحة، على الناقد المتمرس الابتعاد عنها.

ومع ذلك يعود في كثير من الأحايين وهو يبني نظريته إلى أعمال (لوكاتش)، خاصة في تحديد منهجه البنيوي التكويني؛ وبالتحديد الأعمال الأولى (الروح والأشكال، نظرية الرواية، التاريخ والوعي الطبقي)، ففيها وجد العناصر الجمالية الثلاثة: الشكل والبنية والشمولية، مستبدلا مفهومي الشكل والشمولية بالبنية الدلالية[116].

---

116 - جمال شحيد: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار بن رشد، بيروت ط1982/2 ص 75

ويجد القارئ لجهود (غولدمان) معالم متكاملة لنقد سوسيولوجي، استند في تأسيسه إلى أعمال (لوكاتش) معيدا صياغة أفكاره بنوع من الدقة والإحكام، إضافة إلى مفاهيم جديدة أعطت مظهرا جديدا لسوسيولوجيا الرواية؛ يتميز بالمرونة في إطار المبادئ الفلسفية الأساسية للمادية.

على هذا الأساس يرى أن الأعمال الأدبية تقوم على أبنية عقلية للجماعات أو الطبقات؛ وليس الفرد فقط، إذ تبنيها هذه الأخيرة وتهدمها باستمرار في عملية تعديل توجه لصورها العقلية الخاصة بالعلم؛ يرفضها الواقع المتغير؛ وتبقى تلك الصور كاملة كخامات في وعي الطبقات الاجتماعية حتى تحظى بكاتب عظيم، يعيد صياغتها في رؤية للعالم متكاملة. ويظهر هذا في كتابه (الإله الخفي) حينما وجد علاقة تربط تراجيديا (راسين) وفلسفة (باسكال) بالحركة الدينية الفرنسية المسماة (جنسينية*Jansenism)[117] .

لذلك دعا إلى ضرورة الاهتمام بالحركة المتواصلة من النص إلى المجتمع، ومن المجتمع إلى النص، دليلا على مدى تأثير المجتمع في

---

117 – رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة تر جابر عصفور ص66

* الجنسينية مذهب ديني خاص بأتباع جنسين(1585-1636) أسقف (إريس) الذي آمن بالجبر، و أنكر الإرادة الحرة للإنسان، و قد تأثر الفيلسوف (باسكال 1622-1662) بهذا المذهب، وصار مشابها له، أنظر المرجع السابق ، الهامش ص67.

تكوين العمل الإبداعي؛ فكان من الواجب تناول أي عمل باعتباره نتاج المجتمع؛ وتشكل هذه العلاقة الفكرة الأساس عند (غولدمان)، تكمن قيمتها في الدور الذي تؤديه الوقائع في العمل الأدبي.

يجمع (غولدمان) بين الفكر الماركسي والفكر البنيوي، لتحديد منهجه؛ فمن جهة تهتم الماركسية بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية، كمؤثرات في الإنتاج الأدبي، ومن جهة أخرى تهتم البنيوية ببناء النص فقط، ويظهر أنه يجمع بين الشكل والمضمون؛ أي بين بنية النص والعوامل الخارجة عنه، والمؤثرة فيه، من منطلق أن الكاتب يتأثر بالواقع الذي يعيش فيه؛ يتجلى هذا الشكل إما على هيئة توافق بين الكاتب والواقع، وإما في شكل رفض، وما يصير تركيبا للأفكار الكامنة في ذلك الواقع.

ويسجل في كتابه (من أجل سوسيولوجيا للرواية Pour Une Sociologie Du Roman)، نقاطا أربعة لفهم العلاقة بين الواقع والعمل الأدبي هي:

1- إن النتاج الأدبي ليس انعكاسا ساذجا للوعي الجماعي الواقعي، بل يميل إلى بلوغ درجة من الانسجام، تعبر عن طموحات وعي الجماعة التي يتحدث الكاتب باسمها، ويمكن تصور هذا

الوعي كحقيقة موجهة من أجل الجماعة المذكورة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه[118].

2- إن العلاقة المجودة بين الوعي وبين الأعمال الإبداعية الفردية الكبيرة، أدبية كانت، أم فلسفية، أم لاهوتية، لا تكمن في شكل تطابق تام في المحتوى، ولكنها تتجلى في نوع من الانسجام على مستوى أعلى من التطابق على مستوى البنيات، لأن الأعمال الإبداعية تكون مضامينها في صورة صياغة مجازية، تختلف كثيرا عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي[119].

3- العمل الأدبي الذي يقابل بنية فكرية لجماعة ما بإمكانه أن يكون في بعض الحالات تماثلا دقيقا، ينطوي على علاقة بسيطة بين العمل الفكري، وهذه الجماعة؛ فالميزة الاجتماعية للعمل الأدبي تكمن على الخصوص في كون الفرد ليس بمقدوره وحده فقط تكوين بنية فكرية منسجمة، تقابل ما يسمى برؤية العالم، لأن مثل هذه البنية لا تتكون إلا من طرف جماعة، أما الفرد فبإمكانه نقلها إلى مستوى أعلى أكثر انسجاما، وتحويلا إلى مستوى الإبداع الخيالي للفكر النظري[120].

---

118 - Lucien Goldman Pour Une Sociologie Du Roman ID Gallimard p41

119 -Ibd p41

120 -Ibd p42

4- إن الوعي الجماعي ليس حقيقة أولية، ولا حقيقة مستقلة، بل هو وعي يتكون ضمنيا ضمن السلوك العام للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية...إلخ[121].

مثل هذه النقاط تقودنا ليس إلى الاهتمام بالعلاقة القائمة بين النتاج الأدبي، والوعي الجماعي الكائن، بل إلى ربطه بالوعي الجماعي الممكن؛ فيغدو العمل عظيما إذا عبر عن الطموحات القصوى للجماعة، التي منها استعار مضامينه كما سبق وأشرنا.

وتعطي النقطة الثانية العمل استقلالية نسبية محتفظة له بخصائصه الجمالية، التي تميزه عن غيره من الأعمال، لأنه كما قلنا ليس بالضرورة أن يطابق مضمونه السطحي مضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها، بل يوظف المجاز ليتميز عن الواقع ويشكل عالما من العلاقات في إطار عمل خيالي. تكشف الدراسة عن مستوى آخر هو البنية العميقة التي تقترب في تركيبها من فكر الجماعة المعبر عنها، هنا تكمن أهمية المنهج التكويني، المفتاح الذي يوصلنا كقراء إلى البنية العميقة، التي يمكننا تحليلها بعد مقارنتها بفكر الجماعة ، التي أخذ منها ذلك المضمون.

أما النقطة الثالثة فتمكننا من معرفة طبيعة العلاقة بين مضمون الإبداع والانتماء الاجتماعي للكاتب، وهي علاقة ضلت زمنا آلية عند النقاد الجدليين، إلى أن كشف (غولدمان) تجاوز

121- Ibd p42

(بلزاك) لانتمائه الأرستقراطي، ليعبر عن جماعة أخرى لا ينتمي إليها.

ويمكن القول باختصار أن هذه الملاحظة التي أشار إليها (غولدمان) تؤكد أن العمل الأدبي ليس عملا فرديا، بل هو نتاج وعي الجماعة.

هكذا لا يمكن عزل أي عمل عن السياق الثقافي الذي نشأ وتطور فيه، ويصير فهم أي مسألة خاصة، لا يتم إلا من خلال الإطار العام المحيط بها، وتاريخ المجتمع الذي أنتجها؛ ويصير أيضا العمل الفردي عملا مشاركا في فهم التاريخ العام؛ لأن تفاصيله تساعد على إدراك الوضع الشمولي لأي مجتمع كان.

ومن هذا المنظور تتضح البنية التي يتبناها (غولدمان)، تلك المرتبطة بالأعمال والأفعال الإنسانية؛ يقدم فهمها جوابا عن وضع إنساني ما، لأنها تمثل التوازن الفاعل وفعله، والأشخاص والأشياء؛ فتأخذ سمة التكوينية، وهي الدلالية، وإن لم تعد إلى نشأة العمل. وهو مصطلح يحاول من خلاله (غولدمان) إقامة توازن بين الوضع الخارجي والوضع الداخلي الخاص بالإنسان يتغير من جماعة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر.

ويرى أن السمة الجماعية تصبغ العمل الأدبي، تربطهما علاقة عضوية، هي نفسها يقترحها (غولدمان) على البنى الذهنية المتحكمة في الجماعة والفرد على السواء؛ تتميز بكونها ذات بعد جماعي، تشبه العلاقة بين العضلات والحركات، وبين العين

والرؤية. من ثم يكون فهم العلاقة بين الأدب (الفرد) وتلك البنى محور عمله (الجماعة) بوساطة الدراسة البنيوية التكوينية[122].

يقول (غولدمان): <<إن المشكلة الأولوية التي كان يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه، وبين الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كتنوع أدبي، والمجتمع الفرداني الحديث>>[123]؛ وتكون الدراسة السوسيولوجية أسهل مع الأعمال الكبرى، من أجل استنباط العلاقات الضرورية بالوحدات الجماعية، وكشف تركيبها؛ هذه الوحدات مجموعة علاقات معقدة، مركبة لدى الفرد؛ والتعقيد السيكولوجي للفرد نتاجه انتماء الأفراد إلى جماعات مختلفة، تؤثر على وعيهم، وتشارك في تشكيل بنية فردية معقدة غير متماسكة تماما. في حين تثبت دراسة الأفراد من الجماعة نفسها، أن مختلف الجماعات قد أثرت في هؤلاء، تلتقي العناصر السيكولوجية، وتتشكل بالتبادل فنكون أمام بنية أكثر تماسكا وبساطة[124].

في هذا الإطار تكون العلاقة بين الكاتب الكبير والجماعة الاجتماعية، التي تجد نفسها بوساطة الكاتب ذاته هي المنتج

---

122 - جمال شحيد: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص78

123 – لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عكرودي، دار الحوار والتوزيع، سورياط1/1993 ص21

124 - المرجع نفسه ص232

الحقيقي للعمل، وهي من جنس العلاقات بين عناصر المبدع، وهي ذاتها علاقات بين عناصر البنية الذهنية، ينتمي مجموعها إلى نمط ذهني واحد، ويعني هذا أن العلاقة بين الأعمال الكبرى والمجموعات الاجتماعية كمنتج تثبت أن هذه الأخيرة هي المنتج الأصلي للعمل الفني[125].

لقد أكد (غولدمان): <<أن الموضوعات الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد معزولين، ويعترف بأن الإبداع الفردي يعد جزءا من إبداع الجماعة، وقد ذكر أنه لا حاجة أن يكون المرء عالم اجتماع لكي يعلن بأن الرواية بوصفها وقائع اجتماعية تعكس المجتمع المعاصر، وهكذا نجد بدلا من طرح الهوية بين الواقع الاجتماعي ومضمون الأدب الروائي أنه براهين بنية الوسط الاجتماعي والشكل الروائي، إذ ثمة تساوق بين الشكل الأدبي للرواية والعلاقة اليومية التي يقيمها الناس مع المنافع، ومع الناس الآخرين>>[126].

ويذهب إلى أن الأدب لا يعكس المجتمع بطريقة شفافة، بل يفعل ذلك من خلال وجهة نظر، بما أنه ذو دلالة، ولما كانت الرواية نوعا من الطموح، فهي دلالة أيديولوجية تعبر عن المحيط

---

125 – المرجع السابق ص 232

126 – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ترجمة منذر عياشي، ص130

الذي توجد فيه <<وفي اعتقادنا أن سوسيولوجيا الأشكال الأدبية تستطيع أن تتجه إلى فحص مفهوم الأدب والإيديولوجيا التي تدعمه بعناية.. إننا لا نستطيع دراسة وظيفة الأدبي الخاصة به، والمعاناة الأيديولوجية في النص وبوساطته، إلا انطلاقا من الكشف عن حدود الأدبي في عصر معين>>[127].

يقودنا ذلك إلى الحديث عن المنهج البنيوي التكويني، الذي يعتبر الوصول إلى الأيديولوجي في العمل الأدبي، لا يتم إلا بتحليل البناء الشكلي دون الوقوف عند حدود الشكل، كما هو شأن بعض المناهج الحديثة، بل يتجاوزه إلى محاولة فهم الإيديولوجي والاجتماعي.

هذه العملية تجعلنا نميز بين ما هو جوهري، وما هو عرضي داخل العمل؛ فيتوجب على الباحث التعامل معه ككل متماسك لذا يبحث (غولدمان) عن وسيلة تمكنه من تحقيق هذا التميز يجدها في مفهوم رؤية العالم[128].

على أساس الافتراض القاضي بأن العمل الأدبي ذو طابع جماعي يقدم (غولدمان) منهجه، حيث يبدأ خطوته الإجرائية

---

127 – جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر فهد عكام، دار الفكر، سوريا ط1/1982 ص85

128 – صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ن ط) 1998 ص54

بتقطيع العمل إلى حد يصير فيه الموضوع مجموعة من التصرفات ذات الدلالة، وبناء على ذلك يتم البحث عن الذات الفردية، أوالجماعية التي أعطت البنية الذهنية المنتظمة دورها الوظيفي الدال، ويستوجب ذلك التركيز على النص أولا، مع الأخذ في الحسبان انتماء الكاتب إلى جماعة معينة، عن طريق كشف العلاقة بين النص والبنى الذهنية التي استمدها الكاتب من الجماعة المحيطة به. وما دام العمل الأدبي تعبيرا عن وجهة نظر للعالم، فهو واقعة اجتماعية تعبر به جماعة ما عن تصوراتها التي تؤثر بدورها في الكاتب، لتظهر في إنتاجه الأدبي، تكون النتيجة أن العمل الأدبي إنتاج جماعي، وليس فرديا[129].

تخالف هذه النظرة ما سبقها من الدراسات السوسيولوجية التي رأت أن العمل الأدبي انعكاس مباشر للوعي الجماعي، بينما ترى البنيوية التكوينية في العمل العامل الذي من خلاله تعي الجماعة ما تفكر فيه، وتشعر به، مع معاملتها العمل الأدبي دون إدراك موضوعي لمدلولاته؛ أي أن العمل ما هو إلا رؤية للعالم وهو سبب نجاح البنيوية التكوينية في تناول الأعمال الكبرى، بينما تنجح الدراسات الأخرى في دراسة الأعمال المتوسطة.

---

129 – لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، ص334

على هذا الأساس يرفض (غولدمان) الدراسات التي تتناول العوامل الخارجة عن النص؛ مثل سوسيولوجيا الكاتب، وسيرته الذاتية الخاصة، فكل ذلك ليس بإمكانه تقديم أي مدلولات عن الأدب، وخطابه الأيديولوجي، وهو الأساس ذاته الذي يقدم من خلاله نظريته على أنها <<نظرية معتدلة متوازنة، استطاعت أن تتمكن من النص دون أن تستغني عن الأيديولوجيا أو علم الجمال في الوقت نفسه، وقد وضح هذا التوازن في استفادة غولدمان من أستاذيه جورج لوكاتش وميخائيل باختين، إذ أخذ عن ماركس وهيجل وفرويد وآدلر جيرار وغيرهم، دون أن يفقد استقلاله وقدرته على بيان خصوصيته>>130.

ولكي يطبق نظريته على النصوص الأدبية، حدد جملة من المصطلحات والمفاهيم التي تحكم العمل الأدبي وهي:

أ- رؤية العالم:

لقد صاغ (غولدمان) منذ عام1947 مسلمة أسست منهجه تكمن في أن العنصر الأساس للمادية التاريخية في دراسة الأدب هو اعتبار الأدب والفلسفة تعبيرا عن رؤية للعالم، تعبر بدورها عن وقائع جماعية، وليست فردية. في هذا المقام تكون رؤية العالم هي وجهة نظر منسجمة وواحدة تخص الواقع كاملا، وهي وجهة

130 – مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، ص55

نظر النسق الفكري لجماعة يعيش أفرادها شروطا اقتصادية واجتماعية وسياسية واحدة؛ يعبر الكاتب عن النسق ذاته بدلالة كبرى، يتوجب على التحليل الجمالي المحايث استخراج الدلالة الموضوعية لهذا العمل، ويكشف عن علاقتها بالعوامل الاقتصادية والاجتماعية؛ فبقدر ما تكون القيمة عظمى، وتحكم المنهج في أداء وظيفته يتحقق فهم العمل بذاته، ويتم إدراك رؤيته للكون التي لا تزال في طور التكوين بالكاد تبرز في وعي الجماعة[131].

يرى (غولدمان) أن الجماعة تضع البنى، التي تعطي التاريخ معنى، وهي أي الجماعة كغيرها محكومة ببنى ذهنية قبلية، تصبح في شكل رؤية للعالم، رؤية محكومة أيضا بالجماعة ذاتها التي ينتمي إليها الأفراد. إنها مجموع مركب من الأفكار والطموح والأحاسيس، التي تربط أفراد الجماعة المتعارضة في الآن مع جماعة أخرى[132].

بهذا المفهوم تتجاوز الرؤية للعالم العمل الفردي -الذي يزيد تمثيله لها كلما تطورت إمكانات المبدع المعرفية القارة في اللاوعي- فتصبح أساس رؤية الجماعة التي يصفها الكاتب وينقلها من وعي قائم إلى وعي ممكن في العمل الأدبي، وهي عند (غولدمان) وسيطا

131 – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ترجمة منذر عياش، ص128

132 – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدارا البيضاء ط2/2000 ص43

بين الجماعة والإبداع، أكبر من أن تكون مجرد انعكاس لرؤية العالم. إنها نسق من الأفكار والمشاعر كما سبق الذكر.

نقرأ هذه الفكرة في كتابه (الإله الخفي) حيث تظهر رؤية العالم أداة مفهومية :<<إنها على وجه التحديد هذا المجموع من التطلعات والعواطف والأفكار، يجمع أعضاء جماعة –هم في الغالب أعضاء طبقة اجتماعية– ويضعهم في مقابل جماعات أخرى، وهو لا شك تخطيط وتعميم المؤرخ؛ لكنه تعميم فكرة حقيقية لدى أعضاء جماعة تعمل على تحقيق وعي الطبقة بطريقة أكثر أو أقل وعيا وارتباطا>>[133].

وبذلك يكتسب العمل الأدبي وظيفة داخل المجتمع، وهي إعطاء رؤية كونية، تكون أكثر انسجاما وارتباطا، كلما كانت تلك الوظيفة ذات أهمية أكبر. والانسجام قيمة جمالية تدفع بالاجتماعي ليكون منسجما وواقعيا بالقوة؛ هنا نكون إزاء فكرة ارتباط الحكم الجمالي ارتباطا وثيقا بالتحليل الاجتماعي؛ هكذا يؤسس (غولدمان) جمالية علم الاجتماع[134].

---

133 - Lucien Goldman: Le dieu caché, Ed, Gallimard 1959 p26

134 – جاك لينهارت: دفاعا عن جمالية تستلهم علم الاجتماع، محاولة لبناء الجمالية لدى لوسيان غولدمان، ترجمة فهد عكام، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق ع 112 آب 1980 45

ويعتبر مفهوم الرؤية للعالم عنصرا أساسيا في تشكيل البنيوية التكوينية نظريا، وإجرائيا، يعرفها (غولدمان) في موضع آخر بقوله إنها:<<تقييم البنى الفكرية الواقعية إلى أقصى حد لالتحام القوى الواقعية والعاطفية والفكرية، وحتى المادية، لأعضاء جماعة ما؛ إنها مجموع نهائي للقضايا والحلول التي تظهر في المستوى الأدبي عن طريق الخلق بوساطة الكلمات، وعالم مرتبط بالكائنات والأشياء>>[135].

ثم يستنتج من التعريفين الأول و الثاني نقطتين هامتين[136]:

1- الرؤية للعالم تتعدى كونها رؤية فردية.

2- الرؤية للعالم هي النوع الأدبي والأسلوب والتركيب والصور والتقنيات الفنية، التي وظفها الكاتب من أجل التعبير.

ويمكن القول أن مفهوم الرؤية للعالم نمط من التفكير يحكم في شروط معينة جماعة من الناس، تعيش الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ذاتها، تتميز بالشمول، وتتضمن طموح الجماعة، وعناصرها العاطفية والفكرية، إنها جزء من طبيعة العمل الأدبي.

---

135 - Lucien Goldman: Le dieu caché p349

136 - Ibid p 349

يضيف (غولدمان) عنصر الانسجام -أساس جميع أعماله ومنهجه- معتبرا إياه من العناصر المشكلة للقيمة الجمالية في العمل الأدبي، ويتفرد بكونه مقياسا للأعمال العظيمة[137].

ومن ثم فإن عنصر الرؤية للعالم يحضر أكثر في الأعمال العظيمة أدبية أو فلسفية، لأنه يتميز بالانسجام، حاملا قيما جمالية وفكرية؛ فلا يكون الكاتب عظيما إلا إذا حقق عمله الانسجام على مستوى الرؤية، مادام شرطها في تجاوز الوعي الجماعي.

تعد الرؤية للعالم وسيلة الباحث في إدراك الانسجام الكلي الذي يميز الأعمال العظيمة عن الأعمال المتوسطة، الأقل انسجاما في تمثيلها للرؤية للعالم، فيكون الحكم على العمل انطلاقا من مدى تحقيقه لهذا الانسجام.

ولإدراك الرؤية للعالم عند كاتب ما، يتعقب (غولدمان) جميع أعماله، باعتبار أن الكاتب يمر بمراحل، يتطور فيها، وينضج وبالتالي رؤيته للعالم، إلى أن تكتمل في صورة ناضجة ؛ ولو اقتصر الباحث على بعض الأعمال فقط، فإن رصد الرؤية للعالم عند هذا الكاتب، ستكون ناقصة، غير واضحة.

ونفهم من هذا أن الرؤية للعالم تتخذ من الواقع وتكوين الكاتب مرجعا لها، تشمل مختلف العناصر، كالواقع والنفس

137 - جاك لينهارت: دفاعا عن جمالية تستلهم علم الاجتماع، ص45

وتكوين الكاتب، واللغة، والعلامة، يكون تحليلها مزيجا من الطرائق؛ لذا تتقاطع البنيوية التكوينية مع كثير من العلوم الحديثة، إضافة إلى الناهج النقدية، ومن هنا تستمد قيمتها كوسيلة لتحليل العمل الأدبي.

وجعل هذا المفهوم (غولدمان) يتجاوز رؤية (ماركس) القائمة على الانعكاس المباشر والبسيط، وبما أن وعي الفرد ووعي الجماعة متداخلان، فإن الرؤية للعالم المنسجمة تشكل ذروة الوعي الممكن، يكون خطاب الكاتب الفرد وخطاب الجماعة المنتجة عنصرا أساسا في تكوين هذه الرؤية، أوعنصرا مساعدا. هنا تكمن خصوبة النص بالنسبة للمحلل في ميدان سوسيولوجيا الأدب.

ويهتم الناقد وهو يرصد الرؤية للعالم بالعناصر الجوهرية في النص، ودلالة النص الثانوية، وينظر إلى العمل نظرة شمولية، لا تقصي أي عنصر عاطفي كان أم اجتماعي أم فردي أم نفسي فكلها كما أوضح (غولدمان) تؤدي إلى تكوين الرؤية للعالم، ومن ثم فإن <<كل عمل أدبي عظيم هو تعبير عن رؤية للعالم، التي هي ظاهرة الوعي الجماعي الذي ينير المفاهيم أو الأحاسيس في وعي المفكر أوالشاعر، اللذان يعبران عن ذلك في الأعمال التي يدرسها المؤرخ، مستعينا بالأدوات المفاهمية، وهي الرؤية للعالم، المعبر عنها في النص، إذ تسمح له باستنباط ما هو أساسي في العمل

المدروس، إلى جانب دلالات العناصر الثانوية في مجموع العمل>>[138].

ب-الوعي الفعلي والوعي الممكن:

الوعي الفعلي هو الذي ينجم عن الماضي بجميع أبعاده وظروفه، حيث تحاول كل مجموعة اجتماعية فهم الواقع انطلاقا من ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والدينية؛ بينما الوعي الممكن هو ما تطمح فعله طبقة اجتماعية بعد تعرضها لتغيرات مختلفة، دون أن تفقد طابعها الطبقي[139].

يخضع الأول في وجوده للحاضر خلال مرحلة معينة، أما الثاني فمجرد إمكانية، ترتبط بالمستقبل؛ إنه ذروة ما قد يصله وعي جماعة مع احتفاظها بطبقيتها.

ويمكن القول أن الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي ويزيد عليه؛ بمعنى أنه يتكون منه، ويتجاوزه ليصير شموليا، لذا يرى (غولدمان) أنه العنصر المحرك لتاريخ الإنسان[140].

وبالتالي فالوعي الممكن هو محرك فكر الجماعة، يشكل حاضرها ومستقبلها فـ<<النتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا لوعي جماعي واقعي، ومحدود، بل الحد الأقصى للمستوى الذي وصل

---

138 - Lucien Goldman: Le dieu caché p28

139 - جمال شحيد: البنيوية التركيبية، ص40

140 – المرجع نفسه ص41

إليه انسجام أفكار خاصة لجماعة أو أخرى، وعي وجب إدراكه كحقيقة متحركة، موجهة لتحقيق حالة معينة من التوازن؛ وفي هذا المجال يكون ما يميز السوسيولوجية الماركسية عن السوسيولوجيا الوضعية أوالنسبية أوالانتقائية، هو اعتبارها المعنى المفتاح، لا يكمن في الوعي الجماعي الواقعي، إنما في الوعي الممكن، الذي يسمح وحده بفهم الوعي الأول>>[141].

انطلاقا من هذا الطرح تصبح أشكال الوعي لدى طبقة ما تعبيرا عن رؤيتها للعالم، يجسدها العمل الأدبي للطبقة ذاتها أوغيرها، فينقلها من الوعي الفعلي المعاش، إلى الوعي الممكن؛ وليس باستطاعة أحد القيام بذلك سوى الكاتب العظيم، ويكون الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية هو دائما رؤية للعالم متماسكة نفسيا، تعبر عن نفسها دينيا أو فلسفيا أوأدبيا أو فنيا، بشرط أن يتحقق التماسك الداخلي المنتج لبنى فكرية منسجمة.

يفضي ذلك إلى الحديث عن الانسجام الذي تناوله (لوكاتش) معتبرا العمل الناجح جماليا هو ما دل عن معنى منسجم، في شكل مناسب، يتحقق بتطابق الفردي مع الجماعي، فتعمل كل جماعة على أن تكون لها رؤية للعالم منسجمة ومترابطة[142].

141- Lucien Goldman:Pour une sociologie du eoman p41

142 – جمال شحيد: في البنيوية التركيبية ص 43

إلى جانب الانسجام هناك الشمولية، التي تتخذ عند (غولدمان) بعدين؛ واحد أيديولوجي والآخر علمي، وتتحقق اعتمادا على أسس موجودة في الواقع، بفهم تناقضاته وخصائصه واضطراباته الإيديولوجية، حينها تكون الرؤية للعالم ناجحة، تتجاوز بشموليتها النظرة المحدودة والرؤية الجزئية. ترتكز هذه الخاصية أي الشمولية على التجربة الاجتماعية والتاريخية، الناجمة عن الممارسة والصراع الطبقي، لا تتوفر إلا إذا أخذ الناقد في حسبانه طموحات الطبقة الاجتماعية المحرومة، التي تعد الفاعل والمحرك للتاريخ[143].

ج- البنية الدلالية:

لكي يحدد (غولدمان) مفهوم البنية الدلالية، يستند إلى المبادئ العامة، التي قدمها(جان بياجيه)، في حديثه عن البنية، إذ يرى أنها لا توجد إلا عندما تجتمع مجموعة عناصر في بنية شاملة تتخذ خصائص لبنائها، مع توفرها جزئيا أو كليا على سمات البنية الشاملة، وعليه ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره بنية دالة <<ترتبط كمجموع عناصر في وحدة شاملة بعنصر الفهم، في علاقتها بالموضوع المدروس، وبعنصر التفسير في علاقتها بالبنيات الأكثر محدودية، والتي هي نفسها العناصر المشكلة لها>>[144].

---

143 – المرجع السابق ص 43- 44

144 - Lucien Goldman: Marxisme et sciences humaines, p21

ومن أجل دراستها يقوم بتجزئتها إلى بنيات دلالية، لا تفهم إلا بكونها هي ذاتها ضمن دراسة بنية أخرى أكبر منها، ودراسة هذه البنية الكبرى تشترط بدورها، وضعها ضمن بنية أخرى أكبر، على علاقة بها، وهكذا[145].

يجنب هذا العمل الدارس الوقوع في فخ التفصيل، فلا يجد البنية الدلالية بلا معنى، مجرد تركيب غير واع لبنيات مشابهة، لذلك كان عليه رصد البنيات الدلالية المتماسكة.

بناء على ذلك يعتبر (غولدمان) البنية الدلالية من المفاهيم الأساسية، المؤسسة للبنيوية التكوينية، يتمكن من خلالها الباحث من فهم الصيغة الشمولية للظاهرة الاجتماعية، التي يعبر عنها الأدب، إذ المقصود بهذا المفهوم، هو المعنى الدلالي للبنية الدالة على وعي الجماعة.

هذه البنية لا يمكن تواجدها في فكر أعضاء الجماعة، إنما تتواجد في وعيها الجمعي، وفي وعي بعض أفرادها المميزين، فينتج عن التطابق بين الإمكانات البشرية الفردية والوضع التاريخي ما يسمى بالعبقرية، تقاس بها الأعمال الأدبية والفلسفية[146].

وتتصف هذه البنيات بحركية، تجعلنا ننظر إلى الأعمال الأدبية على أنها بنيات غير ثابتة، بما أنها تعبير عن نظام وانسجام لموقف

---

145 - Ibid p 19

146 – جمال شحيد: في البنية التركيبية، ص80

أنساني ما، إنها بنية دلالية غير ثابتة يوجه الأفراد إليها وجدانهم وفكرهم وسلوكهم، تتمظهر أكثر في العمل الأدبي[147]. تؤدي دراستها إلى كشف الوحدة الداخلية ومجموع العلاقات الأساسية داخل النص؛ إذ يصعب فهمها منفردة بعيدا عن الكل الذي يوحدها، مقدما المعطيات التي تشكل رؤية ما للعالم يتضمنها النص.

يحقق مفهوم البنية الدلالية أمرين؛ الأول يؤدي إلى فهم طبيعة النص، ويكشف عن دلالته، فهو أمر خاص بالفهم، ويمكن الثاني البنية الدلالية من إصدار حكم على القيم الفلسفية، أوالأدبية أوالجمالية، ليصبح الفهم ذا بعد معياري.

ولا تتضح هذه البنية إلا إذا ربطت وبشكل عميق ببنيات أكبر كالبنية الذهنية والرؤية للعالم الخاصة بالطبقات الاجتماعية والبنية الاجتماعية والاقتصادية، التي تنتجها حقبة تاريخية ما.

لذلك تتميز الأعمال الأدبية ببنية تجمع عددا من العلاقات الضرورية بين العناصر المختلفة المكونة للأثر، على الدارس النظر إليها في الكل الذي هي جزء منه، وهو ما يحدد وحدة طبيعتها ودلالتها الموضوعية <<إن مفهوم البنية الدلالية يعني دراسة البناء في ضوء دلالاته المختلفة، إنها ذات منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية، كما لا يغفل دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة

147 – محمود علي البدوي: علم اجتماع الأدب، ص 182

ويعود في المقام الأخير إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع الاجتماعي والتاريخي>>[148].

يدفعنا ذلك إلى الحديث عن عمليتين مهمتين في الدراسة السوسيولوجية عند (لوسيان غولدمان) هما الفهم والتفسير نعرضهما ضمن الشروط الخاصة بالمنهج البنيوي التكويني:

1- **الفهم والتفسير:** نتجت عما تقدم منهجية مهمة في رؤية (غولدمان) وهي الفهم والتفسير، وهما مصطلحان متكاملان يختلفان من حيث الدلالة عن الاستخدام العادي لهما؛ ويعد التفسير أوسع من الفهم <<يبدو الفهم بالنسبة لنا طريقة ذهنية تكمن في الوصف الدقيق ما أمكن لبنية ذات دلالة>>[149]؛ أي وصف العلاقات المكونة لبنية دلالية، مع التقيد بالنص دون تخطي حدوده.

بينما التفسير هو إدراج بنية دلالية ضمن أخرى أكبر منها، تكون عنصرا مشاركا في تكوينها، بعبارة أخرى هو إنارة البنية الذهنية للنص في ضوء عناصر خارجية [150].

ويوضح (غولدمان) دلالتهما قائلا: <<الفهم قضية خاصة بالتماسك الداخلي للنص، يفترض تناول النص حرفيا، كل

---

148 – المرجع السابق: ص183

149 – لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المنشاوي، دار الحداثة، بيروت ط1/1981 ص16

150 – جمال شحيد: البنيوية التركيبية، ص 84

النص، ولا شيء غير النص، نبحث داخله عن بنية دالة شاملة؛ أما التفسير فهو قضية خاصة بالبحث عن الذات الفردية أوالجماعية>>[151]. يتوجه الفهم إلى كشف البنية الداخلية للنص ويهتم التفسير كمرحلة ثانية بربط النص كبنية ببنيات أوسع منه للكشف عن كيفية تكوينها، وتشمل هذه البنيات الحياة النفسية للمؤلف ورؤيته للعالم المتأثرة بجماعته، وهي جميعها تمثل طابعا تفسيريا.

ويمكن اعتبار الفهم والتفسير طريقة واحدة تتناول بنيتين مختلفتين، فكرة يؤكدها (غولدمان) في قوله: <<يجب الآن أن نذهب إلى أبعد من ذلك؛ إن الفهم والتفسير ليسا عمليتين ذهنيتين مختلفتين، ولكنهما عملية واحدة موجهة إلى معطيات مختلفة.. ويكفي أخذها كموضوع دراسة بنية شاملة، ليصير ما كان تفسيرا فهما، وعلى البحث التفسيري العودة كذلك إلى بنية أكثر اتساعا>>[152].

وإن تعذر الفصل بين الفهم المحايث والتفسير خلال الدراسة فإنه من الأهمية بمكان الفصل بينهما عند عرض النتائج، حيث الفهم وحده المحايث في النص موضوع الدراسة؛ بينما التفسير لا يتصف بذلك، وتجدر الإشارة أن كل عملية تربط النص بما هو

151 - Lucien Goldman: Marxisme et sciences humaines p62

152 - Ibid p65-66

خارج عنه، تشكل طابعا تفسيريا، إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية[153]. وينتقل الباحث إلى التفسير بمجرد البدء في دراسته التماسك الداخلي للنص، ومحاولته فهم نموذجه البنيوي .

ويرى (غولدمان) أنه مهما وضحنا الاختلاف القائم بين الفهم والتفسير خلال البحث، وبين الطريقة التي تظهر عليها العلاقة بينهما في نهاية البحث، فإنهما -الفهم والتفسير- يتعززان خلال البحث بشكل متبادل، إذ يجد الباحث نفسه مضطرا للعودة باستمرار، تارة إلى التفسير، وتارة إلى الفهم والعكس؛ في المقابل يتوجب عليه أثناء عرض النتائج الفصل بدقة بين الفرضيات الفهمية المحايثة للعمل، وبين الفرضيات التفسيرية المفارقة له[154].

-2تركيب البنية وتفكيكها: ينظر (غولدمان) إلى البنية بصفتها حركية بعيدا عن المفهوم السلبي، الذي يصفها بالسكون، لذا فدراسة أي مجموعة من الأفعال البشرية، تكون من زاويتين متكاملتين، تركيب البنية من أجل الكشف عن بنية جديدة، وتفكيك البنى القديمة التي تحققت في الماضي، ومثلت طموح الفئة الاجتماعية نفسها. يهدف التركيب إلى تحقيق التوازن والاستمرارية عند الفرد والمجموعة، مع مراعاة العنصر الخارجي وهو محيط الإنسان، والعنصر الداخلي، وهو سلوك

153 – لو سيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص 18

154 – لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص 18

الجماعة لأنهما يشاركان في تغيير المفاهيم والأفراد، والمواقف[155]. <<هذا يستوجب، من بين أشياء أخرى تركيبا بين الماضي والمستقبل، بين القديم والجديد، إلا أن هذا التركيب لا يكون حلا وسطا مستمرا أو رجعيا؛ بل هو على العكس استئناف لقيم الماضي للإنسانية والحقيقة من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل، إنه استئناف يستطيع وحده العثور على الكلية التي هي القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة للفكر>>[156].

إذن فالعلية تكون بالتوجه نحو تركيب بنية جديدة مغايرة للبنية السابقة عنها، ليصبح الوضع القديم المتماسك والمعقول مفككا، وغير معقول لاحقا. إنه الانتقال من بنية قديمة إلى أخرى جديدة؛ أي تفكيك بنية، ثم تركيبها لتخلق وضعا جديدا.

2- **النوايا المعلنة للكاتب:** يدرس (غولدمان) هذا العنصر وينظر إلى الكاتب على أنه ليس مادة مواتا تماما؛ إنما يتضمن علاقة إنسانية فنية تتمثل في نية الاتصال بين العمل الأدبي والقارئ المحتمل، لا يكون فيها التلقي سلبيا صامتا، حتى لا تجعل من الكاتب مادة مبهمة، ويحول القارئ إلى شيء غير متفاعل والعلاقة هنا <<ليست بين إنسان (الكاتب) وشيء (القارئ غير

---

155 – المرجع السابق ص 24

156 – لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية، ص28

المتفاعل) أوبين شيء (الكاتب) وشخص (القارئ العادي المتمتع بنوايا حسنة)، وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارئ، أي أنها فاعلة وإيجابية)>>[157].

هكذا يكون العمل الأدبي كفعل اتصال في ذاته، من منطلق أن الكلام له مرجعية وصدى، يجعلانه يتجاوز العزلة، فيكون كل تلق هو فعل ونشاط ومشاركة، رؤية تجعل من التفاعل الجماعي محور العمل الأدبي المنتمي للجماعة التي أنتجته، وهي علاقة الخلفية الثقافية والفنية لتلك الجماعة، ذلك أن الشخصية الأكثر قوة كما يؤكد (غولدمان): <<هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر، أي مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي في مظاهره الفعالة والمبدعة>>[158]، بشرط أن يتصف العمل الأدبي بالفاعلية والإيجابية، ومن ثم نحصل على قارئ فعال، حينما يفهم الواقع من خلال العمل الذي يتلقاه.

-3البنية الضامنة والمضمونة والبنية المستقلة: يلخصها (غولدمان) في قوله: <<إن المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أوطئها، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر

---

157 – جمال شحيد: في البنوية التركيبية، ص86

158 – لوسيان غولدمان: النيوية التكوينية، ص19

اتساعا نسبيا، وهذا الإدراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها>>[159].

ويعتبر هذه المقولة من أسس الفكر الجدلي، باعتبار أن التغير التاريخي يحدث تراكما عبر تاريخ البنية، أي يضيف بنية جديدة على أخرى قديمة مع تسليط الضوء على البنية الجديدة.

وتتمظهر البنية الضامنة في ثلاثة أشكال هي تاريخ الأدب، وسيرة الكاتب، والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل الأدبي المدروس[160].

-4**تجزئة الموضوع المدروس:** وهي مرحلة في البحث مهمة إذ تعتمد أي دراسة ذات قيمة علمية على تحديد الموضوع المدروس وعلاقته بالنتائج المتوصل إليها، فلا ينطلق الباحث من مواضيع محددة فتأسره، وتكون هي بدورها النتائج، يعمل على التدليل عليها، وهذا خطأ منهجي؛ لذلك عليه أن يبدأ من فرضيات دون اعتبارها نتائج أو مسلمات، إنما تعد موضع شك، والمقياس هو المعنى، <<يجب أن نذهب دائما من الفكرة بأن كل واقع إنساني مؤلف من عملية هيكلية ذات دلالة، وأن التجزئة الصحيحة للموضوع:

---

159 – المرجع السابق ص36

160 – جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، ص89

1- بإمكانية فهم المعاني التابعة لأكبر عدد من المعطيات التي لم تفهم حتى ذلك الحين، كأنها جزء من المسألة.

2- بمجرد أننا إذا اعتبرنا أن البحث متقدم بدرجة كافية، فإنه يقدم لنا عندئذ مجمل عناصر الموضوع المدروس تقريبا وعلاقات التقارب والتباعد التي بينها>>[161].

ما نريد الوصول إليه من خلال عرض رؤية (لوسيان غولدمان)، هو تأكيده على العلاقة بين الرواية والوعي الممكن للجماعة، التي تتخذ المبدع وسيلة تعبر من خلاله عن نفسها، ومن ثم فكل دراسة تربط بين الرواية والواقع الراهن للجماعة، إنما تقع في خطأ منهجي؛ لأن العمل الأدبي كما بين (غولدمان) هو تعبير عن طموح الجماعة التي ينتمي إليها أي الوعي الممكن لها.

إن (غولدمان) في تأسيسه للنقد السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية، ينطلق من فرضية <<أن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عموما، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسا، أي يمكن أن يسمي المقولات التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها وبالعالم التخيلي الذي يخلقه الكاتب>>[162].

---

161 – المرجع السابق ص90

162 – لوسيان غولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور، فصول في النقد، ع2 يناير1981 ص102

ويتمسك (غولدمان) بمبادئه الجدلية التي نلمحها في دراساته التي تركز على الوعي الممكن كوسيط بين الرواية والواقع الاجتماعي. وهي النقطة التي فتحت عليه بعض الملاحظات من طرف أصحاب سوسيولوجيا النص الأدبي، خاصة تركيزه على الأسس الفلسفية التي تحكم علاقة الرواية بالوعي والواقع، رغم تأكيده على دراسة النص الروائي من الداخل، وتحليل بنيته الداخلية كمرحلة أولى في منهجه، وهو ما سماه بالفهم، لأنه لم يطعم هذه المرحلة الشكلية بأدوات إجرائية تنضج الفهم، وراح يستسلم للحدس الخاص في الكشف عن البنية الدالة للنص.

وفي الحقيقة كان (غولدمان) يتبع خطى أستاذه (لوكاتش) عموما، مع تجاوزه بإدراج الدراسة الداخلية للنص كمرحلة من مراحل دراسة الرواية، دون ربطها بما هو خارج عنها، حيث أرجأ ذلك إلى مرحلة لاحقة هي مرحلة التفسير، وإعطاء الأسبقية في التحليل لدراسة البنية الداخلية للنص الروائي، ويعتبر هذا تقدما كبيرا في إطار النقد الجدلي نحو الاهتمام بخصوصية الإبداع الروائي، وإدراك ضرورة التعامل معه بأسلوب، يخالف تعاملنا مع أنماط الفكر الأخرى كالفلسفة والأيديولوجيا، مما جعل المنهج البنيوي المطبق على الرواية خاصة تصورا نقديا شديد المرونة والاحتياط في التعامل مع الإبداع، ولعله السبب في جعل (رولان

بارت) رغم ميوله النقدية المخالفة، يرى في منهج (غولدمان) أكثر المناهج مرونة ومهارة في التاريخ الاجتماعي والسياسي[163].

رابعا- سوسيولوجيا النص الروائي:

يمكننا القول أن بدايات سوسيولوجيا النص الأدبي كانت مع النظريات النصية، التي جعلت من النص محور العملية النقدية وقد ظهرت بظهور الشكليين الروس، ثم استمرت مع البنيوية والسيميوطيقا، ونحن لا ندرج سوسيولوجيا النص الأدبي ضمن هذه المناهج، إنما فقط للقول أنها استفادت منها مثلما استفادت من الماركسية وغيرها.

ومع هذا فإن ظهور سوسيولوجيا النص كرؤية واضحة واتجاه نقدي ناضج قد مثلته جهود (بيار زيما)، الذي أخرج ملامحه إلى الوجود، بعد ما كانت متوارية في دراسات (جورج لوكاتش، وغولدمان، وميخائيل باختين)، ويعد هذا الأخير في نظر الدارسين مؤسس سوسيولوجيا النص باعتباره سابقا زمنيا عن غيره، ويبقى (بيار زيما) الباحث الذي كثف جهوده في هذا المجال، حتى قدمه للقارئ في صورة ناضجة، لذا سنعرض وجهة نظر كل من (باختين وزيما)، في محاولة لبلورة معالم هذا الاتجاه.

وحتى لا يحدث أي التباس كان علينا أن نحدد الفرق بين سوسيولوجيا الرواية، وسوسيولوجيا النص الروائي، وقد فعل

---

163 – حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا ص71

ذلك من قبل (حميد لحميداني) في كتابه (النقد الروائي والأيديولوجيا)، حيث يرى أن الأولى منهج نقدي، يدرس الرواية مركزا على أسباب الظاهرة الروائية، والعناصر الخارجة عن النص؛ بينما تتناول سوسيولوجيا النص الروائي المستوى التركيبي للرواية، لتكشف من خلاله العلاقات الاجتماعية، من أجل إثبات التماثل الواقع بين البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في فترة تاريخية معينة، وبين البنية اللسانية المتحققة في النص الروائي[164].

ويرى أن هذا التمييز إنما تمييز نسبي، كون سوسيولوجيا الأدب قد استفادت من الدراسات اللسانية الحديثة، الأمر الذي دفع إلى رسم هذه الحدود، أكسبها ذلك وسائل جديدة في التحليل، ميزتها عما كانت عليه سابقا، لذا توصف بأنها سوسيولوجيا أدبية، بينما لا يمكن نعت سوسيولوجيا الرواية بأنها سوسيولوجيا النص الروائي بسبب الفرق الواقع بينهما.

يعتبر هذا التمييز منطقيا قائما على أساس أن سوسيولوجيا الرواية رغم ادعائها بتحليل النص من الداخل كما رأينا عند (غولدمان)، فإن ذلك بقي مجرد كلام نظري لم يرق إلى وضع أدوات إجرائية، مكتفيا بحدس الناقد، مما جعل دراسة بنية

164 – المرجع السابق ص72

النص تميل إلى الانطباعية، هذه الثغرة تجاوزتها سوسيولوجيا النص الروائي بامتلاكها أدوات التحليل المستمدة من اللسانيات .

1- ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE:

تدفع الأطروحات التي وضعها (باختين) إلى القول، بأنه مؤسس سوسيولوجيا النص الروائي، فقد ظهر شكليا يجمع بين الماركسية والشكلية، يهتم بالبنية اللغوية للنص، متأثرا بالماركسية، معتبرا اللغة وطيدة الصلة بالإيديولوجيا، لذا ركز على العلاقة بين البنية اللغوية للنص، والبنية الاقتصادية والاجتماعية، بوصفها مهاد الإيديولوجيا، بعيدا عن نظرية الانعكاس المباشر، بل إن الإيديولوجيا من منظور (باختين) لا تنفصل عن وسيطها اللغة <<اللغة التي هي نسق علامات ينبني اجتماعيا هي نفسها واقع مادي>>[165].

وعليه يوجه النقد للمنهج السوسيولوجي، ويعتبره فشل في مسعاه بسبب تركيزه على الشكل الوحيد من التفاعل السببي القائم بين الأدب والوسط الاجتماعي، بينما تحوّل الأدب هو ذاته عالم اجتماعي، يخضع لتأثيرات اجتماعية أخرى؛ ومع ذلك فليس في مقدور هذا المنهج الكشف عن الجوهر الفني[166]، من هنا عمل (باختين) على إكمال هذا النقص موضحا <<أن الرواية هي النوع

---

165 – رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، ص38

166 – محمد مقلد: الشعر والصراع الأيديولوجي، ص116

الأدبي الوحيد الذي ما زال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق وسرعة تطور الواقع نفسه، وما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة، وأصبحت الرواية وهي البطل الأساسي للدراما التي يبرزها التطور الأدبي في العصر>>[167].

يعيد (باختين) ترتيب الرؤى التي سبقته مؤسسا عمله على أمرين: الأول اللجوء إلى الثقافة الشعبية كأفق ومادة للأعمال العظيمة، والثاني تعدد الرؤى للعالم التي تمثلها الخطابات المتضمنة في الرواية[168].

وتتضح علاقة اللغة بالواقع في تحليلات (باختين) ضمن مفهومه للغة، حيث يشرح في إطاره علاقة الرواية بالوضع الاجتماعي والاقتصادي، ولكي نفهم ذلك علينا بسط هذا المفهوم وبداية ننبه إلى أن الباحث لم يهتم باللغة كعنصر تجريدي كما فعلت البنيوية، بل على العكس اعتبرها ظاهرة اجتماعية عليها أقام دراساته للخطاب الروائي.

ومنطلقه هو فكرته المتمثلة في أن كل ما هو إيديولوجي يمتلك مرجعا، ويحيل على شيء ما يحتل موقعا خارجا عن موقعه، بمعنى

---

167 – ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء، بيروت ط1/1982 ص24

168 – رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص38

- وانظر محمد عزام تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق(دن ط)2003ص236

أن كل ما هو إيديولوجي هو في الآن يمثل دليلا[169]؛ أي أن اللغة هي من جهة دلائل، ومن جهة أخرى وفي الوقت نفسه إيديولوجيا يتواصل بوساطتها أفراد الجماعة المتحدثين بها، وهذا ما يجعل دراستها هي دراسة للعلاقات الاجتماعية دون السقوط في رتابة الانعكاس المباشر لوعي طبقة اجتماعية ما أو لإيديولوجيتها، الأمر الذي يجعل منها عنصرا سلبيا، وهكذا تصير الرواية هي نفسها واقعا وإيديولوجيا من منظور لساني.

مثل هذه الرؤية تتجاوز الرؤية السوسيولوجية، التي تنظر إلى العلاقة بين الخطاب الروائي والواقع نظرة آلية، وهنا لا بد من فهم خصوصية النص الروائي، أشكاله وأساليبه، وما يتضمن من رؤية للعالم، دون تهميش المبدع، الذي يختار جنسا أدبيا من بين أجناس أخرى للتعبير، وهي فكرة ليست بالجديدة، فقد عرفت عند (لوكاتش) و(غولدمان).

من هذا المنطلق يؤسس (باختين) دراسته للرواية، مركزا على البنية الشكلية، والعناصر التي أثرت فيها، كما تقدمها اللغة نفسها، وكذا الكشف عن الدلالات التي تنتجها التشكيلات والتغيرات اللغوية في موقف اجتماعي خاص بالمتكلم والمستمع فتضل <<ممارسة اللغة في الحالات جميعا شرطا لوجودها، فكما أن الكلمة لا تقوم إلا في توجهها إلى آخر، فإن اللغة لا تتعين إلا في

---

169 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص74

أشكال تبادلها الاجتماعي، فالفرد لا يتكلم إلا من خلال كلام الآخر، والآخر لا يرسل الكلام إلا بسبب كلام وقع عليه، تأخذ اللغة في نقل التبادل الكلامي الملازم لها، شكل صيرورة مفتوحة قوامها التنوع الكلامي الصادر عن بشر أحياء، لهم شروطهم الاجتماعية المشخصة المختلفة>>[170].

ويؤكد (باختين) على أنه لاشيء فردي ما دام إنتاج الكلام ليس فرديا، إنما هو نتيجة متكلم وسامع، يعد رد فعله على ما يسمع من كلام أمرا مسبقا، لذا لا يمكن تجاهل هذا الأخير، نظرا لدوره المهم في العملية الإبداعية، إذ يتضمن صوت الأديب وعي الجماعة المنتمي إليها، بما في ذلك المستمع الذي يعمل كصوت هدفه إقامة علاقات اجتماعية.

ويمكن النظر إلى هذه العلاقة على أنها الوضعية الاجتماعية التي تحتضن تكوّن الكلام، لذلك ليس شرطا أن يتوجه المتكلم مباشرة إلى مستمع، لأن الكلام وحتى الشعور بالذات، يتضمن تلقائيا الآخر، المعلن عن بداية ما هو اجتماعي، بمجرد ظهوره في النصي، أو الكلام، فالإنسان لا يمكن اعتباره منتجا ثقافيا إلا وهو جزء من كيان اجتماعي ينتمي إلى طبقة ما، يعبر من خلالها.

---

170 – فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1/1999ص68

الأمر الذي جعل (باختين) يدرس تاريخ الكلمة الروائية في صراع القبائل والشعوب والثقافات؛ أي وضعها في إطارها البشري، حيث تتراجع الثقافة، واللغة الأحادية والمطلقة، وتعد هذه الرؤية أساس أطروحة (باختين) الخاصة بالرواية، يلخصها في تعريف الرواية بأنها أثر انتقاد لغات متعددة للغة واحة مسيطرة[171].

وتعد مسألة الثقافة كما يفهمها (باختين) قضية لا تظهر كتقدم خطي مستمر، إنما تفعل ذلك بوصفها انبعاثا فظا، تتسم بالجماعية، تجعل من نفسها وسيطا، ينضاف إلى مفهوم الرؤية للعالم، وهي في الآن ظاهرة لسانية، تجعلها هذه السمة وسيطا رئيسا، يشكل موضوعا للسانيات والنقد على السواء[172].

لقد انتبه (باختين) إلى أن الفن الكارنفالي هو الذي أنتج أدب الفكاهة، والسخرية، والضحك، تميز بموقفه الجديد من الواقع دون الاستناد إلى الموروث، بعيدا عن تفسير نفسه بنفسه، في المقابل يجعل العملية المباشرة عمادا له، متبنيا أسلوبا متعددا جامعا بين المتناقضات، بين السامي والوضيع، والجاد والهزلي؛ معتبرا هذا الأدب هو الذي أمد الرواية الغربية بمادة وفيرة،

---

171 – المرجع السابق ص75

172 – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ج2 ص133

وأساليب متعددة، ليخلص أخيرا إلى أن أصل الرواية كرنفالي لما تحتويه من أساليب كرنفالية[173].

لذا يجعل من التعدد الثقافي شرطا لكل نوع أدبي يتضمن التعدد، بينما يعتبر المجتمع المفتوح الوسط الذي يوفر أفقا رحبا للكلمة الأدبية، فإذا توفر مثلا شرط الضحك الشعبي في مرحلة ما، فإنه ينتج هذه الكلمة، بما أنه هو أيضا حوار وانفتاح.

فإذا كانت الرواية نتاج للبورجوازية عند (لوكاتش) جاءت بديلا للملحمة، فهي لدى (باختين) نتاج الأشكال التعبيرية الشعبية التي ظهرت في أوساط الطبقات الشعبية خلال فترة القرون الوسطى، وهي ما اصطلح عليه بالكرنفالية أو الاحتفالية.

وهو سبب تخليه عن فكرة الانعكاس المباشر الذي وصف به الأدب ردحا من الزمن، وجعله يتناول الرواية على أنها شكل فني، أو بنية يحاول الكشف عن الكيفية التي عبرت بها عن طبيعة اللغة الحركية.

تكتسب اللغة إذا دورا رئيسا في دراسة (باختين) للرواية والتنظير لها، ليس المقصود هنا اللغة المجردة الثابتة، إنها تلك الممتلئة بالقصدية والوعي، السائرة من المطلق إلى النسبية، إنها

---

173 – عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري، وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2003/1 ص75

الكلمة الخطاب، الملفوظ المتواجدة خارج تصنيفات المعاجم تتموقع في كلام المتحدثين داخل الرواية، لتكشف عن نوعية العلاقات القائمة بين الشخصيات، والقصدية الكامنة في حواراتهم وسلوكهم[174].

يظهر أن (باختين) يؤسس منهجه في دراسة الأدب، والرواية خاصة على أساس لساني، باعتبار الخطاب الروائي دليلا لسانيا يأخذ مدلوله من الجماعة، كما فعل ذلك (غولدمان) وهو يحدد مفهوم الرؤية للعالم، حيث عدها نتاجا جماعيا، مع فارق المنطلق اللساني عند الأول، الذي جعل من الخطاب الروائي كلا مشكلا من أنساق دلالية أو أيديولوجية، وربطه بالبنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية، وإعطاء الفرد دورا فعالا في عملية الإبداع عن طريق الوعي الممارس بوساطة الكلمة الأدبية؛ يؤسس من خلاله ذاته ضمن تعدد وجهات النظر المتوارية في النص، لذا يقول:<<إن الذات المتكلمة، مأخوذة من الداخل، تصبح وبصورة كلية نتاجا لعلاقات اجتماعية متداخلة، وليس التعبير الخارجي وحده هو ما يقع ضمن حدود الأرض الاجتماعية، بل الخبرة الداخلية أيضا، ومن ثم فإن السبل التي تصل الخبرة الداخلية

174 - محمد برادة مقدمة تحليل الخطاب الروائي لمخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، ص16

(المعبر عنها) بعملية تحويلها إلى موضوع خارجي (التلفظ) تقع بكاملها ضمن الأرض الاجتماعية>>[175].

هكذا ينتج الوعي الفردي حين يتماس الفرد مع الجماعة، قاعدة حددت فكرة (باختين) عن الرواية، تكون الشخصية فيها خارج سيطرة الكاتب، تتحرك وفق وجودها داخل المجتمع، باعتبار وجودها المشروط بتفاعلها مع الجماعة، ما دامت مشكلة داخل وعي أفراد الجماعة ذاتها.

وتختص الرواية أيضا بسمة أخرى، هي نتيجة لمنهج (باختين)، إنها تعدد الأصوات، السمة الجوهرية في الخطاب الروائي، كون الرواية من طبيعتها الجمع بين أصوات متعددة، فقد لاحظ في دراسته لـ(أوجين) أشكالا لسانية، وأسلوبية مختلفة، تنتمي إلى أنساق متنوعة للغة الروائية، لذلك تعد حوارية تماما؛ ونتلمس مثل هذا الطابع كذلك في الروايات التي تشكلت وسط الأجناس الشفوية، الشعبية؛ إذ نقف على صور للصراع القبائلي القديم والشعوب، والثقافات، واللغات المتعددة، والمختلفة، والمتناقضة في كثير من الأحايين، وكذلك الضحك، وتعدد الأصوات، لقد <<انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحا، وبنفس الآن

---

175 – عن تزيفان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروتط2/1996 ص74

الأكثر أهمية تاريخيا داخل نصوص ما يسمى بالرواية الهزلية>>[176].

وفي دراسته لروايات (دوستويفسكي) يخلص إلى أن تعددية الأصوات هي الخاصية الأساسية الغالبة في هذه الروايات، <<إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة –كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط>>[177].

ويعتبر (باختين) العالم المتعدد اللغات، المتنوع اجتماعيا والذي شهدته الفترة الكلاسيكية المتأخرة، قد أنتج اتجاهين أسلوبيين: واحد مثلته أعمال الرومانس الإغريقية، يعمل الكاتب فيه على توحيد أسلوب متجانس، يهيمن على جميع الأصوات المتعددة، الناتجة عن تعدد اللغات، والمواد المستعارة من أنواع

176 – ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص73

177 - مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1/1986 ص10

أدبية مختلفة، وهو الأسلوب ذاته المهيمن في أعمال رومانس الفروسية خلال القرون الوسطى، وكذا في الرواية التاريخية والعاطفية المكتوبة في القرن السابع عشر، والثامن عشر؛ أما الثاني فيترك الحرية للغات المتعددة والمتصارعة داخل التعدد اللغوي (لغة المؤلف، والراوي، والشخصيات) لتتكلم حسب ما تمليه ظروفها، وفق أسلوبها الخاص، معبرة عن نظام معتقدات واحدة، ووجهة نظر اجتماعية واحدة[178].

أما الشكل الأعقد تعددا في أصواته، فهو الكرنفال، حيث يصل فيه التعدد حد التشتت، لكنه استطاع أن ينتظم، ويصبح مجسدا لصراع منظم داخل المجتمع، بفضل نضج الطبقات، وهي تصارع الرأسمالية، ومن ثم فالرواية الناضجة هي الرواية الديالوجية، أي الحوارية، وليس المنولوجية، وعليه يقارن في كتابه (شعرية دوستويفسكي) بين هيمنة الصوت الواحد عل الشخصيات في رواية (تولستوي)، وبين تعدد الأصوات من خلال التعبير الحر الذي تمارسه الشخصيات في رواية (دوستويفسكي) بوسائل متنوعة، منها[179]:

---

178 – ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصرن (د ن ط)1998 ص68

179 –حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب ط2003/1 ص22

أ- **التهجين:** وهو تضمين ملفوظ واحد لغتين اجتماعيتين تنتميان إلى حقبتين مختلفتين، أو مجتمعين مختلفين، وهو نوع توظفه الأشكال مثل: السخرية والهجاء الشعبيين (الكرنفال).

ب- **العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات:** وتتجسد مثلا في الحوار الإيديولوجي، والثقافي غير المباشر، ونمط توظفه الرواية المعاصرة.

ج- **الحوارات الخالصة:** وهو الحوار العادي بين الشخصيات الروائية أو المسرحية.

وأساس هذه الوسائل هو تقسيم (باختين) الكلمة في علاقتها بكلمة الغير يقسمها إلى ثلاثة أنواع[180]:

- الكلمة المباشرة، الموجهة إلى مادتها الملموسة المباشرة بوصفها تعبيرا عن النبرة الإدراكية الأخيرة للمتكلم.
- الكلمة الموضوعية (كلمة الشخص الذي يجري تصويره).
- الكلمة ذات التكوين المستند إلى كلمة الغير (كلمة مزدوجة الصوت).

ويترتب عن هذه الوسائل قضايا منهجية مهمة في تحليل (باختين) للخطاب الروائي، مثلا دراسة الرواية على أنها تعبير عن الكاتب، سواء اعتمد الباحث التحليل البلاغي القديم، أو التحليل

---

180 - مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ص290

اللساني الحديث، فكلاهما يوصل إلى فهم عبقرية المبدع، أوالرواية؛ لأن الدراسة تنطلق من لغة الرواية؛ أي لغة الأحداث والعلاقات، والبنيات، والتقابلات، والحوار[181].

وقد يتمظهر الأسلوب الحواري في أشكال متعددة، بعيدا عن المركزية اللغوية، والخطاب المغلق، مما يعني الانفتاح على اللغات والمزج بين الأساليب المختلفة، مع التفريق بين ما هو أدبي، وما هو غير حياتي، وبين الخطابات النبيلة، والخطابات الوضيعة.

لذا يذهب (باختين) إلى أن العلاقات الحوارية تتحقق بعلاقات منطقية ذات معنى ملموس، وهي نفسها تكون حوارية إذا صارت كلمة/تعبيرا، لها مؤلف تعبر عن موقفه، ونتلمسه في التعبير ذاته ويمكن أن يكون أي عمل أدبي نتيجة عمل جماعي، جهد أجيال متواصل، لكننا دائما نلمس إرادة إبداعية واحدة في هذا العمل وموقف محدد في المستوى الحواري، وبذلك يستنتج (باختين) أن الانعكاس الحواري يصبغ أي تعبير بالطابع الشخصي، ثم يعود ليصرح بأن هذه الحوارية يمكن أن تحدث بين الأساليب اللغوية وبين اللهجات الاجتماعية إلخ. وهي جميعا تستوعب باعتبارها مواقف لها معنى محدد، ووجهات نظر لغوية[182].

---

181 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص80

182 - مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ص268-269

وبالتالي لا يتعلق الأمر هنا <<بوجود أساليب لغوية محددة، ولهجات اجتماعية إلخ. هذا الوجود الذي يتقرر عن طريق الاستعانة بمعايير علم اللغة الصرف، ولكن الجوهري في القضية هو من أي زاوية حوارية وضعت هذه الأساليب جنبا إلى جنب أوالواحد في وجه الآخر داخل العمل الأدبي>>[183].

ويوضح منهجه أكثر في الفصل الأخير من كتابه (شعرية دوستويفسكي) المعنون بـ(أنماط الكلمة النثرية، الكلمة عند (دوستويفسكي)، <<إن علم اللغة يدرس اللغة نفسها من منطقها النوعي ومأخوذة ككل، الأمر الذي يجعل بطريقة ما، المخالطة الحوارية ممكنة، غير أن علم اللغة يتجاهل العلاقات الحوارية نفسها، إن هذه العلاقات قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأن الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعين دراسة هذه العلاقات بواسطة ما بعد علم اللغة الذي يتجاوز حدود علم اللغة والذي له مسائله ومادته المستقلة>>[184].

ويشرح (باختين) أكثر، مسجلا بعض الملاحظات المنهجية الخاصة بدراسة العلاقات الحوارية، وأولها اهتمامه بالكلمة، وهي اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة، الذي جردها من جوانب حياتها الملموسة، التي هي نفسها تحتل أهمية كبيرة في

183 - المرجع السابق ص266

184 - المرجع نفسه ص267

التحليل الباختيني الذي لا يهمل علم اللغة، لكنه تتجاوزه إلى (ما بعد علم اللغة)، وهو حسب (باختين) دراسة لم تتشكل بعد من علوم محددة ومتميزة، تخص حياة الكلمة[185].

هكذا تتشكل الرؤية للعالم وسط تعدد لساني، توظفه الرواية بوساطة الوحدات التركيبية والأسلوبية الآتية:

أ-خطاب الكاتب والراوي المفترضين: ويأخذان معنى مختلفا داخل الرواية، يحضران كموجهين لمنظور لساني، ولرؤية خاصة للعالم، والأحداث، والتقسيمات، والتنبيرات خاصة، سواء كان ذلك خاصا بالكاتب وخطابه المباشر الحقيقي، أو بالسرد واللغات الأدبية العادية[186].

أ-أقوال الشخصيات: وتختلف من حيث استقلالها الأدبي، والدلالي؛ إنها أقوال الآخرين في لغة أجنبية، بإمكانها كسر نوايا الكاتب، وتشكيل لغة ثانية إلى جانب لغته، فلغات الشخصيات تمارس أحيانا تأثيرا على خطاب الكاتب، ترصعه بكلمات أجنبية تشكل خطابا مستترا، ومنضدا تراتبيا؛ أي أنها تدخل عليه تعددا لسانيا. حيث يشكل تنوع اللغة، وتنضيدها قاعدة لأسلوب الرواية، ففي مثل هذه الحال قد يبدو أسلوب الرواية تحت هيمنة لغة الكاتب الأحادية، مثقل بالنوايا المباشرة والعاجلة، غير أننا

---

185 - المرجع السابق ص265

186 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص84

نكتشف بالتحليل وراء كل ذلك خطابا ثلاثي الأبعاد، متعدد اللغات، يستجيب لمقتضيات الأسلوب، ويحدده[187].

ج- **الأجناس المتخللة:** يسمح شكل الرواية المرن بتضمينها مختلف الأجناس التعبيرية الأدبية، وغير الأدبية، حيث تحتفظ وهي تشتغل داخل الخطاب الروائي بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية، فتحمل إلى الرواية لغتها الخاصة التي يمكن أن تكون محملة بنوايا الكاتب، أو مجردة منها، فلا تكون في شكل قول، بل تظهر كشيء بوساطة الخطاب، غير أنها تنحو دوما إلى كسر قصدية الكاتب، بينما ينحرف بعضها بطريقة مغايرة عن المستوى الدلالي الأخير للنص الروائي[188].

هكذا تتحول الرواية إلى خطاب تلتقي في ساحته نصوص مختلفة، ومتناقضة، يؤدي تفاعلها إلى إنتاج البنية الأسلوبية للرواية، ويستدل (باختين) على هذا التفاعل باستخدام مصطلح الحوارية، والتلقي، وتعدد الأصوات، وتعدد اللغات؛ ولعل هذا هو تبرير تعدد الشخصيات في الرواية المنتجة لتلك الحوارية، وهي القاعدة الأساس، التي أسست مفهوم التناص.

يمكننا الآن فهم موقف (باختين) الداعي إلى إعادة النظر في دراسة الخطاب الروائي، على أساس طبيعته الحوارية، أين تلتقي

---

187 – المرجع السابق ص84

188 – المرجع نفسه ص88- 89

الأصوات، وتتصارع دون أن تكون الغلبة لصوت على حساب الآخر، مع بقاء الكاتب في موقف حيادي، ويكون هدف الباحث الكشف عن ذاك التعدد في المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

ويتعامل (باختين) مع رواية أساسها الحوارية، يتجانس فيها كلام الراوي والروائي، والشخصيات، وهي رؤية تفتقر إلى الدقة حسب (فيصل دراج)، بسبب الانزياح المستمر بين إيديولوجيا المؤلف والإيديولوجيا الأدبية، بعيدا عن هيمنة الكاتب، فذلك شرط تحقق النص الصادر عن عملية تحويلية أدبية متعددة لعناصره قبل أن يصير تحت إرادة المؤلف[189].

ومع ذلك يبقى التعدد اللساني في الرواية هو خطاب الآخرين ضمن لغة الآخرين، يعمل على كسر نوايا الكاتب، وجعل النص ثنائي الصوت، يخدم بتأن متكلمين معبرا عن بنيتين مختلفتين: بنية مباشرة هي بنية الشخصية المتكلمة، وبنية غير مكسرة هي نية الكاتب. إنه خطاب يتضمن صوتين، ومعنيين، وتعبيرين، يترابطان داخله عن طريق حوار داخلي، كأنهما متعارفان، وتكون في الرواية <<لتلك الثنائية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات، وفي تنوع اللغات السوسيو-لسانية جوهريا، بكل تأكيد في الرواية أيضا يكون التعدد اللساني دائما مشخصا، مجسدا داخل وجوه بشرية بينها خلافات وتناقضات مفردة لكن هنا تكون

189 – فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص87

تلك التناقضات بين الإرادات والذكاءات الشخصية، منبعثة من تعدد لساني اجتماعي، هو الذي يعيد تأويلها، فتناقضات الأفراد ليست هنا سوى قمة أمواج محيط من التعدد اللساني الاجتماعي يضطرب ويتحرك، فيجعلها متناقضة بشدة مشبعا وعيها وخطاباتها بتعدديته اللسانية الأساسية>>[190].

وفي كتابه (شعرية دوستويفسكي) يحدد بعض ظواهر هذا التعدد الأسلوبية المعبرة عن الحوارية، يلخصها في عنصر رئيس هو الكلمة المزدوجة الصوت، ثم يقسم الظواهر الكلامية إلى: تقليد الأساليب Stylization، المحاكاة الساخرة Popody، الحكاية Tale، الحوار Dialogue، وفيها تتصف الكلمة بالازدواج؛ من جهة هي كلمة عادية، ومن جهة تتوجه نحو كلمة/كلام الغير. ولدراسة هذه الأساليب يبدأ (باختين) أولا باستيعاب تقليدها، كما يستوعب الكلام العادي، لأن ذلك ضروري لفهمها فهما حقيقيا حيث النظر إلى تقليد الأساليب باعتباره مجرد أسلوب. وينظر إلى المحاكاة الساخرة على أنها مجرد عمل أدبي رديء. وفي الحوار يكون الاتجاه المزدوج للكلمة أقل وضوحا، قد يحقق قيمة دلالية ملموسة، وبينما يمكن للحكاية أن تتميز أحيانا باتجاه واحد فقط ملموس ومباشرة. وغالبا ما يوجه كل من الحكاية والسرد إلى كلام

190 – ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص92

الغير، حيث تقلد الأولى أسلوبه، ويتضمنه الثاني، يجيبه ويبادره[191].

تصنف منهجية (باختين) وفق الصورة التي تقدمت بها ضمن ما يعرف بسوسيولوجيا النص الروائي، دون تخليها عن المادية الجدلية، التي تتجاوزها عندما تعتبر العمل الأدبي مستقلا عن الواقع الاجتماعي، ولو نسبيا، إذ تنظر إليه على أنه تعدد لساني يضم أصواتا مختلفة، وإيديولوجيات تصل حد الصراع، مع احتفاظ الكاتب بحياده، غير مهيمن، وباختصار تنظر هذه الرؤية للنص عبر الحوارية العنصر الذي من خلاله يفهم الباحث النص من الداخل كبنية، تضم كل هذا التعدد اللساني، والأيديولوجي.

2- بيارف. زيما Pierre V.Zima:

تظهر سوسيولوجيا النص جلية، وبهذا المصطلح في دراسات الناقد (بيار زيما)، خاصة بحثه المعنون بـ(من أجل نقد سويولوجيا الرواية)، الذي ضمنه دراسته (من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي)، يقترح فيه الاهتمام بالبنية الداخلية للنص اعتمادا على تحليل سوسيو-لساني، وتناصي، وكذا في كتابه (النص والمجتمع، أفاق علم اجتماع النقد).

---

191 - مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ص270-271

ويتساءل عن الطابع الألسني للإيديولوجيات والفلسفات والنظريات الاجتماعية. والتي يراها مصنوعة من الكلمات مثلها مثل الشعر، وهذه الكلمات نفسها مرتبطة ببنيات دلالية، هي الأساس في صياغة المساقات التركيبية والسردية التي تؤلف خطابا ما. وبذلك يصف مظهرين لعلم اجتماع النص: أولا شمولية هذا العلم لكل المظاهر النصية، مع الاهتمام بالإيديولوجيات والآداب، والنصوص التجارية والمختصة. وثانيا التركيز على تحليل المظاهر اللسانية الخطابية، التي تتمظهر فيها هذه الظواهر. ويضيف مظهرا ثالثا يحدده في مأسسة الخطاب واللغات الجماعية. لذا يهتم علم اجتماع النص بالتساؤل عن البنية اللسانية الخاصة بالأدب، وبنية النظريات الأخرى (ماركسية اجتماعية)، على سبيل المثال[192].

ويحدد مهمة علم اجتماع النص في نقد المجتمع، مثل تحليل الضوابط المفروضة من بعض اللغات المهيمنة، والتي تمتلك قرار تحديد ما يسمح بقوله، أو كتمانه، وبذلك تحد من استقلالية الأفراد والجماعات. هنا يؤيد علم اجتماع النص الذاتية المستهدفة من طرف المجتمع مابعد الحداثي، أين تتوسع سيطرة مشاريع المنظمات السياسية، وفرضها أشكال الكلام وتفكيرها على

192 - بيار زيما: النص والمجتمع، أفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أبوزيد، المنظمة العربية للترجمة، ط2013/1 ص20

الجماعات والأفراد. فهو ليس مجرد منهجية لتحليل النصوص وتقنية لها مردود فكري. وتأسيسا على ذلك تكون مهمة علم اجتماع النص الكشف عن الحدود المفروضة من طرف الخطب الإيديولوجية أوالتجارية على المواطنين. وهذا ما يجعله في نظر (زيما) استمرارا للنظرية النقدية عند (أدورنو) و(هوركهايمر)، يريد تطويرها من منظور سيميائي اجتماعي، وبذلك يدرجه ضمن النقد الاجتماعي[193].

وينشغل الباحث بكشف كيفية ترابط القضايا الاجتماعية ومصالح الجماعات على السطح الدلالي، والنحوي، والسردي، مع الاحتفاظ بالتعليق النقدي، وحكم القيمة، وتجاوز مجرد البحث عن الموضوعات، والأفكار في النص كما تفعل سوسيولوجيا الأدب؛ وهو في ذلك يقترب من (باختين)، بل يعتمد أفكاره إلى جانب مناهج أخرى.

ويمكن إيجاز المعطيات التي اعتمدها في تأسيس رؤيته في النقاط الآتية[194]:

أ-النظرية النقدية عند جماعة فرانكفورت خاصة (أدورنو) والتي خصها بكتاب يحمل اسمها سنة 1974.

---

193 - المرجع السابق ص 21

194 – سعيد يقطين: انفتاح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1/1989 ص25

ب-السيميوطيقا الأدبية، كما تجلت عند (غريماس)، وكذا اتجاهاتها المختلفة.

وينطلق في استفادته من النظرية النقدية في التراث الفلسفي والجمالي الألماني، والشرقي عامة، بدءا بـ(هيجل) مرورا بـ(ماركس) و(لوكاتش) و(غولدمان) و(كوزيك)، حتى نظرية النص، وجماليات التلقي؛ أما السيميوطيقا الأدبية فتمثلت استفادته منها بأخذه عن (سوسير) وصولا إلى (كرستيفا) و(غريماس) و(لوتمان).

وعلى أساس هذا التركيب بين النظرية النقدية والسيميوطيقا يؤسس سوسيولوجيا النص، التي ترى أن النص ذو طابع مزدوج؛ فهو بنية مستقلة، وفي الآن بنية تواصلية؛ أي أنه دليل مركب من العمل المادي ذي القيمة الرمزية الحسية، ومن الموضوع الجمالي المتأصل في الوعي، يحتل مكانة المعنى؛ وهذان المظهران مترابطان بشكل، لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر. <<إن النص ليس فقط مجسدا في إطار أنظمة مختلفة القيم، ولكنه في الآن ذاته يعبر على صعيد الكتابة عن القيم، والمعايير الاجتماعية، فالاستقلال النصي مشروط بالتطور السوسيو-تاريخي، وبذلك يتموقف النص من المجتمع، ينقده من خلال وجوده، وهو يلح على هذا البعد، وهو إلى جانب ذلك يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية، ويشهد كأي وثيقة تاريخية على القيم السائدة في عصره، وهو يحولها بواسطة وضعيته المحاكية حيال اللغة إلى صور، إنه التصور نفسه الذي نجده عند جماعة فرانكفورت لكنه

يطعمه بما تقدمه له السيميوطيقا من إمكانات في تحليل الدلالة>>[195].

ويلخص ما سماه مكتسبات ومشاريع علم اجتماع النص في تسع نقاط، وتمثل الأسس التي أقام عليها رؤيته:

أ- **الشكلية:** يعيد (زيما) الفضل في الربط بين الأدبي والاجتماعي برابط ألسني إلى الشكليين الروس خاصة (تينيانوف)، فهم لم ينكروا الطابع الاجتماعي للأدب، وطرح هذا الأخير ما سماه بالعلاقة المتبادلة بين الأدب والسلاسل القريبة منه، وهي علاقة ذات طابع لساني، حيث الحياة الاجتماعية ترتبط بالأدب بمظهر كلامي. ومن ثم يكون للأدب وظيفة كلامية في ما يخص الحياة الاجتماعية[196].

ب- **السيمياء:** يركز على استعادة سيمياء (غريماس) و(لويس بريتو) لأطروحات الشكليين الروس، وتزويدها بمقولاتها النظرية، ما جعل النظر إلى الفلسفة والإيديولوجيا، والسياسة، والنظريات العلمية بصفتها لغات، تعامل مثل النصوص الأدبية، ثم راح يدرس المجتمع وفق النظرة النصية في مظهره الكلامي، وأصبحت مصالح المجموعات محددة في المستوى اللساني والخطابي[197].

195– المرجع السابق ص26

196 - - بيار زيما: النص والمجتمع، ص 22

197 - المرجع نفسه ص23

ولو جئنا إلى الأساس المنطقي-الدلالي والعاملي عند (غريماس) لوجدناه يمثل الرابط بين الخطاب والمجتمع، الذي يعد ميدان المصالح المتضاربة والمحفزة على الصراع. كما العوامل الغريماسية تمثل في حقيقتها أدوارا اجتماعية، ويمثل توزيعها تراتبية اجتماعية؛ إذ يشكل المرسل السلطة المهيمنة على الخطاب مثلا السلطة الاجتماعية، حيث يكلف البطل بمهمة يؤديها وفق علاقة تعاقدية، والأمر نفسه ينطبق على الإيديولوجيا. بالإضافة إلى فكرة أن البنى الدلالية المتوارية في الخطابات هي المتضمنة للمصالح الجماعية، وهي كذلك المحددة لمسار السرد؛ لأن المستوى الاستبدالي هو المحدد للمستوى التركيبي كما يبين (غريماس). بينما يرى (هاليداي) العكس فيما اصطلح عليه بـ(سيمياء اجتماعية)، إذ يأخذ بأولية المخطط الدلالي والتنظيم الاستبدالي في أي تحليل اجتماعي؛ ويبرر ذلك بكون التنظيم العميق/البنية العميقة لجميع مستويات النص هو عبارة عن شبكة من الاستبدالات/الخيارات الدلالية (أو/أو)، وهي التي توجه المستوى الخطابي والسردي للنص؛ لأن المصالح الاجتماعية والإيديولوجيا في الخطاب الأدبي والنظرية تتمظهر في المكون الدلالي ومستوى الاختيارات والتصنيفات. بينما تفاعل النص

الأدبي مع الخطاب الأيديولوجي والديني والعلمي لا يتم إلا في المكون الدلالي وحده[198].

ج- اللهج الاجتماعي: مصطلح استعمله (غريماس) في كتابه (السيمياء والعلوم الاجتماعية)، حيث اعتبر اللهجات الاجتماعية لغات متخصصة، ربطها بمجموعات سيميائية، بينما يرى (زيما) أن اللهج الاجتماعي يتجاوز ذلك إلى كونه (نسقا ثانويا معدلا)، ويشكل ذخيرة معجمية ودلالية وسردية، يمنح لفئة اجتماعية أو أكثر تقديم مصالحها، وتجسيدها في مستوى الخطاب. ومن هذا المنطلق يبدو أنه أصل الخطابات الاجتماعية؛ فمثلا اللهج الاجتماعي الماركسي اللينيني الذي يربط بين جماعات اجتماعية مختلفة الأنساب، تتوالد عنه أعداد كبيرة من الخطب المشابهة على المستوى المعجمي، والدلالي، والسردي. وهذا يوضح تشاكل اللهج مع اللغة، فهو بنية نظرية، لا يتمظهر بهذه الصورة في الواقع، بل يظهر في الخطابات التي ينتجها الأفراد والجماعات[199].

د- الوضعية الاجتماعية (اللسانية باعتبارها لقاء جدليا بين اللغات): يعزى الفضل في علم اجتماع النص إلى (باختين) والسيميائية، فأهم عنصر عند الأول هو أن الخطاب لا يدرك إلا كحوارية، وبذلك النظر إلى المجتمع على أنه شبكة واسعة من

---

198 - المرجع السابق ص24-26

199 - المرجع نفسه ص27-28

العلاقات الحوارية بين الخطابات. ومن وجهة النظر السيميائية تعد الكلمة في الخطاب هي حامل معنى الإيديولوجيا، وهو ما يسمح بتجسيد الوضع الألسني الاجتماعي في اللهج الاجتماعي والخطاب، ويصبح مفهوم هذا الوضع هو تعدد الأصوات. حيث تتصارع اللهجات الاجتماعية وخطاباتها[200].

هـ- التناص (رابط بين النص والسياق الاجتماعي: التناص مصطلح استلهمته (كريستيفا) من حوارية (باختين)، ويعني أن النص ليس مستقلا بذاته، إنما هو تقاطع نصوص تتحاور فيما بينها.

ويفهم (زيما) من ذلك أن المجتمع يظهر في النص الأدبي، من خلال مسار حواري يستوعب نصوصا أخرى، وهو أيضا لغة باستطاعتها احتواء خطابات لا نهائية، مما يجعل النص واقعة اجتماعية، يقيم حوارا بين اللهجات الاجتماعية، وبين خطاب الحاضر وخطاب الماضي، ويتحقق كفاعل كتابة أدبية وكائن اجتماعي داخل مؤسسة الأدب، باتخاذه موقفا من الخطاب اللاإيديولوجي، والديني والأدبي[201].

و- مأسسة اللهجات والخطابات: المقصود هنا مأسسة اللغات الأدبية، والسياسية، والفلسفية، والعلمية وغيرها.

---

200 - المرجع السابق ص28-29

201 - المرجع نفسه ص32-33

فالكاتب لا يكتب لنفسه فقط أو لكشف قضية ما، بل يفعل ذلك أيضا لتعريف القارئ بكتابة جديدة في حقل الأدب، أو لعرض قراءة ما اختارها من بين قراءات عدة؛ إذ المشكلة التي يعترضها الكاتب هي الكلام أولا، مستهدفا الكتابة، ليصبح الكلام وسيطا بين ما هو أدبي وما هو اجتماعي. ومثال ذلك (سيلين) التي تشجع على نوع من الكتابة، و(كالفينو) الذي يعرض نوعا من القراءة، فنكون أمام (خطب شعبية) عند الأولى، و(الفن المستقل بذاته) عند الثاني، وهي مفضلة عن غيرها تقوم المؤسسة الأدبية بحمايتها[202].

ز- **مأسسة النظرية (العلمية):** جرت محاولات من طرف المدرسة الفرويدية، ومدرسة باريس السيميائية لمطالبة مؤسسة الجامعة، ودور النشر، والمجلات، والمؤلفين والقراء بالاعتراف بلهج اجتماعي خاص، وما ينتجه من خطابات، ويشكل القراء الرابط بين المؤسسة العلمية الوضعية الاجتماعية-اللسانية، وحسب المشتغلين في التحليل النفسي أو علم الاجتماع أو السيمياء فإن هذه الأخيرة ليست كلا قائما بذاته، وكذلك ينظرون إلى الحقل العلمي، بل هو عندهم قطاع مختص، مثل التحليل النفسي، وعلم الاجتماع، والسيمياء، قطاع خاضع لقوانين لسانية. وخير دليل الكليات في الجامعات، فدائما تسيطر لهجة جامعة

202 - المرجع السابق ص35-36

إيدولوجية مختصة، أو لهجات حليفة تحتكرها جامعة معينة، فمثلا هناك اختلاف لساني بين كلية الحقوق وكلية العلوم الإنسانية[203].

وأمام الاختلال الذي شهده (الحقل العلمي)، تقدم مفهوم المؤسسة بشكل دقيق وعملي، إذ يمكن التمييز بين مسارات المأسسة المتنوعة في الميدان العلمي، وبين المسارات التي تتضمن خطابات إديولوجية وثقافية. وبينما تعد العلوم الاجتماعية جزءا من الإيديولوجيا، تعد العلوم الطبيعية ذات لغات خارج التصنيف الإيديولوجي والخصوصية الثقافية. ويفهم من هذا أن مأسسة الخطاب الأنثروبولوجي أو الاجتماعي لا يتحقق إلا بقدرة بعض اللهجات الإيديولوجية تحقيق وضعية اجتماعية- لسانية أكثر تخصصا[204].

ح- مفاعيل التغيرات الاجتماعية في مسارات المأسسة:
ليكمل (زيما) حديثه عن المأسسة، يتساءل عن المفاعيل الناتجة عن التحولات الاجتماعية على مستوى لساني ومؤسساتي، فقد ساهم الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في إعطاء شرعية لبعض اللهجات الاجتماعية والخطابات الشعبية في المؤسسة الأدبية. فقد مزج أدب ما بعد الحداثة المسافة مفردات

---

203 - المرجع السابق ص39

204 - المرجع نفسه ص40

وموضوعات وكتابات الأدب الرسمي بالأدب الشعبي. وبذلك يحدث كتاب هذا الأدب القطيعة مع تقاليد الكتابة الحداثية المهمشة للأدب الشعبي الأمر الذي مأسس الأدب الرسمي[205].

ط- علم اجتماع، التحليل النفسي، الذاتية: يرى (زيما) أن البنية النفسية للفرد تدرك في علاقتها بالبنية الاجتماعية، وهو ما تمثله الرواية التي تحولت من الرومانسية إلى الوجودية، إذ يتبين اهتزاز نظام القيم الاجتماعية، كنظام رمزي (لاكان)، عندما تملكه التعسف الإيديولوجي الذي طال اللغة، وبذلك اضمحلت قيمة التبادل. وكانت النتيجة تعرض نظام القيم الأبوي البورجوازي للنقد على يد الروائي البروستي والرومانسي والسارتيري، لاجئا إلى متخيل تحكمه الرغبة المحرمة بالأم، مدركا في ذلك أنه معزول، ومع ذلك يعلي صوته كمنطق بديل[206].

لقد أثرت هذه الاتجاهات في منحى سوسيولوجيا النص لدى (زيما)، فرغم اقترابه من منهج (باختين)، إلا إنه تجاوز التركيز على دراسة النص نفسه إلى توخي الدقة أكثر، من أجل كشف الطريقة التي بها تتمظهر الموضوعات الاجتماعية في البنية اللغوية للنص الروائي دلالية كانت، أوتركيبية، أوسردية، وعلاقاتها الجدلية؛

---

205 - المرجع السابق ص 42-43

206 - المرجع نفسه ص45-46

ولتحقيق هذا الهدف تكون الاستفادة من المفاهيم السيميائية، وتبيان أبعادها السوسيولوجية.

ومن أجل إكمال الوصف السوسيولوجي للآليات النصية (الدلالية والنحوية)، يرى (زيما) أنه من الأفضل تقديم الواقع الاجتماعي كمجموعة لغات جماعية، بعدها يمكن الاعتماد على فرضية، يراها أساسية بالنسبة لسوسيولوجيا النص، مفادها أن النص الأدبي يستوعب، ويحول اللغات الجماعية، التي تتخذ لها دورا هاما حينما تصبح داخله[207].

ويحدد وظيفة علم اجتماع النص أكثر دقة بـ<<استكمال الوصف الاجتماعي للآليات النصية (الدلالية والتركيبية) تصوير العالم الاجتماعي كمجموعة من اللغات الجماعية. ثم يمكننا البدء من الفرضية الأساسية بالنسبة لعلم اجتماع النص القائلة بأن اللغات الجماعية تستوعبها وتحولها النصوص الأدبية التي تلعب فيها هذه اللغات دورا هاما>>[208]

وهو بذلك يضع منهج (لوكاتش) الذي يقابل العمل الأدبي بالواقع الاجتماعي بطريقة مباشرة، كواحد من التفسيرات المحتملة للعمل، يتجاهل البنيات الدلالية لأسباب إيديولوجية

---

207 – بيار-ف – زيما: نحو سوسيولوجية للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع5 ، شتاء 1989 ص78

208 - بيار زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ط1/1991 ص171

مؤكدا أنه <<يمكن تقديم مرة أخرى نهاية الرواية كتطور اجتماعي (تاريخي) ولساني، وتحديد، وشرح، ونقد البنيات الروائية في إطار سوسيولوجيا النص، ومن جهة أخرى فإن سوسيولوجيا الأدب المعروفة في الماضي كثيرا ما أهملت الآليات النصية، فالمعنى السوسيولوجي لرواية ما أو لدراما، لا يجب أن يتشكل في المستوى الإشاري والتوثيقي، ولا في مستوى تعريف الأخلاق الاجتماعية لمرحلة ما، بل في المخطط السيميائي والسردي>>[209].

من هذا المنطلق يوجه نقده لمنهج (غولدمان) وسوسيولوجيا المضامين، معبرا أن سوسيولوجيا الأدب اعتادت على دراسة النصوص الخيالية دون أن تحاول فهمها كبنيات لسانية، وأنظمة دالة. <<إن منظرين أمثال لوكاتش وغولدمان يتحدوثون عن أشكال الوعي، والتماثلات البنيوية والرؤيات للعالم والحقائق التاريخية دون أن يضعوا في حسبانهم النظرية الشكلانية، التي ترى أن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقة تبادلية مع الأدب، عن طريق مظهرها الشفهي قبل كل شيء، هذه النظرية الشكلانية التي تلخص بشكل ما برنامج سوسيولوجيا النص، لها قبل كل شيء قيمة تجريبية طال ما نحن معنيين بالبنيات اللسانية (دلالية ونحوية، أو سردية) يمكنها تقديم حجج أكثر أو أقل تحققا منها

209 – Pierre V. Zima: L'indifférence romanesque, Sartre, Moravia, Camus, Le sycomore, paris 1982 p12

لكن عندما يبدأ الحديث عن الوعي أو الحقيقة التاريخية التي يعكسها عمل أدبي ما يغدو التحقيق التجريبي صعبا، وربما مستحيلا>>[210].

أما النقد الذي وجهه لسوسيولوجيا المضامين، فيتمثل في كونها لا تهتم بالبنيات النصية، وتركز اهتمامها على العناصر الإشارية للخيال، فلا تشرح، ولا تعرض إلا التغيرات الموضوعاتية للأدب في علاقتها بالتطور التاريخي، كأن نقول الأرستقراطية عند (بلزاك) مثلا.

من هنا يرى أن سويولوجيا النص تبذل جهدا من أجل وصف الوضعية الاجتماعية، والمصالح الاجتماعية كبنيات لسانية، لذا يصف النقد الذي وجهه (باختين) و(فولوشينوف) إلى اللسانيات التزامنية بالأهمية المميزة؛ بناء على رؤية كتاب الماركسية وفلسفة اللغة لنظام اللغة الذي لا يكون عندهم كلية سكونية لبنيات مترابطة، إنما هو وحدة حركية وتاريخية ضمن متغيرات تستلزم صراعا اجتماعيا وأيديولوجيا. ومن ثم فالملفوظات شفهية كانت أم مكتوبة، والتي نحتاج إليها في المؤسسة الاجتماعية الخاصة ليست حيادية، بل تعبر عن المصالح الاجتماعية المتماسكة[211].

---

210 - –Ibid p17

211 –Ibid p18

ومن ثم فالمضمون الاجتماعي ليس <<لغة كما هي نظام حيادي وسكوني، لكن هو مجموعة ديناميكية مسجلة بوساطة مجموع متناقضات، تتمفصل في مخطط الكلام، البنية المنطقية، وقد سميت هذه المتناقضات بالوضعية السوسيو-لسانية، وهي وضعية تتغير باستمرار في الحدود التي تقودنا فيها المتغيرات الاجتماعية إلى مستجدات لسانية في المجال الجمعي، كما في المجال الدلالي>>[212].

هكذا تصبح فرضيات الماركسيين غير مقنعة دائما، لأنها بعيدة عن العلاقة التجريبية، وغير قابلة للبرهنة، لذلك فإن وصف بنيات ترابط النص الأدبي بسياق اجتماعي على المستوى التجريبي مسألة مركزية في الحقل المنهجي، ولا يتأتى ذلك إلا بتمظهر المجتمع والأدب لغويا[213].

ويعتبر هذا التمظهر كخطاب ممكن من الممكنات؛ أي أن البنية السردية ليست مفارقة لمرجعها، إنما هي احتمالية. لذا المهم هنا هو السؤال عن موقف الذات/الراوي من (خطابها بوصفه بناء دلاليا وتركيبيا) يمثل مصالح جماعية وفردية. وتستطيع الذات (ذات التلفظ) مطابقة خطابها مع الواقع، والسؤال في الوقت نفسه عن المصالح والقيم الاجتماعية التي يعبر عنها المضمر في

---

212 –Ibid p18 - 19

213 – بيار زيما: نحو سوسيولوجيا النص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، ص79

هذا الخطاب الذي هو خطابها، وعن أسسه الدلالية. وهنا يصبح موضوع النقد الأول هو العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي[214].

ومن أجل تحقيق هذه المهمة يحدد (زيما) لعلم اجتماع النص الأدبي القيام بـ[215]:

أ- وضع علاقات منظمة بين المفاهيم السيميوطيقية المتصفة بالصفة الاجتماعية.

ب- تطوير الأبعاد الاجتماعية والسيميوطيقية لبعض النظريات الاجتماعية (مدرسة فرانكفورت) خاصة اهتمامها باللغة.

ويوضح العلاقة بين اللغة والمصالح الاجتماعية من خلال مستويين:

1-**المستوى المعجمي الدلالي:** وفيه يعتبر علم اجتماع النص القيم الاجتماعية غير مستقلة في وجودها عن اللغة، كما يعتبر الوحدات المعجمية الدلالية، والتركيبية تجسيدا لمصالح جماعية قد تصبح راهن صراع اجتماعي واقتصادي وسياسي. ومع ذلك صعب وصف العلاقة بين اللغة والمجتمع على المستوى المعجمي

214 - بيار زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص175

215 - المرجع نفسه ص177

فقط، كونه علم تجريبي محدود المدى، لذا يكون من الأوضح التطرق لهذه العلاقة في المستوى الدلالي[216].

2-**المستوى السردي:** والسؤال هنا يخص العلاقة بين القاعدة الدلالية للنص ومساره السردي، فمنذ (بروب) أصبح الأساس الدلالي هو المحدد للبنية السردية؛ أي أن الأضداد مثلا: كبير صغير، طيب، شرير هي التي توزع الأدوار الفاعلة. وينطلق (غريماس) من عمل (بروب) ليؤكد أن البنية الدلالية/العميقة هي التي تحكم توزيع الوظائف الفاعلة Fonctions actantielles. والفاعل عنده يمكن أن يمتلك صفة الجماعة، أو كيان غير مؤنسن، وقد يكون مجموعة من الفاعلين syncrétisme d'acteurs، (حزب سياسي يقوم بوظيفة الفاعل الجماعي Actant collectif، بينما يعتبر أعضاؤه فاعلين ينتمون للفاعل الجماعي Actant الحزب، كما يكون الفاعل الواحد تجمعا من عدة فواعل جماعية، وبالتالي قد ينتمي فرد لعدة فواعل جماعية/مؤسسات سياسية)[217].

ومن ثم ففي الممارسة الخطابية تظهر الاختيارات الدلالية/التصنيفات المنتجة من طرف ذات الخطاب/ذات التلفظ على المستوى الفاعلي وتحكم المسار السردي. وهنا يدرس

---

216 - المرجع السابق ص177-178

217 - المرجع نفسه ص179

النموذج الفاعلي للنص من جهة النسق (العلاقات بين المصطلحات التي تشكله، ثم من جهة العلمية (العمليات التي يمكنه أن يفسح لها المجال)، وعليه ففي علم اجتماع النص يوجد علم دلالة بنيوي، حيث يمكن التعامل مع النصوص الإيديولوجية والدينية تماما مثل النصوص الأدبية بتوظيف نماذج فاعلية Modèles actantiels[218].

ومع ذلك يرى (زيما) أن علم اجتماع النص يحتاج كي يفسر البنى النصية في سياقها الاجتماعي إلى مقولات سيميوطيقية، لا يتوفر عليها علم الدلالة البنيوي، رغم اعتماده على بعض مفاهيم (غريماس) مثل Actant[219].

نفهم من كل هذا أن (زيما) يعمل على تأسيس سوسيولوجيا النص الأدبي انطلاقا من اهتمامه بالخاصية المميزة للكتابة كموضوع لمنهجه من خلال دراسة السياق الصوتي والسردي باعتبارها وقائع اجتماعية متصلة بالمستوى الدلالي، من منظور أن كل تجل كلامي هو بنية أيديولوجية، تعبر عن مصالح جماعية؛ إنه باختصار التركيز على ما سماه بالوضع الاجتماعي اللغوي الذي يتضمن لغات جماعية، تؤدي دورها في الآن، وتتعالق فيما بينها.

---

218 - المرجع نفسه ص180

219 - المرجع نفسه ص 181

تتضح هذه الرؤية كمنهج إجرائي في الدراسة التي طبقها على نصوص (سارتر) و(مورافيا) و(كامو)، حيث يقول: <<الأمر يخص هنا توضيح أن روايات سارتر ومورافيا وكامو هي قبل كل شيء نصوص (بنيات دلالية ونحوية) التي تستوجب صعوباتها وتغيراتها المفاجئة تحولات اجتماعية، مع أن هذه التحولات لا تصنف إلا في إطار النقد السوسيولوجي فقط، حتى يمكن ربطها بقضايا الرواية، ويجب عرضها كقضايا لسانية، دلالية، ونحوية (خطابية)، ولتحقيق هذا الهدف، من الأولى الاستناد إلى سوسيولوجيا النص>>[220].

يبقينا مثل هذا الطرح دوما في مجال البحث عن طريقة القول، وليس عن موضوعه، مما يجعل (زيما) يعمل على التنظير لمنهج جديد يسير في ركب نظرية سوسيولوجيا الأدب، التي تجعل الدارس مرتبطا بالنص المدروس عن طريق علاقة حميمة.

فلا غرابة إذن من أن يوجه النقد لـ(جيرار جينيت)، حيث يذهب إلى أن دراسته القائمة على التحليل التقني الشكلي لا يمكنها إقامة العلاقة بين البنية السردية، والبنية الاجتماعية، لأنها تحتمل الأساس الدلالي للسرد، رغم أن المصالح الاجتماعية تتجلى بوضوح في اللغة، أي على المستوى الدلالي والمعجمي، يكتفي

220- Ibid p15

(جينيت) بوصف التقنيات السردية دون الاهتمام بما تتضمنه من أيديولوجيا[221].

ولسبب منهجي يعتقد (زيما) أنه من غير الممكن أن تستفيد سوسيولوجيا الأدب من السرديات الشكلية، لأن ذلك سيعد انتقاء، يؤدي إلى تفاوت دلالي بين الحجج السيميائية والحجج السوسيولوجية، لذا تعد بلورة منهج سيميائي سوسيولوجي في رؤية منسجمة (سوسيوسيميائية) أمرا مستحيلا؛ لأنها عندئذ ستكون نظرة توسعية، لا تحقق الهدف المنهجي، ولا يتحقق ذلك إلا بالاعتماد على بعض النظريات السيميائيات الموجودة، التي بإمكان مفاهيمها إثراء سوسيولوجيا الأدب، وجعلها أكثر دقة[222].

تكون هذه الرؤية الزاوية التي من خلالها نظر إلى السيميائية البنائية، وبالتحديد تلك التي طورها (غريماس) و(ل. ج. بريتو) و(جوليا كرستيفا) و(أمبرتو إيكو)، على أنها تستطيع مساعدة الباحث السوسيولوجي بما تقدمه من مفاهيم، تساعد على وصف العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، وكشف ما هو أيديولوجي في المستوى الخطابي.

وهكذا وجب على سوسيولوجيا النص أن تقوم بما يلي[223]:

---

221 – بيار زيما: نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، ص81

222 - المرجع نفسه ص81

223 - المرجع نفسه 138

أ- وضع علاقات نسقية بين المفاهيم السيميائية ذات الطابع السوسيولوجي.

ب- بلورة وتطوير الأبعاد السوسيو–لغوية، والسيميائية لبعض النظريات السوسيولوجية خاصة النظرية النقدية لمدرسة (فرانكفورت).

ولتقديم تصوره الخاص بسوسيولوجيا النص، يستند (بيار زيما) إلى نصوص مقتبسة من رواية (الغريب) لـ(ألبير كامو)، ورواية (البصيص) لـ(ألان روب غرييه)، ورواية (البحث عن الزمن المفقود) لـ(مارسيل بروست)، والهدف من هذا هو تمثيل مختلف مستويات النص، على أنها بنيات لسانية واجتماعية، ثم الاستعانة ببعض المفاهيم السيميائية، وتوظيف أبعادها الاجتماعية؛ إذ أن العالم الاجتماعي ما هو إلا مجموعة من اللغات الجماعية توظفها النصوص وتحولها.

يطرح (زيما) من جهة أخرى نظريتين هما في الأساس مسلمتان <<إن القيم الاجتماعية لا توجد أبدا مستقلة عن اللغة والوحدات المعجمية الدلالية والنحوية تمفصل المصالح الجماعية، وإنها لتستطيع أن تصبح رهانا لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية>>224.

224 – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن، ترجمة منذر عياشي، ج2، ص138 - 139

ولا يعني تبني هذه الرؤية هو اختزالا للظواهر الاجتماعية والجماعات إلى ظواهر نصية، إنما الهدف تحقيق علاقات بين النص والمجتمع بوساطة عرض المصالح والمشاكل الاجتماعية على المستوى اللغوي؛ لأنه العرض القادر على تحقيق العلاقة بين ما هو أدبي، وما هو اجتماعي في نهاية التحليل دون الحاجة إلى مفاهيم المحتوى الاجتماعي، ورؤية العالم وغيرها؛ فتتخذ الإيديولوجيا بعدا جديدا، أثناء إعادة صياغتها في سياق سيميائي مرتبط بمفهوم الخطاب، ومفهوم اللغات الجماعية[225].

يستفيد (بيار زيما) استفادة مزدوجة، يؤسس عليها منهجه السوسيونصي الذي يجعل من النسق اللغوي مجالا، تتمظهر فيه المصالح الاجتماعية، وهنا نسترجع (باختين)، حين يرى أن القضايا الاجتماعية والاقتصادية تعرض في الخطاب الأدبي على شكل قضايا لسانية، فيما سماه بالحوارية (التناص عند كريستيفا)؛ تغدو كل محاولة للفصل بين البنية اللغوية للنص ودلالته الإيديولوجية عملية لا جدوى منها؛ لكن (زيما) يطور رؤية (باختين) مضيفا موقف النص من الأيديولوجيات المتناصة في مستواه اللغوي، فإما أن يكون معارضا لها، أو مساندا <<تلخيصا يمكن القول إن داخل إطار سوسيولوجية النص تظهر اللغة واللسان كنسق تاريخي، تفسر التغيرات (القاموسية، الدلالية

225 – بيار زيما: نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، ص90

والتركيبية، النحوية) التي تحدث داخله بالعلاقات مع النزاعات بين المجموعات الاجتماعية، ومن ثم بين اللغات الجماعية الممأسسة>>226.

وتمثل فكرة التناص أهمية خاصة بالنسبة لسوسيولوجيا النص، بفضلها يمكن كشف العلاقة بين النص ومجموع النصوص المشكل منها، لأن النص الأدبي ليس كلا مغلقا، بل يجب كشفه على أنه بنية حوارية (ديالوجية)، وردّ فعل على النصوص الأخرى كما ذهب (باختين).

ولأن الإديولوجيات تتواجد عيانيا وتجريبيا في الرواية، وجب لكشف وظائفها النظر إليها على أنها لغات. في هذا الإطار لا يفرق (زيما) بين تناص خارجي، وآخر داخلي <<الأول هو مجموع العلاقات التي ينسجها نص تخييلي مع نصوص ليست تخييلية تاريخية أو معاصرة...بينما التناص الداخلي (العلاقات بين النصوص التخييلية المعاصرة أو التاريخية)، لا يمكن أن يفسر مستقلا عن التناص الخارجي، أي لا يفسر مستقلا عن اللغات الجماعية والوضع الاجتماعي>>227، ويعتبر أن هذا التعريف قد ساعد على إعادة الاعتبار لنوعية وخصوصية النص الأدبي.

---

226 – المرجع السابق ص89

227 –Pierre. V. .Zima: L' indifférence romanesque p23 - 24

ونستخلص أن الأيديولوجيات المختلفة، والموظفة في النص بواسطة اللغة في مفهوم (زيما) هي قضايا لسانية، ترتبط بنظيرتها الاجتماعية كنصوص تتلاقى داخل النص الأدبي، بتنوعها الاجتماعي والفني والتاريخي.

وبما أن مفاهيم سوسيولوجيا الأدب، قد جعلت الإيديولوجيا أكثر ريبة، فإن سوسيولوجيا النص، وعن طريق التناص، وما يتضمن من لغات جماعية يمكنها وصف الإيديولوجيا داخل النص، من خلال تحديد الوضعية السوسيو-لسانية للنص، كما عاشها الكاتب، وأفراد جماعته، حيث نجد اللغات الجماعية هي الأهم بالنسبة للرواية، أو أي نص أدبي آخر مع توضيح كيفية توليد بنية أدبية خاصة بتوظيف هذه اللغات والخطابات الجماعية؛ وبذلك يدرس النص في سياق حواري (ديالوجي) وهي عملية يتم فيها ربط النص بالخطابات التي يتفاعل معها، وهو يوظفها أو ربما يحاكيها بسخرية، على أساسها يفسر البنيات الدلالية والسردية[228].

يصل (زيما) إلى نتائج تختلف عن تلك التي توصل إليها (باختين) بتحييده المؤلف، معتبرا النص في مجمعه صوتا إيديولوجيا، يتخذ موقفا من الأصوات التي شكل منها حواريته الخاصة.

228 - بيار زيما: نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، ص97

في المقابل يحمل (زيما) مصطلح اللغات الجماعية شحنة إيديولوجية، حتى ينسجم مع الوضعية المحددة للإيديولوجيا وهي الوضعية السوسيو-لسانية. المعبرة عن المصالح الاجتماعية والاقتصادية، وهي في الحقيقة عودة صريحة من طرف (بيار زيما) للمنطلقات الجدلية، إذ يتخذ النص وظيفة، وموقفا ضمن الصراع الإيديولوجي، مع احتفاظه بتميزه، فيدرس ذلك في إطار اللسانيات كما طورها الشكليون، وسوسيولوجيا النص عند (باختين)، ومفهوم التناص عند (كرستيفا) <<إن تحديدا لسانيا (دلاليا) للإيديولوجيا، ربما يسمح بوضع الإيديولوجيا في المخطط ذاته للكتابة التخيلية بقضاياها الخاصة (دلالية، سردية معجمية) فيقيم علاقة بين الإيديولوجيا والتخييل>>[229].

يركب (زيما) بين ما جهد من أجل تحقيقه الشكليون، وهو البحث عن الكيفية التي بها يقول النص، أي الجانب الشكلي وبين ما حاولت الماركسية القيام به، وهي تسعى إلى كشف مضامين النص الاجتماعية والاقتصادية؛ أي العوامل التي أدت إلى تكوين النص.

ويتضح ذلك في دراسته لروايات (مارسيل بروست)، حيث بدأها بتحديد الوضعية السوسيو-لسانية في عصر الكاتب وقبله بقليل، ثم ثانيا كشف عن الدور الذي أدته النقاشات في مجتمع

---

229 – Ibid p 24

الصالونات باعتبارها لغات جماعية خاصة، تعاطى معها (بروست)، وثالثا حاول الوصول إلى طبيعة احتواء الروايات لنقاشات الصالونات، والتطورات التي مرت بها، عن طن طريق السخرية والمعارضات[230].

ويوظف (زيما) في ذلك مجموعة من المصطلحات يقدم لها بقوله: <<وفي هذا التقديم الذي يستهدف علم اجتماع النص كله أردت الشروع ببعض التدقيقات الاصطلاحية الصالحة لكل الميادين المذكورة هنا: للأدب، كما للإيديولوجيا وللنظرية...إلخ>>[231]. ونذكر هذه المصطلحات على التوالي:

أ- الوضعية الاجتماعية-اللسانية: وهي مجموعة لغات تاريخية وحيوية، تتضمن مصالح جماعات خاصة، بواسطة إثارة تفاعلات فيما بينها، إما بتكريس هذه المصالح أو نقدها[232].

ب- اللهج الاجتماعي: يسمي (زيما) كلام الجماعة المتفاعلة في وضعية اجتماعية-لسانية لهجا اجتماعيا، وهو التمثيل اللساني لمواقف الجماعات الاجتماعية ومصالحها. ويضع له ثلاثة أبعاد هي:

- القائمة المعجمية لجماعة ما أو جماعات معينة.

---

230 – حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص89

231 - بيار زيما: النص والمجتمع، ص51

232 - المرجع نفسه ص53

- النظام الرمزي كأساس دلالي للهج الاجتماعي.

- البنى الخطابية (تهيئات الخطاب) الناتجة عن أفراد أوجماعات ضمن لهج اجتماعي محدد مسبقا عن المتكلمين في إطاره[233].

ج- **التناص:** يعتبره <<تفاعلا حواريا بين نصوص قديمة أومعاصرة، مكتوبة أو منطوقة، على نحو واع أو بصورة لاواعية ويديرها المؤلف بذاته>>[234]. وهو المفهوم الذي ورثه عن (باختين) و(كريستيفا). الأول في الإطار اللساني، والثانية في إطار سيميائي.

د- **الذات:** يقصد بها تلك الذاتية الفردية أو الجماعية التي تتكون ضمن لهج اجتماعي واحد، أولهجات عديدة، كما أنها (الذاتية) تتشكل في مستوى تناصي. إنها حسب (زيما) تنبني في وضعية اجتماعية-لسانية وفق لهجات دينية وإيديولوجية وأدبية[235].

هـ- **الأدب:** يعرف (زيما) الأدب بأنه نص متخيل، لذا فهو رد فعل تناصي على اللهجات الاجتماعية، وخطابات وضعية اجتماعية-لسانية. بينما يحضر الكاتب كذات تتخذ موقفا تجاه تلك الخطابات المحيطة بها، الناطقة بمصالح جماعية، وباعتبارها

---

233 - المرجع السابق ص54

234 - المرجع نفسه ص 56

235 - المرجع نفسه ص57

(الخطابات) تحقيقا لتلك اللهجات. وبذلك يصبح النص الأدبي بنية مستقلة تتفاعل مع مختلف لغات الواقع الاجتماعي[236].

ز- المحادثة المدنية: تستمد المحادثة المدنية حضورها تاريخيا من حياة البطالة التي عاشتها الطبقة الأرستقراطية والبورجوازية في ظل المتعة والفراغ. وتعتبر لهجا اجتماعيا مدنيا، تتمثل أهميتها في نقد المحادثة باعتبارها مبدأ في الكتابة أو مبدأ أدبيا[237]؛ أي أن الكلام المنطوق والذي سماه (بروست) بالثرثرة، لا يحضر كما هو في الواقع داخل النص الأدبي. وهنا يتضح الفرق بين كلام المحادثة والكتابة الأدبية.

ومرة أخرى تظهر المحادثة المدنية في مسرحية (أوسكار وايلد) (أهمية أن يكون المرء مخلصا) ومسرحية (الرجل المتألم) لـ(هوغو فون هوفمانستان) على كونها الكلام الذي تتحدثه الطبقة المترفة العاطلة عن العمل، وتعطي عناية كبرى لأسلوب الكلام والحديث في المستوى البنيوي، وفي ذلك تنحو نحو الحلول بدل الحوار الذي يدفع بالسرد إلى التطور، وقد جاءت في المسرحيتين بديلا عن الحبكة الدرامية[238].

---

236 - المرجع السابق ص58

237 - المرجع نفسه ص60

238 - المرجع نفسه ص 64

ح- النظرية الإيديولوجية والخطب النظرية/النظرية: في هذا المصطلح يتجاوز (زيما) مجال الأدب، معتبرا علم اجتماع النص مثل سيمياء اجتماعية، يحلل الإيديولوجية والنظرية ضمن وضعية اجتماعية-لسانية، حيث تتفاعل النظريات مع اللهجات الاجتماعية النظرية وغير النظرية. إنه نظرية للإيديولوجيا، والخطاب النظري، ما يجعله عابرا للنظرية، أو كما سماه (زيما) ما وراء نظرية[239].

ويعرف الإيديولوجيا بأنها <<خطاب قائم على جدول من الألفاظ، وعلى تعارضات وتصنيفات دلالية، ونماذج عاملية للهج اجتماعي معين>>[240]؛ أي أن الإيديولوجيا مؤسسة على الملاءمة الدلالية، ينطلق منها المتكلم لسرد الواقع الأدبي، أو الاجتماعي، أوالتاريخي. ويستدعي فهم بنيتها النظر إليها في سياق تناصي؛ لأن أي خطاب إيديولوجي بصفته لهجا اجتماعيا يعبر عن مصالح جماعة اجتماعية ما، ويواجه من جهة تعريفات وتصنيفات وحكايات تقدمها جماعات تعيش إلى جواره في وضعية اجتماعية-لسانية وتاريخية محددة. هذا الأمر يجعل الخطاب الإيديولوجي لا يتميز عن الخطاب النظري، الذي يخضع للتعريف نفسه[241].

---

239 - المرجع السابق ص 68

240 - المرجع نفسه ص 69

241 - المرجع نفسه ص 69

وفي مستوى آخر للإيديولوجيا تعتبر الذات خطابها هو الوحيد الممكن، أحادي حقيقي، طبيعي، بديهي، ينطلق الاشتغال عليه من مفهومين للإيديولوجيا كبنية لغوية: المفهوم الأول يعتبرها لغة جماعية توجد داخل كل نظرية في العلوم الإنسانية، والمفهوم الثاني يعتبرها خطابا أحادي الحوار، ثنائي حينما يتماهى مع موضوعاته وواقعه، ما يجعله يحول دون الحوار النظري[242].

وعلى أساس التعريف الأحادي السلبي للإيديولوجيا يعرف (زيما) الخطاب النظري الذي ينتج عن لهج اجتماعي أو أكثر، يعبر عن وجهة نظر ومصالح معينة، بصفته نظاما من القيم والمعايير وهنا يرى (زيما) أن الذات النظرية تختلف عن الذات صاحبة الخطاب الإيديولوجي، إذ تفكر في أصلها وطريقة تكونها في وضعية اجتماعية-لسانية محددة، وكذا التفكير في آليات خطابها الدلالية والتركيبية والسردية. كي لا تقع في الثنائية الدلالية (التفرع الثنائي) مثل الذات الإيديولوجية، ومن ثم تبرهن على أنها خصوصية لها تفردها ضمن ممكنات عدة، تفتح حوارا مع غيرها من الخطابات النظرية. كما أنها هي نفسها تمثل موضوعاتها في شكل أبنية متجاورة، قد تتكامل مع أبنية أخرى ناتجة عن خطابات ولهجات

242 - المرجع السابق ص 70

متنوعة ومتعددة، يختلف بعضها عن بعض، كما لا تقصي تلك المنافسة لها[243].

ط- تخاطبية/ارتجاج وحوار: أي محاولة لنقض لهج اجتماعي نظري أو إيديولوجي ضمن لهج اجتماعي آخر، هي عند (زيما) محاولة فاشلة، هذا الارتجاج يحدث عندما تكون هناك نظريتان متنافرتان نابعتان عن لهجات غير منسجمة، في علاقة حوارية (مناقشة، مقارنة، مواجهة). هذه العلاقة كل متكلم معني بها يعيد التفكير في كون موقعه مجرد احتمال ضمن احتمالات عدة، وكذلك التفكير في المسارات الاجتماعية واللسانية التي تنتج موضوعات باعتبارها أبنية محتملة. وهذه المواجهة أيضا هي التي تكشف ثغرات النظرية، وتبين أن ليس هناك نظرية كاملة، وبذلك تفتح الحوار النظري، وتجعل المتكلم يراجع خطابه النظري ويمارس عليه النقد الذاتي باستمرار[244].

يبدو (زيما) وهو يوظف مفاهيما أساسية كالبنية السوسيو-لسانية، والتناص، واللغات الاجتماعية، والإيديولوجيا، إنما يحاول الوصول إلى الوظيفة المزدوجة (اللسانية والسوسيولوجية) للنص، ثم يعمل على تحديد معناها، ودورها في إطار النظام السوسيو-لساني، أي معرفة دور الخطاب في بلورة الحوار

---

243 - المرجع السابق ص72

244 - المرجع نفسه ص 72-73

الديالوجي، والموقف الذي يتخذه من الواقع متجاوزا تحييد الكاتب كما فعل (باختين)؛ وهو بذلك يقدم عملا رائدا ينير جوانب أخرى من النص الأدبي وفق نظرة جديدة، تجمع بين علوم مختلفة، تعمل على إيجاد نوع من الانسجام فيما بينها، داخل النص الروائي؛ يتخذ منها الباحث أدواته لقراءة جديدة تساعد على فهم الإبداع الروائي أكثر، وإن كانت لا تتصف بالشمولية كغيرها من المعارف المختلفة، يقدم (زيما) رؤية خصبة بآلياتها الإجرائية، لما تجمعه من مفاهيم متنوعة، لم تكن متوفرة من قبل، لذلك يمكن الاستفادة منها في دراسة النصوص السردية العربية عامة، والجزائرية خاصة، وقد طبقت ذلك في كتابي (الرواية والعنف).

لقد حاولت استعراض مراحل تطور الدراسة السوسيولوجية للأدب، منذ مراحلها الأولى بداية من القرن التاسع عشر مع (مادام دي ستايل) و(تين) مرورا بـ(لوكاتش) و(غولدمان)، وصولا إلى (باختين) و(بيار زيما)، اللذان بلورا المنهج السوسيونصي، وقصدت من هذا العرض جعل الآراء المعروضة تنساب في شكل حواري؛ أي وجهات نظر تتحاور فيما بينها، حتى نتمكن من النظر إليها معا، لأجل الاستفادة منها بشكل أفضل، وهي تتقدم كأصوات متعددة تنضج في إطارها الرؤية التي اكتملت عند (بيار زيما) وأدعي أنها الرؤية المنهجية التي بإمكانها تحقيق التواصل بين النص

الروائي والقارئ العربي بإزالتها الحجاب عن النصوص، ثم تقديمها للمتلقي.

لذا تتركز مهمة القارئ على كشف نظام بنية النص، وتحديد عناصره، بحيث تتجلى أبعادها السوسيولوجية، التي في الأساس معدلة من طرف الكاتب، لتجعل من النص لسانيا واجتماعيا رؤية للعالم.

ويتحقق ذلك بالنظر إلى النص الروائي على أنه بنية سوسيو-لسانية، يعمل الباحث على إدراك الدلالة انطلاقا من البنية الشكلية بعيدا عما هو خارج عنه، مع الاستعانة بمختلف المجالات المعرفية التي من الممكن أن تساعد في كشف مستويات النص.

ونعود لنزعم أن منهجا هو هذا قادر على أن يوفر للناقد العربي فرصة يستطيع من خلالها التواصل مع النص، وتقديمه للقارئ دون السقوط في الإسقاطات الإيديولوجية والسياسية، اعتمادا على الحدس الفردي الذي يجعل الدراسة غارقة في الانطباعية.

ويمكن إضافة جهد عربي مثله (سعيد يقطين) خلال تعرضه لمفهوم الخطاب وعناصره في إطار السرديات، فيغدو النص <<بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة>>[245].

---

245 – سعيد يقطين: انفتاح النص، ص32

وقد محور دراسته في النقاط الآتية[246]:

- البناء النصي: النص بنية دلالية تنتجها ذات.
- التفاعل النصي: ضمن بنية نصية منتجة.
- البنيات السوسيونصية: في إطار بنيات ثقافية محددة.

وهو في ذلك يستلهم أراء (كرستيفا) و(زيما) و(هاليداي)، مع اعتماد سوسيولوجيا النص لـ(زيما)، بل يدرس البنيات السوسيولوجية كمظاهر لسانية؛ أي وهي تتمظهر كلغات داخل النص، وذلك من خلال النظر إلى عناصر الخطاب السردي، بمعنى دراسة البنيات السوسيو-لسانية من خلال الخطاب السردي، وقد أشار إليها -سعيد يقطين- بمصطلح (السوسيو-سرديات)، إذ يسمح لنفسه أن يركب مثلما ركب (زيما) ومن اشتغل في هذا الحقل، فاخترعوا المصطلحات، (سوسيو-لساني) أو(السوسيونصي)، غير أن (سعيد يقطين) لا يخبرنا عن مرجعياته اللغوية والمعرفية التي اعتمدها، وإن أشار إلى مصطلح (السوسيو-بيوطيقا)، وهو مصطلح مثله في ذلك مثل (السوسيو-سرديات)، وقد اعتدنا هذا الأمر من طرف (سعيد يقطين).

كما تجدر الإشارة إلى الجهود التطبيقية التي قدمها الناقد السوري (عبد الرزاق عيد) في دراسته للرواية العربية، خاصة روايات (عبد الرحمان منيف)، وكذلك كتابي الموسوم بـ(الرواية

---

246 – المرجع السابق: ص35

والعنف دراسة سوسيونصية) ومنه أخذت النموذج التطبيقي وطورته بما استحدث لدي من مراجع ورؤية، بالإضافة إلى كتاب (ليلى بلخير) (خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية).

خامسا- الوضع الاجتماعي والعالم الدلالي
في رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح

في هذه الدراسة أعتبر الوضع الاجتماعي مقولة من مقولات النص الروائي، وليس موضوعا فقط، فهي تشارك في بناء هيكله كباقي المقولات (شخصيات، زمن، مكان، راوي...)، وتتجاوز كونها مجرد موضوع، تتحدث عنه الرواية. ومن العبث محاولة فهم النص خارج حدود هذه المقولة، فالوعي بها يدفع على القلق ليشكل واقعا للخلق والإبداع، يتخذه الكاتب سياقا لعمله.

ومن هنا جاء البحث عن دلالات الوضع الاجتماعي في هذا النص، والوعي الذي أنتجه والموقف منه، حتى نكشف عن كيفية تعاطي الشخصيات للحياة في وضع متوتر داخل المعطى النصي؛ أي الوقوف على الوضع كما يظهر في المستوى الدلالي، تخفيه اللغة في علاماتها. وهذا يعني محاولة الإمساك ببنية الوعي عند الشخصيات ومن خلفها الكاتب، حيث تمارس الأحداث صيرورتها، ويتم الوعي بها.

1-البطل في مواجهة الوضع الاجتماعي:

لقد كشفت القراءة أن التداعي كان نهج الرواية، حيث تتداعى المشاعر والأفكار والذكريات والتخيل، وتُتخذ المواقف، كما تسجل القراءة الأولية أن نوعية البطل الذي ينتمي إلى الفئة

المثقفة، تدل عليه وظيفته، وموهبته التي يمارسها، فهو جامعي وكاتب، بالإضافة إلى ومواقفه، وآرائه في القضايا المطروحة.

تجعلنا هذه الملاحظة الهامة نقول أن الرواية هي رواية مثقف في زمن اختلت فيه القيم وعمت الفوضى، جعلت هذا المثقف يعاني مسألة الوجود، في واقع فقد الاستقرار والأمن، وخلال ذلك يتخذ موقفا من الوضع الذي يعيشه بكل تداعياته، انطلاقا من الوعي الذي أنتجته الإيديولوجيا التي تبناها كمثقف.

وهنا نقتبس الفرضية التي شكلت نقطة البداية التي انطلق منها (زيما) في دراسته رواية (الغريب) لـ(كامو)، حيث لخصها في العالم الاجتماعي واللغوي للرواية، والقواعد والقيم (الإنسانية والسياسية، والدينية)، التي أصبحت لا مبالية ومتعارضة، لذا السؤال عنها لا محل له في وضع اجتماعي يصل حد الازدراء[247].

وفي رواية (كراف الخطايا) يتتبع الراوي بطله منصور، فيكشف موقفه من الواقع المعاش، عبر برنامجه السردي، ولما كان ذاتا فاعلة فهو يتماهى مع شخصية المجنون وينحل فيها، الدور الذي مكنه من أن يكون عاملا معارضا لأي برنامج يراه فاسدا للعوامل الأخرى، التي يمثلها ممثلون هم: (رئيس البلدية، الرجل الغني رجل الأمن، الشيخ، الإمام)، بعيدا عن أي دافع إيديولوجي، بل هو برنامج خاص للتغيير، والكشف.

247- بيار زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص210

لقد وجد البطل القمع يتهدد القيم الفكرية، وتراجعا كبيرا للأخلاق، وضاقت خيارات الحياة التي أصابها الفساد، لقد افسد المال الحياة العامة بجميع تمفصلاتها، وأصبحت كلمات مثل الوطن والعدالة والحق والواجب، بلا قيمة في واقع الناس، يرونها غريبة مفرغة من المعنى، وهنا يحضر قول (بروتون) الذي استشهد به (زيما): <<إن الكلمات التي كانت تشير للقيم مثل حق، عدالة، حرية، اتخذت معاني محلية، متناقضة. لقد تم فحص مطاطيتها، بشكل أو بآخر، لدرجة تحويلها ومدها إلى أي شيء لدرجة تعني العكس تماما لما تريد أن تعنيه>>[248].

ولتحديد موقفه من الوضع القائم يفسح له الراوي المجال ليفصح عن هذا الموقف في رؤية تتلخص في الفوضى التي أحدثها في النهاية، خلخلت الوضع الكاذب والمنافق، وضعا يخفي في ظلامه عنفا قويا، اجتماعيا وسياسيا وأمنيا، ثم يختفي البطل منصور وينطلق الجميع للبحث عنه. وهو بذلك يذكرنا بشخصية البطل الثوري في الرواية الجزائرية ما بعد الاستقلال <<والذي كانت تمتاز ثوريته برفض العادات والتقاليد الفاسدة والعقليات المتعجرفة>>[249].

---

248 - المرجع السابق ص212

249– بشير بويجرة محمد الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986 ص 85

وتكون البداية بتقديم الراوي لشخصية منصور مخاطبا القارئ في ثلاث صفحات ونصف (من ص1 إلى ص4)، تلخص كلامه هذه الفقرة <<وسط هذه الفوضى يعيش، ينام ويستيقظ يقرأ ويكتب ويمزق ما كتب، ويصلي ويشرب ويتقيأ ما يشرب ويفعل أمورا أخرى لا يحب أن يطلع عليها أحد غير الله، ويستقبل أصدقاءه غير معتذر لهم، ويودعهم غير آسف وغير شاعر بالحرج..باختصار، وسط هذه الفوضى وهذا العبث يمارس حياته. ولا يذكر مطلقا أن نفسه قد حدثته بتنظيف هذه الغرفة، أوإعادة ترتيبها على الأقل، ربما لأنه يجد الانسجام مع ذلك كله، أولأنه بذلك يريد أن يعكس حقيقة طالما أجتهد أهل القرية في إخفائها خلف المظاهر الخداعة وكلمات المجاملة التي تغطي بواطن الأدغال>>[250].

يبين المقطع حب البطل لقوقعته (غرفته) التي تبدو في المستوى النفسي نكوصا إلى عالم الرحم وتفضيل العيش فيه - خاصة والبيت تركته له أمه- وتأسيسا على هذه القوقعة وما تحويه يباشر البطل انطلاقته نحو التغيير من المرحلة الأمومية لتقويض الواقع الاجتماعي الفاسد، الذي كرسه الأب باسم

250– عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا دار القصبة للنشر، الجزائر 2002 ص3

الشرعية الثورية. وخلخلة الكلمات كي تطفو معانيها الحقيقية المناقضة لظاهرها.

وبم أن (منصور) مثقف من الدرجة الأولى، درس الأدب في جامعة السوربون بفرنسا، يكتب الشعر والقصة، يفهم جيدا حقيقة الواقع الجديد، أدرك العلاقة بين الوضع النفسي والوضع الاجتماعي لسكان القرية، منحه ذلك الأفضلية في المبادرة بالتغيير، وجد في الفوضى كحدث اجتماعي وسيلة في التغيير بعدما كانت ظاهرة أدت إلى تصاعد الجريمة، والفساد أنتجها واقع اقتصادي وأمني صعب، دفع بالفرد إلى اليأس والجنون. ويبدو ما ينوي البطل القيام به مشروعا ثوريا، وهو من جهة مشروع الكاتب تمثله روايته، اتخذ من الأدب طريقا يمارس به وعيا نقديا لواقع فقد مصداقيته.

على أساس هذه الرؤية يعمل النص على تعرية زمن الانحطاط الراهن في القرية موظفا شخصية منصور، الذي يدخل في حوارات مع السكان، متلاعبا بالكلمات والمفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، تساعده ثقافته الواسعة، وامتلاكه اللغة بينما يفتقدها غيره من المحاورين، يسيطر على الكلام ليكشف عن مثقف معاصر، يعاني إشكالية الوجود في زمن منحط عنيف لا يسمح لمثله بتحقيق كيانه ضمن الحيز الثقافي والسياسي وحتى العقدي.

تتشعب حواراته مع الفئات المختلفة والمتناقضة في مجتمع القرية، تنتهي بهتك ما يخفيه كل واحد تحت رداء النفاق الجميل، واللغة المواربة، مدعيا الجنون وسيلة، والسخرية أسلوبا، ومثل هذا البطل <<غير مصاب، ضرورة بالخلل Lamartia، أو بأي هوس شجوي: إنه فقط شخص عزل عن مجتمعه، وبالتالي فإن المركز في السخرية المأساوية هو أنه مهما طرأ من حوادث استثنائية للبطل فينبغي أن تظل خارج إطار شخصيته إلى حد ما>>[251].

هكذا يتوغل السرد عارضا شخصية منصور، موظفا منولوجا، يظهر في النص على أنه حوار بين البطل وأبيه في الصورة المعلقة عل جدار الغرفة، يؤطره عالم روائي يبدو مخادعا، يخفي عالما آخر يسعى البطل لكشفه مرتديا قناع الجنون، يعزله عن الناس دون السقوط في الفراغ، لأنه يعي تماما طبيعة الوضع الذي يعيشه، بل يطمح إلى إعادة تشكيله، ليس في مستوى الحلم أوالمستوى النفسي الشخصي، إنما في الواقع الفعلي للقرية وأهلها؛ وتكون <<نقطة التحول في حياته حين اعتزل الناس واختفى عن العيون ما يقرب الشهر أو يزيد عليه قليلا>>[252]، تجعله العزلة

251–نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة مجي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1991 ص63

252 – عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ص 4

غريبا في نظر الناس، ثم تتحول الغرابة إلى جنون، فيجيد السخرية من زمنه، وواقع، وأهل قريته، بعيدا عن أي شك قد يساور أحدهم تجاهه.

يستدعي هذا النمط من الشخصية إحساسا مأساويا، لأن وعيه لذاته، ووعيه بالزمن ينطلق من هوسه بتغيير وضع القرية لذا يرد على صالح صاحب المقهى حين وصفه بالوقح <<منصور الذي تعرف مات الليلة الماضية.. غسلته عني الأمطار والريح جرفته السيول مع العفونة والأوحال لتقذف به في ملح البحر حيث يصير كل شيء طاهرا في ظلمات الأعماق، كما كنا جميعا طاهرين في ظلمات الأرحام.. أنا صرت خلقا آخر ما خرج من رحم ولا تنزل من صلب، ولا التقم ثدي امرأة..بالأمس أحدثت ثغرة في جدار هذا القفص الطيني –مشيرا إلى جسده- وطرت خارجه طليقا كالنسيم، وسأراود كل أفاق الحقيقة التي يكفنها ضباب التواطؤ والتواصي به>>[253].

بهذه الطريقة يتدحرج منصور عبر السرد، حيث يقوم بدور مرحلي في زمن القرية الكرونولوجي، عندما يحدث فيها تلك الفوضى، ويتخذ دلالة في الزمن المطلق، الذي هو الزمن الوجودي لسكان القرية؛ عندما يتقاطع زمن الأحداث مع زمن القراءة

253–المصدرالسابق ص 8

فتظهر أبعاد النص التأويلية في صورة منصور، الذي باصطناعه الجنون يشكل زمن الرواية.

لقد وُجد منصور في واقع راكد، وسط مجتمع لا يصنع مصائره، فأوجد لنفسه حيزا في شريط زمنه الغارق في الصمت الكاذب، عزم على التصدي له، يخطط لتحقيق هدفه ضمن حاضر منشطر على زمنين: زمن مسالم تمثله الحياة اليومية، وزمن ليلي يظهر خلاله كل فرد من مجتمع القرية على غير صورته النهارية، ومحاولة الخروج عن هذه النمطية القاصرة، المحصورة في الرغبة الفردية، والمرتهنة زمنيا، تجعل منصور مجنونا <<يكفي أن تفكر خلاف القطيع، وأن تنطلق عكس وجهته، وأن تشير إلى فضاءات لا يراها العور، وأن يكون صوتك صريحا، لا أثر فيه لرطانة القطيع، يكفي هذا أوبعض هذا ليحسبوك مجنونا وذلك ما أريده بالضبط.. فلئن أصير مجنونا تحت شمس الحقيقة خير من أن أظل عاقلا بين أظلاف القطيع وحوافره>>[254].

بهذا يدرك أن الجماعة ليست هي الأصل، بل الفرد هو الأصل والمرجع والغاية، إنه يشبه بطل (اللص والكلاب) سعيد مهران خاصة عندما نكتشف الحاجز بينه وبين أفراد القرية القطيع وهو إعلان عن القطيعة بين الزمن الذاتي والزمن الجماعي العام؛ بين وضع الفرد ووضع الجماعة، هذا الفصل يدفع البطل لمواجهة

254–المصدر السابق ص 13

المجتمع، لكنها مواجهة من طرفه فقط كونه وحده على علم بها، يديرها ويتحكم في مراحلها حتى النهاية، فتفقده التوازن النفسي، ويشعر بالظلم.

وتكون الثورة السبيل لإنجاز مشروع التغيير المتمثل في قلب الوضع الراهن للقرية <<لا بد أن أكشف لكل واحد منهم من أي فصيلة حيوانية هو، حين أكسر قضبان العقل ليتحرر الوحش أوالكائن البدائي المأسور، الذي لم تدجنه اللغة ولم ترضه الحاجة، ولم تزيفه الأقنعة، حينها سأكون مرآة سحرية، تنعكس عليها كل صورهم المخيفة خلف الجلود الشاحبة والأبشار الباهتة>>[255]؛ بهذه الطريقة فقط يرى منصور أنه يمكن تحقيق قيمه، ويصل زمنه الذاتي بالزمن العام. بعدما يحرر اللغة من نفسها، ويعيد لها معانيها الصافية، غير الممططة. وتكون الوسيلة هي كرف خطايا أهل القرية، بها يتجاوز الحاضر، ويتمكن من استرجاع القابلية للتغيير، الشرط الوحيد لصناعة مستقبل خال من النفاق، يدفع مثل هذا الوعي بالوضع الاجتماعي منصور إلى إنجاز مشروعه.

ينسيه مشروعه نسبيا ثقل الحاضر المنحط، الذي صار زمنا مرحليا مؤقتا أو طارئا، يشكل له أيضا واقعا جديدا يلهو فيه وبه كطفل؛ يتلاعب باللغة في مخاطبة محدثيه، يتمتع بتعرية

255–المصدر السابق ص 13

حقيقتهم ليلا، وكشف عوراتهم، ثم يصدمهم أحيانا بها دون أن يشعروا بذلك، غير أن إحساسا كهذا لا يدوم، ويتراجع تاركا الفرصة للحظة الآنية التي يعيشها وحيدا بعيدا عن الجماعة تتجلى له حقيقته كما هي، يعرضها وهو يتحدث إلى صورة أبيه المتوفى المعلقة على جدار الغرفة.

إن منصور بوصفه ابن القرية متخرج من السوربون، يتساءل عن كيفية اندماجه، وتحقيق ذاته ووجوده الفعلي كيانا قائما في مثل هذا الوضع الاجتماعي المنحط، لذلك يطمح إلى القيام بتغيير راهن القرية محدثا فيه خللا كبيرا، كان الوحيد يملك رؤية للعالم كونه مثقفا فاعلا، أتاح له النص ذلك من خلال ما ألصقه به من صفات بنائية، شكلت شخصيته، ومكنته من تكوين وعي خاص بالواقع المعاش، على أساسه أحدث ذلك الخلل في زمن القرية فضح صانعيه، علهم يتبنون وعيه، فيعيدون صياغة زمن جديد خال من الزيف.

ووجد الحل في الكتابة، تسجيل خطايا أهل القرية، حيث تصبح الكتابة بديلا عن المحادثة المواربة والمنافقة، رغم ذلك تبقى الكتابة أيضا تمارس نرجسية مثل المحادثة كونها تحصر الحل في شخص البطل فقط، الذي وحده كما يرى، ويرى الراوي يملك القدرة على التغيير.

ولقد اختار النص لحظة حرجة في تاريخ القرية، راح السرد يحفر في جذورها موظفا شخصية منصور، جذور شكلت هذه القرية، فكانت بنيتها الاجتماعية والسياسية والعقدية والاقتصادية محكومة برغبات عنيفة لأشخاص لا تهمهم سوى مصالحهم المحدودة، يعيشون النهار بقناع، ويمارسون حقيقتهم البشعة بالليل، وحين يفعل النص ذلك، <<ليس فقط مجسدا في إطار أنظمة مختلفة القيم، لكنه في الآن ذاته يعبر على صعيد الكتابة عن القيم، والمعايير الاجتماعية، فالاستقلال النصي مشروط بالتطور السوسيو-تاريخي، وبذلك يتموقع النص من المجتمع، ينقده من خلال وجوده، وهو يلح على هذا البعد، وهو إلى جانب ذلك يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية، ويشهد كأي وثيقة تاريخية على القيم السائدة في عصره، وهو يحولها بواسطة وضعيته المحاكية حيال اللغة إلى صور>>[256]، وتبعا لذلك تتجلى علاقة منصور بالزمن الحاضر خلافا للزمن الذي عاشه طفلا ومتعلما ومثقفا، جعله يرى الأول زمنا مزيفا، وجب رفضه وتغييره.

هذا التكوين الذي أسسه الماضي، هو الذي شكل وعي البطل بالشخصية، من خلاله راح ينظر لوضع القرية نظرة الثائر، تمثل

256– سعيد يقطين: انفتاح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ط1/ 1989 ص 25

الأب في الصورة وما يرمز إليه من مبادئ الماضي الخالي من كل زيف، رغم ما طرأ عليه من تغيرات، ويستمر في الأم التي تظهر بشكل متقطع في النص لتؤكد على أن الماضي ليزال حيا رغم الزيف المسيطر، غير أن ثورة منصور لا تتوقف عند الحاضر، بل تطال حتى زمن الأب (الماضي) لأن الوقار الذي يبدو عليه ما هو إلا قناعا، يتخذ شرعيته من الثورة التحريرية، هو وزملاؤه الغير مكتملين.

يرفض (منصور) الابن التماهي بالأب الذي يمثل النظام الرمزي، وينحو إلى الأم الصافية العفيفة، رغبة في العودة إلى المرحلة الرحمية حيث الطهارة، بعيدا عن عالم القرية الحاضر الذي أنتجه الأب الماضي، لذا كانت محاولة التغيير، هي في المستوى النفسي قتل للأب المستمر في الحاضر والمتحكم في شكل المستقبل. وفي المستوى الاجتماعي، يظهر أن نظام الأب الرمزي وصل ذروة الفساد، وبالتالي أصبح لزاما على الابن مساءلته وتغييره.

وهكذا يسقط هذا الماضي المنتج للوضع الراهن بدوره في الزيف <<لتقولوا عني مجنون.. لا بد أن أسترجع حريتي التي اغتصبتموها باللغة المنافقة والكلام الخلب.. تعالوا ومدوا أطراف أصابعكم مثلي.. هذه النار وقودها لغة الزيف.. مدوا نحوها أطراف أصابعكم، إنها لا تحرق فهي كهشيمها.. كمفرداتها.. كمعانيها .. كأفكارها .. ألا تشمون مثلي هذه الرائحة الكريهة التي

استمعتم إليها بآذانكم، ونظرتم إليها بعيونكم، فلكم الآن أن تشموها بأنوفكم، لتعرفوا على أية قذارة قد انغلقت أرواحكم وأفكاركم وضمائركم. أنا لست أدري لماذا ينقض الريح الوضوء ولا ينقضه الكذب والنفاق والنميمة والحقد والكراهية؟..>>[257]؛ يقف ضمير المتكلم المخاطب مقابل ضمير الجمع المخَاطب يعريه، ويكشف كذبه وحقده ونفاقه. ودوما يمارس منصور فعل التدمير على اللغة كي يفجرها، ويعيد بناءها من جديد مطهرا إياها من الزيف الذي لحق بها، وأفقدها قيمتها في التعبير والتواصل بلا مواربة.

كما كانت فكرة كرف خطايا سكان القرية فرصة لمنصور يشارك بها في صناعة التاريخ، وممارسة الواقع، حتى يدرك قيمة الزمن الجماعي الذي زيفه هؤلاء وفرضية أن يندمج زمنه في الزمن العام بشرط أن يتغير هذا الأخير.

وقد اختار الفعل الواعي المغلف بالجنون وسيلة لصياغة الواقع، تعبيرا عن رؤيته العاقلة للوعي الممكن الذي يجب أن يسود القرية، وممارسة الحرية بتجسيدها في الحياة اليومية كصيرورة لا تعرف البتر، ومثل هذا الإحساس والوعي كما هو دارج في تاريخ النضال <<كان ينم عن الشعور الذاتي بحب الوطن فإنه يتبلور في العمل من أجل خدمة هذا الوطن، والتفاني في تطويره والعمل

257– عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ص 11

على جعله في الموقع الذي يحقق الرفاه والعيش الكريم لكافة أفراده ويؤدي إلى سيادة روح التعاون والتسامح بينهم من أجل ديمومة ذلك الوضع>>[258]؛ ولأنه مثقف ومتعلم استطاع الصمود أمام الحاضر العنيف، بل وتمكن من إحداث ثغرة فيه أفقدته التوازن المزعوم، ربما تكون البوابة التي تعبر به وبالقرية إلى مستقبل طاهر خال من النفاق، لقد فهم منصور اللحظة فتحرك وعيه ليجد الحل في كشف المستور، على أساسه تتم صياغة التاريخ في ضوء الزمن الذاتي، الذي تحكم في باقي الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل.

لكن عندما تكون الأنانية والنزعة الفردانية في أبشع صورها هي السائدة، وتتغلب على المصلحة العامة، فإن ذلك يؤدي إلى كوارث، يذهب المجتمع ضحية لها مهما غلفت بالزيف المتمثل في تدابير تزيد في تكريس الوضع الراهن، وتصبغه بالعنف المتصاعد مع تعميق الأزمة، لتأتي اللغة قناعا لكل ذلك الزيف. فلا حل حينها سوى تدميرها بالحرق والكشف.

1- لغة خطاب السلطة:

من أول قراءة تكشف لغة النص أن خطاب السلطة يتمثل في لغة الفساد ولغة القمع، تؤديها شخصيات لا تحددها الرواية، بل

258– سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط2002/1 ص 8

تكتفي بتوظيف ضمير الجمع (هم)، وهو مجرد علامة لسانية غير محددة، تسند إليه صفات مثل (السرقة، اللصوص، النهب، الضرب..)، وغيرها من أسماء وأفعال الفساد، والقمع.

ولا يحضر السارق في الرواية بالمفهوم الشعبي المعروف، فقد حولته اللغة المطاطية إلى مفهوم سياسي، وهي بذلك تقتفي أثر الواقع، أي السرقة من موقع سياسي، شخصية تؤدي دور اللص من موقعها في السلطة، وتتوجه بفعلها للمال العام، تحوله إلى مال خاص بطرق غير مشروعة، موظفة الموقع السياسي أو السلطوي؛ كما توظف سلطتها في خدمة مصالحها الخاصة، متناسية، أومهملة، أومعادية مصالح الآخرين،خاصة عامة الناس، فتصبح هذه الشخصية رمزا لفساد السلطة، هو الآن خطابها.

وهي شخصية كما سبق الذكر ليست معروفة في النص، ينوب عنها الضمير الغائب (هم)، تتوارى خلفه، يخفيها الكاتب خوفا، أوتبريرا فنيا؛ لأن لغة الرواية نفسها تمارس الغواية والمواربة، تنأى دائما عن المباشرة، حتى لا تسقط في التقرير، والسطحية، وإن حددها النص، فإنه يقدمها بوظيفتها في السلطة، لا اسم يدل عليها، كـ(رئيس البلدية، ومسؤول الأمن، والرجل الغني).

إذا الانطباع الأولي هو تجنب الرواية التفصيل، والتمثيل أثناء حديثها عن فساد السلطة، مكتفية بالمجمل، تاركة التفصيل للقارئ، ظنا منها أنه على دراية بخطاب السلطة الذي اتخذته موضوعا، بما أنه مفضوح في الواقع، يكفي المتلقي أن يفكك اللغة

حتى يفهم، وملء الفراغات التي يخلفها النص، فيحدد ويمثل انطلاقا من موقعه، تحكمه ثقافته.

ويمثل هذا الخطاب الإدارة المحلية، الرامزة تلقائيا للسلطة المركزية، بما أن المكان هو القرية التي تجعلها الأحداث والعناصر المشكلة لفضائها رمزا للوطن، يختار منها الراوي السلطات المحلية ويعمد من خلالها إلى توصيف تمثيلات خطابها، متخذا أفعالها دليلا، تشتغل في النص لغويا كعناصر روائية، وفي الوقت نفسه تولد دلالات، أرادها الكاتب أن تكون سبب الأزمة، والفوضى التي حلت بالقرية.

ومن تمثيلات هذا الخطاب السلطوي قناع الفضيلة، يدعيها رئيس البلدية وهو يعنف منصور الذي رأى في سلوكاته إخلالا بالأخلاق <<فهم يتحدثون أن رئيس البلدية قد استدعاه وعنفه ونهاه عن مخالطة الفاجرات أو الإتيان بهن إلى هذه القرية، التي يريد لها أن تبقى آمنة مطمئنة، نموذجا في الفضيلة والطهر>>[259] وهو في حقيقته دعاية، يسوقها رئيس البلدية، ليداري عن سوء تسييره لشؤون القرية، وتغطية لاستغلال منصبه رفقة أصحاب النفوذ (الرجل الغني، ومسؤول الأمن)، يشكل ثلاثتهم انعكاسا لخطاب السلطة في القرية، حيث يتحالف رموز الفساد؛ لكن

259 – عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ص 75

منصور لا يتركهم يكرف خلفهم، ويفضح جرائمهم التي اقترفوها تحت جنح الليل.

وقبل ذلك ظن (منصور) خيرا بهذا الخطاب/اللهج الاجتماعي الممثل للسلطة، لكنه ينتهي إلى انتقاده، بعدما تكشفت له حقيقته، واكتشف أن المحادثة التي تظهر كحرص على الفضيلة، هي في حقيقتها دعوة مزيفة تغطي لهجا آخر هو صوت الرذيلة المتخفية بالنبل. لذا يتخذ (منصور) باعتباره صوتا مخالفا موقفا معاديا، ويهدد رئيس البلدية، يخبره بأنه يعلم تردده رفقة بعض السلطات على فندق المدينة السيئ السمعة، وأنه سيذيع الأمر في الجرائد، وهنا يضعنا الراوي أمام لهج اجتمعي لشخصية تجمع النقيضين الفضيلة/الرذيلة، تسوّق الأولى في النهار، وتمارس الثانية بالليل. ومن ثم يضع الراوي (منصور) كلهج/خطاب يعارض الكلام السلطوي، الذي يخلف أثرا سلبيا في جماعة القرية ويكرسه صوتا قويا معارضا يؤجج الصراع الاجتماعي والسياسي.

وتكمن أهمية المقطع ليس في تعرية ونقد صوت السلطة الذي يقدم نفسه كلهج مدني متعال، بل أكثر من ذلك تكمن في نقده وتقويضه كصوت يمكن أن يؤسس للفضيلة، إذ فرق (منصور) والراوي بين صوت الفضيلة وصوت الرذيلة، ولا يمكن أبدا للهج/خطاب السلطة الذي يمثله رئيس البلدية أن يكون يوما، وهو في هذه الصورة جزءا من اللهج الاجتماعي العام.

ويفسر هذا الأسلوب صورة (صورة السلطة/رئيس البلدية) مفارقة لمجتمع القرية رغم أنها جاءت منه، ويتبين الدرجة التي يربط فيها اللهج الاجتماعي الخاص بالسلطة الفاسدة، مابين القضايا الاجتماعية، والممارسة الفعلية لممثليها، ويكون ذلك النقطة التي تؤسس للنقد، نقد السلطة كصوت مفارق لوظيفته الأصلية.

التمثيل الآخر لخطاب السلطة هو جريمة ثانية، أكبر من الأولى، فقد شاهد منصور رئيس البلدية وهو يسرق سوق الفلاح بمساعدة مديره، يذكرها الراوي ثلاث مرات في النص، مرة على لسان منصور في المقهى حينما سمع أن لصوص سوق الفلاح قد سقطوا في يد الدرك، فنفى التهمة عنهم مؤكدا <<إلا هذي، إياك أن تصدقها، ففي بلدنا ناذرا ما يقع اللصوص في قبضة العدالة وغالبا ما يحدث العكس تماما... ثم من أدراك أن اللص الحقيقي بيننا الآن، يشرب قهوته في كامل الطمأنينة، بل ربما يزيد عليها أن يسخر منا ومن حديثنا>>[260].تعرض الجريمة في شكل حوار بين المتحدثين في المقهى، التي كان اختيارها مقصودا، لأنها تأخذ صفة التجمع، يأتيها الناس بمختلف مستوياتهم وتوجهاتهم، يأخذ الخبر فيها طريقه إلى الانتشار.

260 –المصدر السابق ص 241

في المرة الثانية تحضر الجريمة خلال مونولوج، حين يتحدث منصور إلى صورة أبيه، فيخبره بالحادثة وتفاصيلها.

وفي المرة الثالثة يكون حضورها على قصاصة ورق، توجز الخبر في اسم المجرم الحقيقي، وهو رئيس البلدية.

وبذلك يكشف النص عن فساد الجهاز الإداري للقرية المتمثل في رئيس البلدية، الذي يذكره النص بجرائمه، وليس باسمه، لكي يركز على الحدث وسنده المنصب (رئيس البلدية).

تستدرج هذه الجريمة رجال الأمن للتواطؤ، لا يشير إليهم النص مباشرة، وإنما نقرأ تواطؤهم في المستوى الدلالي، فترك اللص الحقيقي، وتلبيس التهمة لأبرياء ضعفاء، يعد تواطؤا مع اللص، وها هو منصور يخبر أباه في الصورة بالحقيقة <<حديثهم هذه المرة عن سوق الفلاح، فقد استيقظوا صباحا ليجدوه خاويا فاحتاروا في من نهبه... ولم تمض إلا ساعات قلائل، حتى سرى خبر بينهم، فحواه أن مصالح الأمن قد ألقت القبض على اللصوص وساقتهم إلى السجن ليذوقوا وبال أمرهم، وقد خرج الناس واستبشروا خيرا لأن الدولة كانت ساهرة عندما كانوا نياما، وأشهد يا أبي أن مجموعة الشباب الذي سجنتهم الدولة بريئون كل البراءة، فقد مررت بهم آخر الليل، فرأيتهم يقتسمون زجاجة خمر وحقنة مخدرات ويرددون بأصوات فككها اليأس والضياع والخمر... وأشهد أني قد مررت باللص الحقيقي في مكتبه مستديرا صورة الرئيس، يقضي بحكمه في شؤون العامة، أما

شريكه في السرقة فقد تركته في المقهى يرتشف القهوة، ويختبر ذكاءه في مربعات الكلمات المتقاطعة، وهو يحاول أن يظهر للناس أنه قلق ومتأسف ومصدوم... إنهما رئيس البلدية ومدير سوق الفلاح>>[261].

بالعبارة الأخيرة يكشف منصور الفاعل الحقيقي، الذي تاه عنه رجال الأمن، ولتأكيد التهمة على هذا الفاعل يسرد منصور تفاصيل الجريمة كاملة، وهنا يعتني الراوي بسرد حركة فعل الفساد، بلغة واضحة تكاد تكون مباشرة، مقتفيا أثر الشخصيات الممثلة له.

التمثيل الثالث لخطاب السلطة هو الرجل الغني، فقد ظهر فجأة في القرية، وابتنى فيلا فوق مساحة خضراء كانت مخصص للاستجمام، بعدما استولى عليها بمساعدة رئيس البلدية وسلطات القرية، مقابل المال، وهو مجهول الهوية، لا يعرف الناس غير أنه غني ذو نفوذ اقتصادي، يتردد عليه كبار الشخصيات والمسؤولين، فيقوم بإكرامهم، كما يساهم في مساعدة الناس وممارسة العمل الخيري، غير أن منصور يرى فيه عكس ذلك، فقد رأى وهو يتسكع كعادته في الليل السيارات الفخمة مصطفة أمام بيته، وحافلة صغيرة، تنزل منها فتيات بلباس غير محتشم، وأخرى تصعد فيها أخريات يخرجن من فيلا

---

261 –المصدر السابق ص 244- 245

الغني، فيتأكد من الطريقة التي اغتنى بها الرجل، ويخبر أباه/الصورة <<أبي... رغم أني لا أفقه في السياسة شيئا كثيرا، فلا تظنن أني لم أعرف حرفة الداخلات والخارجات، أو مهنة الداخلين والخارجين، أو كيف أثرى صاحب الفيلا الغريب، وليلتها عرفت من أين يشتري المراهقون والمدمنون الخمر والمخدرات، وأحسبك الآن عرفت حجم الشر الذي يخفيه الخير الظاهري أحيانا وعرفت الخداع الذي يتذرع بالبسمة الزائفة الصفراء>>[262].

يعود القناع خطابا للحضور، قناع الفضيلة والخير، يلبسه رموز الفساد، يخفون به شرهم، ويحضر النص فيسقط الأقنعة في مستوى اللغة، لأن ما تعجز السياسة عن فعله، أو تتجنبه خوفا وتواطؤا، تنقله اللغة إلى المتخيل، وتعمل فيه رمزا وعلامة منتجة دلالاتها، وإن اقتربت من الواقع، فهي الحقيقة بلغة الرواية، حيث يتخذ الكاتب من الواقع مرجعا كلما باشر الكتابة متقمصا أدوار الآخرين، ومتحدثا لغاتهم، ومتبنيا أفكارهم، غير أنه وهو يفعل ذلك، وحتى لا تتماهى الذات الكاتبة في الذي يكتب عنهم يجعل مسافة بينها وبينهم. وهكذا تسعى الرواية لمقاربة الواقع بلغة الفن محاولة ترك مسافة بينها وبينه، مع احتفاظها بتفاصيل توهم القارئ بحقيقة ما تدعيه.

---

262 –المصدر السابق ص 251

ومرة أخرى يظهر لهج السلطة في سلوك الطبقة المترفة، التي تولي أهمية للعمل الخيري ظاهرا، بينما دورها الأساس هو التجارة المحرمة والممنوعة، تستدعيها مصالحها التي هي ليست مصلحة المجتمع، وفي المستوى البنيوي تميل إلى فرض حلول كأمر واقع بدل الحوار، وبذلك تتحول إلى عائق في وجه التنمية وتطوير القرية بالشكل الذي يحسن ظروف معيشة الأفراد، ومن ثم تغيير الوضع الاجتماعي الراهن، وتقويض الصوت المتواري خلف مآسيه.

وهكذا يتجسد خطاب السلطة في نص (كراف الخطايا) في المال الذي يتخذ صفة السلطة، يفكك واقعا، ويبني واقعا جديدا، واقع المال المبني على أنقاض الإنسان (محاولة طرد الزوالي من كوخه من طرف السلطة، وخلفها صاحب الفيلا بماله، حتى يمكنه توسيع حديقته، إضافة إلى تدمير الشباب بالمتاجرة في المخدرات والدعارة)؛ يبني المال كتمثيل لخطاب السلطة إذا واقعا بمستويين متناقضين، ظاهره خير وباطنه شر؛ الأول ظاهر يتمثل في الخدمات الاجتماعية والاقتصادية العامة، وظيفته التغطية على الثاني الفاسد. وتعمل السلطات على تقويته مقابل إكرامه لها، فيتجلى الفعل الوظيفي للمال كعامل روائي يؤدي دوره عنصرا طارئا دخيلا على القرية، ويندمج في شبكة الصراعات والفساد، ويصبح وجها آخر لخطاب السلطة.

ويأتي المسؤول الأمني تمثيلا إضافيا لخطاب السلطة، تتجاوز سلطته كل السلطات، والنفوذ، يغطي جريمة ابنه، وينسبها لفتاة بريئة ضعيفة؛ فقد حاول ابنه ذات ليلة اغتصاب فتاة ضلت طريقها إلى البيت، ولما دافعت عن نفسها، قتلها، ليجدونها صباحا في الطريق <<فلم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن القاتل، بل مسحوا سكين الجريمة في صديقتها التي وجدوها نائمة قرب جثتها وسرعان ما نسجوا حول ذلك قصة تافهة تشبههم تماما، وهي أنهما تخاصمتا من أجل قطعة خبز، فما كان من صديقتها، وتحت إلحاح الجوع والرغبة في الامتلاك إلا أن بعجتها بحديدة فماتت>>[263].

بهذه الطريقة يعري منصور خطاب جهاز الأمن في القرية، الذي كان واجبه حماية الناس فإذا به يقوم بالتغطية على قتلهم، واتهام الأبرياء منهم، وحتى القصة التي وضعوها تدينهم بتفاهتها، فلا يعقل أن يقتتل الناس من أجل قطعة خبز لولا الظلم الاجتماعي الذي طالهم، خاصة والمتسبب فيه هي السلطة حين أهملت شؤون الناس، وراحت تبحث عن مصالحها الخاصة.

وهكذا يمثل خطاب السلطة في تحالف الشخصيات (رئيس البلدية، ومسؤول الأمن، والرجل الثري)، تساعدهم وظائفهم ونفوذهم، تجمعهم المصلحة في وسط فقير، يمثله سكان القرية

---

263 –المصدر السابق ص 255

فيسلم رئيس البلدية الثري ساحة القرية، ويوفر الأخير السهرات والمال، ويغطي مسؤول الأمن جرائمهم، وعلى اختلافهم يشكل تحالفهم مسألة مصيرية في مواجهة الآخرين المعدمين، يعيها كل منهم، ويعمل على استمرارها.

وتكون الكتابة وسيلة البطل المثقف لنقد وتعرية خطاب السلط الثلاثة، يدمر تمثيلاتها المجملة التي تطل بها على المجتمع، الذي هو بدوره يخفي تناقضا يقوض علاقاته في آخر الرواية، حين تكشف الكتابة عن عورات أفراد القرية التي قام (منصور) بكرفها، وهو هنا يسحب غطاء الإنسانية والوجاهة والعدالة عن هؤلاء المسؤولين، ويظهر خبث خطابهم وخداعه، يدعون خلقا ويأتون بنقيضه خفية.

أما لغة القمع فيعرضها النص الروائي في شكلين، تمارسهما السلطة، أحدهما في الحياة العامة يوميا، والثاني يمثله الاعتقال ضد الخصوم، لذلك كان رجل السلطة مهما كانت مرتبته، متهم في الرواية بالقمع، يؤديه كجزء من وظيفته. تبني الرواية هذه الشخصيات بطريقة تنسجم مع وظيفتها في النص، وهي القمع؛ يحكم سلوكها وتفكيرها، وهو الخطاب الوحيد في منظور السلطة لتحافظ على الحكم.

من هذا المنطلق يحكي راوي (كراف الخطايا) حادثة اعتقال منصور من طرف رجال الدرك بسبب شريط، سجل عليه أصوات الحيوانات، رأوا فيه مشروع فتنة، يهدد استقرار القرية. ويرسل

حادث الاعتقال دلالة واحدة، تلخص القمع الممارس من طرف أجهزة السلطة، التي أمرت <<رجال الأمن أن يلقوا القبض عليه بحجة إخماد الفتنة وإلجام الفوضى، وقد كان لها ما أرادت وطبيعي جدا أن يكون ذلك، فلا أحد يستطيع الهروب من الدولة>>[264]، تخبر كلمة (بحجة) أن حجج الاعتقال يشوبها الشك، غير مقنعة.

ويلفت الراوي الانتباه هنا إلى خطاب السلطة المهيمن، ويتهم هذه اللهجة الاجتماعية بالفاشية، والتي تعجز أو لا تريد أن تكون احتمالا اجتماعيا، ويتقدم هذا الخطاب بصوت عال يملك القدرة على الفعل، في مقابل صوت البطل (منصور) صوت يناضل من أجل التغيير، ويقع فريسة لازدواجية السلطة وتهكمها.

ويتم الاعتقال بطريقة مهينة، كان فيها منصور <<مرميا في القفص المعدني لسيارة الدرك الوطني>>[265]، تكثف كلمة (مرميا) معنى المهانة والإذلال، وتشيئ منصور الإنسان؛ إضافة إلى الحالة التي نقل فيها، فقد كانت <<يداه مقيدتان ومربوطتان إلى قضيب من قضبان القفص، وكان بإمكان الدولة أن تستغني عن هذا كله>>[266]، وإن كان الاستغناء عن هذا الأسلوب، فلماذا لا يفعلون

---

264 –المصدر السابق ص194

265 –المصدر نفسه ص 195

266 –المصدر نفسه ص 195

ذلك، ويتدخل الراوي ليقدم السبب محملا بموقف، هو في أصله موقف الكاتب، حيث يرى أن الأمر هو <<رغبة من رجال الدرك في عرضه على الناس، ولسان الحال يقول: ها هو... لقد ألقينا عليه القبض، لا أحد يفلت من الدولة، فذراعها طويلة، وسمعها مرهف، وبصرها حديد، وعضتها!... لكم الويلات من عضتها!... ها هو ولن نعيده إلا وقد شفي من جنونه>>[267].تجسد الصورة جبروت السلطة وعنفها، وقمعها، فلا يتوقف أثر الاعتقال على منصور وحده، بل يتجاوزه إلى كل من يفكر في إزعاجها.

وتتنوع أساليب القهر، والاستلاب، والإيلام الجسدي والنفسي، فيتعرى السلطة بفعل الخطاب الممارس من طرف رجالها، ورغبتهم الجامحة في العنف؛ يحكي عنهم الراوي، وهم يقودون منصور <<أوصلوه... أنزلوه... دفعوه أمامهم، ركلهم أحدهم دون داع للركل، اعترض عليه آخر، أما هو فقد كان منضبطا وملتزما. في الرواق فاجأته لكمات سريعة ومركزة، حتى أنه لم ير من ضربه ولم يحدد الجهة التي تأتي منها اللكمات، ولهذا لم يقاوم، وكيف يقاوم ويداه مقيدتان؟! . تمتد من خلفه يد لتفتح بابا أمامه، ليجد نفسه مرميا على بلاط بارد، يكمد بأطراف أنامله آلاما حارة في وجهه>>[268].

---

267 –المصدر السابق ص 195

268 –المصدر نفسه ص 196

يتركونه فريسة الانتظار، يشعر بالفراغ والصمت المخيف ويفكر في الحرية، ولماذا هي مزعجة للدولة؟ وما وزن الدولة التي تزعجها الحرية؟ ثم يجيب رابطا بين الحرية والإنسانية، معتبرا أنهما وجهان لعملة واحدة، فأينما وجدت الحرية يوجد الإنسان بإنسانيته، وحيث تنعدم يصبح الإنسان بلا إنسانية، ويصير كالأشياء.

ومن أساليب سخرية رجال الدرك، يسمون ضربهم منصور إكراما، تضحكه التسمية، ويكتشف أحد وجوه الاحتيال على اللغة، وكي يكتمل المشهد يتم استنطاقه، ولذلك طقوس أخرى حيث يضع الدركي على الطاولة الأوراق جنب السوط، ثم يسأل منصور عن أيهما الأصل السوط أم الأوراق؟ وهنا تتجلى الكارثة حيث تفقد هذه الأشياء معناها وتصبح شيئا واحدا في خطاب السلطة، ومهما كانت الإجابة فلن تغير شيئا.

يسأله أيضا عن السياسة والأحزاب، وعن أصحاب اللحى وعندما أراد منصور الجواب عن سؤال مخاطبا الدركي بـ(يا أخي) يجيء الرد عنيفا <<أنا لست أخاك!- قاطعه المحقق وهو ينبهه بلسعة سوط على كتفه- أنا هنا القانون والقانون لا أم له ولا والدة ولا أب حتى يكون له أخوة، هنا لا أخوة تجدي، ولا رحمة تنفع ولا دموع تشفع>>[269]. والحقيقة أن الخطاب الذي يستعلي

---

269 –المصدر السابق ص 199

عن خطاب الآخر، ويرد على الحوار بالقمع، وفي ذلك ينفي كل احتمال، ويلغي كل حوار، حيث الذات المستضعفة تمتلك المعرفة، معرفة مكمن الخير والشر، الحق والباطل، لقد تم تصنيف هذه الذات (مصدر الفتنة، ومثار الفوضى)، فلا نقاش ولا تفكير في الموضوع، هنا ينغلق الخطاب المهيمن على نفسه، ولا ينفتح لاستقبال الآخر.

ويأتي المقطع دليلا بالإضافة إلى دلائل أخرى على أن النص رد فعل مقاوم للخطاب الأحادي المنغلق، لكنه أسلوبيا يقيم حوارية بمفهوم (باختين) تنبني على تضاد الأصوات والإيديولوجيات وأنساقها، غير أنه في ذلك ينتهي إلى طريق مسدود أمام هيمنة خطاب السلطة الرافضة لكلمة (يا أخي)، فكيف يمكن نسج علاقة أساسها الحوار دون الوقوع في فخ الإيديولوجيا إيديولويجا خطاب لا يؤمن إلا بما يراه هو، ويدعي امتلاك الحقيقة، وينسج علاقة بين مسؤولية (منصور) عن الفوضى وكلامه (أخي مثلا)، لكن وحدها السلطة تحدد معنى الكلمات، لذا لا مخرج للذات الفاعلة/منصور غير الصمت، الذي هو أيضا قد تمنعه السلطة صانعة الخطاب دلالة سلبية.

وتستمر إزاحة الكلمات/اللغة عن دلالتها العامة المتواضع عليها، عندما لا يقتنع المحقق بالأجوبة، ويستنكر منصور قائلا:

<<ومن أنت حتى لا تقتنع>>[270]، يرد الدركي، بأنه الدولة، وتماهي الدركي في الدولة لم يرد مرة واحدة بل يتكرر مرات، يأتي مرافقا للضرب، والتعذيب. وهكذا تصبح القيمة المعجمية لكلمة (دولة) مشكوكا فيها، ومن ثم الثنائية الضدية (الحق/الباطل) و(العدالة/الظلم). تحقر هذه الكلمات من طرف من يفترض تمثيلها وفق المتعارف عليه ومبدأ القانون، مما يجعلها غير صالحة لتكون قاعدة يتأسس عليها خطاب سياسي أو قضائي، لتبقى لا مبالية اعتباطية، هامشية، مفرغة من معانيها الحقيقية والنتيجة فقدان السلطة/الدركي لمصداقيتها.

ويختم استنطاقه بهذا المشهد الدرامي الموغل في الاستلاب يطلب الدركي من منصور قائلا: <<الآن يجب عليك أن تنهق كالحمار، ولا تتوقف حتى أشير إليك بالتوقف.

- هذا عيب يا حضرات!... إني إنسان، ويمكنني أن أتفاهم باللغة.

- العيب في الجامع يا قليل الأدب!... الدولة لا يعترض عليها أحد.

وبدأ منصور ينهق كالحمار، فاعترض عليه المحقق قائلا:

- ارفع صوتك.

- أما قلت لي: لا ترفع صوتك فوق صوت الدولة؟...!

---

270 –المصدر السابق ص 199

- لا... هكذا ارفع صوتك فوق صوت كل الدنيا إن استطعت>>[271].

من وجهة نظر السلطة التي توظف اللهج الاجتماعي القانوني وفق ما تراه، يبدو خطاب (منصور) غير مقبول، لذا يرفض الدركي منه أي كلام، أوأنه بريء، بل في نظره هو سبب كل ما يحدث في القرية، ومن ثم فهو يستحق العقاب يهدر إنسانيته عن طريق النهيق كالحمار، ويصبح هنا على المستوى العاملي فاعلا يسعى خلف موضوع هو الفتنة، بينما يقف الدركي معارضا لهذا المشروع السردي.

ونكون أمام خطابين متنافرين:خطاب السلطة المهيمن باسم القانون، وخطاب (منصور) المناهض للسلطة باعتبارها فاسدة لا تؤدي دورها الحقيقي، ويتقدم الأول على أنه مطابق للواقع لذا فهو ينطق بالحقيقة، وقد وضع طيلة النص موضع المساءلة من طرف البطل والراوي على السواء، والنقد لهذا اللهج الاجتماعي السلطوي غير الإنساني رغم أنه يدعي عكس ذلك، وفق ما يقدمه الراوي.

لم يتألم منصور جراء الضرب أكثر من ألمه، وهو ينهق كالحمار، لأنه رأى في ذلك وهو المتعلم المثقف إهدارا لإنسانيته فكلما كان المثقف واعيا بأزمته، وقف أمام اختيارين إما الهروب

271 –المصدر السابق ص 201

من مواجهة الواقع، وإما مشاركة غيره من الناس بهدف تغيير الوضع القائم، وإرساء التوازن بين الإنسان والمجتمع حيث يعيش ضمن أفراده بما أنه إنسان باستطاعته تحديد نمط حياته، بعدما كانت مغتربة وغريبة عن المجتمع؛ ومنصور يعي جيدا أزمته رغم أنه يعمل على تغيير مجتمع القرية، ويعمق هذه الأزمة عنف السلطة، التي تعمل على تغيير الأدوار، فتجعل من الإنسان حيوانا، تمنعه وهو إنسان من رفع صوته، ترى فيه خطرا عليها خاصة الصوت الحر الحامل لدلالات الرفض، والاحتجاج والغضب، والثورة؛ وتسمح له برفع صوته فوق كل الأصوات وهو حمار، لأنه مجرد صوت، مفرغ من كل دلالة، لا يزعج السلطة.

وتعد جريمة منصور أخطر مما يقترفه المجرمون العاديون، الذين يدركون التعارض بين الشر والخير كما تقدمه الشفرة الرسمية، ويعرفون أنهم بجرمهم يمثلون الشر، لكن منصور يرفض الانخراط في هذه اللعبة، إذ يرفض الشفرة السائدة، والمصداقية التي استمدتها من الوضع القائم، لذا يعمل على تقويض الأسس التي بنيت عليها اللهجة الجماعية التي سادت القرية، السياسية منها والدينية والاجتماعية.

ونعود إلى الدركي حين جعل من نفسه القانون والدولة، وحين لا يكون لهذا القانون أب ولا أم، ولا إخوة، فإنه يصير إله يتحكم في رقاب العباد، أنتج علاقة خاصة بالمواطنين، الذين عليهم الخضوع كي تستمر السلطة، ولكي يتحقق ذلك كان لا بد من

الاستبداد والقمع، تمارسه الدولة بأجهزتها القمعية، التي تعمل على إخضاع الناس، وإبقائهم في حال ضعف.

يجعل ممثل القانون كفاعل جماعي (الدرك) وما الدركي هنا إلا ممثل ينتمي للفاعل الجماعي، هو ذات ضد منصور، ومعارض لمشروعه، لا يقبل ما يقوم به المتهم/الذات الفاعلة، ويضعه مقابله مشروع ثلاثي (السلطة/المال/الجهاز الأمني) ينزاح بالقيم الدلالية للغة العامة المتمثلة في النظام والدولة والسلطة والحق والشر والخير وغيرها عن حقيقتها، تدفع لذلك المصلحة الخاصة. ويجعل من منصور فاعلا يمارس حركته ضمن برنامج سردي متبنيا قيما سلبية، فهو في منظوره يمثل الشر في القرية، بينما يتحرك الفاعل الجماعي في اتجاه عكسي لاتجاه الذات الفاعلة/منصور، وفي هذا المشروع تضطرب اللغة، وتصبح معاني الكلمات السابقة مضللة، ومزدوجة تحكمها المصلحة، مصلحة المشروع الثلاثي الأطراف.

2-لالة الشخصية المهمشة في لغة الرواية:

لقد انشغل الإنسان في ظل الوضع الاجتماعي المتردي كما صورته الراوية بهموم العيش اليومي، يصل النص في وصفه حد السخرية، يقدم شخصيات تسعى خلف لقمة العيش. اختزلت وهمشت في النص؛ لأنها فقدت الرؤية للقضايا الكبرى بسبب قهر الحاضر المعاش.

وربما كان ذلك من الرواية بغية التأكيد على أولوية الرؤية في حدود اليومي والمعاش، تتحول فيها الشخصية إلى كادح محروم من أدوات ووسائل الإنتاج، مكبل بقيود القهر الطبقي، لا يعدو أن يكون غير ذلك، ويكون –الكادح– دالا على مدى الظلم الاجتماعي المنضاف إلى قهر الوضع الاجتماعي، وبذلك تعاني الشخصية إلى جانب الإشكالية الأمنية والسياسية إشكالية اجتماعية واقتصادية.

ويكون التركيز في النص على الفقر الصفة المشتركة بين غالبية سكان القرية، يخصه النص بمساحات واسعة، يلجأ أحيانا إلى تكرار حالات الحرمان والجوع والعري، التي يعانيها المهمش الكادح لأجل العيش في قرية أكثر منه تهميشا، تجسد الحرمان من خلال ساكنيها، حتى تصير الحرمان ذاته، تمثله شخصيات ثانوية تجعل منها اللغة دلالات للفقر والقهر، وهذه نماذج لشخصيات كادحة مهمشة:

- <<السلام عليكم عمي سعيد...كيف أصبحت؟.

أجابه عمي سعيد وهو يبحث عن صاحب الصوت بين الحمير.

- هذا أنت أيها المجنون.. الخير إلى الرقبة، والهم إلى الكبوس...

- لا.. إنما جرت علي خصومات لا طاقة لي بها، كما أن المرعى قد عز والعلف قد قل، فاتفقت مع أخي أن يأخذها معه إلى المشتى...>>[272].

- <<رد عليه البوخالفي وهو يوقف عربته التي هي عبارة عن صندوق، ذي عجلات ومقبض للدفع، وسطح عليه كتب ودوريات قديمة>>[273].

- <<وإن خطر على باله أن يسجل نبيب التيوس، فذلك سهل يسير، فما عليه إلا أن يتذكر اسم عليوة الزوالي، فأهل القرية يعرفونه جميعا، لا لعمله أوغناه أو فقره، إنما لبؤسه وشقاه، فله من الأطفال ثمانية إذا رأيتهم حسبتهم مشردين، وله زوجة ممعودة ومصابة بالصرع والحساسية>>[274]. زيادة إلى بؤسه كوخه المهدد بالهدم، وأسرته مهددة بالترحيل، بدعوى أن البناء فوضوي، رغم وجوده في المكان منذ زمن بعيد، أما قصة ذلك فالناس جميعا يعرفونها، وهي طمع صاحب الفيلا في قطعة الأرض، يريد توسيع حديقته بتواطؤ رئيس البلدية.

- <<في مدخل المطعم وجد "ابن الهجالة" –أي بلال– يأكل لمجة، والصندوق الصغير مشدود إلى عنقه، ومن حين لآخر يمسح

---

272 – عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ص107

(3)- المصدر نفسه ص 120

273- المصدر نفسه ص 120

274 –المصدر نفسه ص 144

أنفه بكم معطفه البالي، وكان بطرّته المتهدلة على عينيه يشبه أولئك اليتامى والأطفال الفقراء، الذين برع في رسمهم فنانو عصر النهضة الأوروبية، خاصة عندما ينساب على جانبي وفضته خطان رقيقان أبيضان من المخاط البارد، ويكادان أن يشكلا في منتصف الشفة العليا نقطة مائية كاللؤلؤة الصغيرة لولا أنه يدركها بكم معطفه البالي ويمسحها كما رأيت..>>[275].

هناك أربع شخصيات ثانوية يمعن النص في وصفها، مركزا على العلامات التي توحي بفقرها.

عمي السعيد: تلخص فقره عبارته الساخرة لمنصور (الخير إلى الرقبة والهم إلى الكبوس) وهي اللغة الشعبية في توصيفها للواقع الاجتماعي حينما يكون في أسوأ حالاته (الهم إلى الكبوس)؛ وإذا شكلت كلمتي (الخير/الهم) ثنائية ضدية تعمق من فقر عمي السعيد بسخرية عنيفة، تتوجه ضد الوضع الإنساني الخاص به فإن كلمتي (الرقبة، الكبوس) تدلان على الدرجة، فالرقبة أدنى من موضع الكبوس الذي هو الرأس، وبذلك يطغى الهم على الخير هم يطال حتى الحيوان، حيث يرسل عمي سعيد أثانه إلى أخيه لقلة العلف وجفاف الأرض، مع عجزه عن شراء الكلأ لها.

ويتطابق في الحوار فقر الإنسان مع جفاف المكان، تطابقا يشكل لوحة المعاناة التي يعيشها عمي سعيد وغيره من فقراء

---

275 –المصدر السابق ص 150-151

القرية، وبذلك يكون وضعه متناقضا مع اسمه، يحقق التناقض ثنائية المثل الشعبي الساخر (سعيد/فقير)، اسمه سعيد وحاله فقير. هنا يفقد الاسم معناه، فلا يؤدي وظيفته بسبب الوضع الاجتماعي الذي أزمته اللغة، إذ يحضر اسم (سعيد) فارغا من محتواه الدلالي المعجمي، وأصبح مثله مثل كلمة (تعيس).

- البوخالفي: تدل على فقره عربته، التي قصد الراوي وصفها بدقة (عبارة عن صندوق ذي عجلات ومقبض للدفع، وسطح عليه كتب ودوريات قديمة)، يتناول الوصف العربة، وليس الشخصية يركز على وسيلة العمل، التي بوضعيتها تحيل على صاحبها ومصدر رزق هو هذا أكيد يكون لشخص محروم فقير مهمش خاصة وأن الوضع يبدو عبثيا؛ لأن البوخالفي يبيع كتبا لا يشتريها أحد، فقرية يعجز سكانها عن شراء الخبز، ليس بإمكانهم الاهتمام بالكتاب واقتنائه. واختيار اسم البوخالفي يتطابق مع وظيفة الشخصية ليدلا معا على فقره وحاله الاجتماعية القاهرة.

- عليوة الزوالي: إن كنية الشخصية (الزوالي) ذات الدلالة الاجتماعية والشعبية، أكبر دليل على فقره، باعتبار الكلمة في الثقافة الشعبية الجزائرية مرادفة لكلمة الفقر، وهي تختزل الوصف الدقيق الذي خص به الراوي عليوة؛ الرجل البائس الشقي، أب لثماني أطفال كالمشردين، وزوج امرأة مريضة، يزيد من عنف فقره في النص شهرته بين الناس بفقره، يقع ضحية لقهر الحاجة وقهر الغني المسند بالسلطة، تصل به اللغة إلى درجة

الرمز، نموذج الفقر، لا تعرف القرية أفقر منه، ويمكن القول أن الراوي بوصفه صيره الفقر ذاته.

ابن الهجالة بلال: وقد أشرنا سابقا إلى الهجالة، فقد مات زوجها، وترك لها بلال، والهجالة اسم شعبي يطلق على المرأة الأرملة، وبما أنها فقيرة، فحتما ابنها فقير مثلها؛ ويتجه الوصف هنا إلى الشخصية، يسلط الضوء على الهيئة الخارجية، تشير اللغة إلى ما لا يقال في النص، ومن ذلك تكرار الراوي لذكر بلال مرات عدة بصندوقه الصغير المشدود إلى عنقه، يبيع فيه التبغ ثم تشبيهه باليتامى والفقراء، محاولا إيهام القارئ بأنه كراو عليم يروي من الخلف/من فوق، يجهل أن من يحكي عنه يتيم فعلا فقد سبق وأعلم القارئ بذلك متوجها إليه مباشرة <<وما أريد أن أواصل السرد دون أن أعرفك بـ"ابن الهجالة" فهو فتى كما عرفت قتل أبوه في ما يسمى بـ"أحداث أكتوبر 1988" بالعاصمة حيث كان يشتغل خبازا>>[276]، لذا فإن توظيف التشبيه كان للتأكيد على اليتم والفقر اللذين يقهران بلال، ثم صندوقه المعلق في رقبته مصدر رزقه.

يقدم النص صورة مفصلة منتهجا الدقة في الوصف، ومفضلا الأسماء الشعبية الوضيعة اجتماعيا (الزوالي، البوخالفي، ابن الهجالة)، يحملها مضمونا مأساويا، تعكسه حياة الشخصيات

276 – المصدر السابق ص 58

الحاملة للأسماء، خلق توزيعها في النص بلغة محكمة إحساسا بأن البؤس حال مزمنة، يعيشه أهل القرية، وبذلك يشكل الراوي رؤية واعية للوضعية المأساوية التي يعيشها الفقير والمهمش الكادح دوما من أجل الخبز.

وتبدو اللغة مناسبة للأبعاد الرمزية التي مثلتها الشخصيات والأوضاع الاجتماعية في واقع معاند مليء بالمآسي، تلجأ إلى تصوير العنف الاجتماعي المدمر لكيان الشخصية بقسوة؛ وهو واقع عجزت كل محاولات تغييره كي تقضي على الفقر، كان الموت نتيجتها أحيانا. هكذا يكون النص قد أكد استحالة التغيير الاجتماعي، مقدما شخصيات تفتقر لرؤية واقعية للعالم المحيط بها؛ لم يتمخض من واقعها وعي اجتماعي يساهم أولا في درامية المشهد الروائي، فقد كانت سلبية رغم المحاولات المبذولة استنادا إلى مواقعها ومصائرها؛ تخور عزائمها، وتشل إرادتها تجاه الأزمات والمآسي الاجتماعية؛ تعبر عن سلبية الوعي الاجتماعي للشخصية الفقيرة المهمشة الكادحة، وقد يكون وعيا مغتربا عن الذات لم يكتمل بعد في مرحلة عنيفة أوقفت كل عملية بناء وعي تطمح إليه.

2-لغة الإقصاء في خطاب الشخصية الدينية:

تحضر الشخصية الدينية في النص ضمن الجماعة، التي تتخذ مفهوم التنظيم الخاضع لنظام هرمي شبيه بالعسكري، يحكمها (شيخ)، يقوم بتكوين الأفراد، الذين يبايعونه على السمع

والطاعة، ويسوسهم هو، يوجه إليهم الأوامر فينفذونها دون مناقشة.

وتأتي الجماعة باسم (سلفية القرية) بعيدا عن رؤية الكاتب محملة بدلالات كثيفة زمنية (الماضي)، وفكرية (النقل، واعتماد ظاهر النص، والإتباع، وشكلية التدين "العباءة، القلنسوة اللحية، الكحل) تحول الجماعة هذه العناصر إلى فعل تنجزه ويعرضه النص في شكل أحداث عنيفة.

ومع ذلك يتضمن اختيار اسم (السلفية) قصدية، وإن لم تبرز في النص جلية كإيديولوجيا مفضوحة، فإنها وجدت مبررا فنيا؛ إذ يبرر الاسم ذاته (السلفية) كل ما تقوم به الجماعة، كما يبرر موقفها الفكري من بعض قضايا المجتمع، وعلاقاتها بالآخرين، يتحول هذا التبرير في المستوى الدلالي إلى موقف إيديولوجي، يتمثل في رفض الراوي، وقبله الكاتب لمثل هذه الجماعة، يقول <<هذا الجيل من المتدينين، الذين يدندنون صباح مساء، حول الكتاب والسنة، "و قال الله، وقال الرسول"، وما الكتاب والسنة عند هذا الجيل، إلا أصوات مؤثرة، ومواعظ محلقة تجلد الأعصاب وتتهم الواقع>>[277].

تقوم البنيات اللسانية في مجملها بوظيفة الاستهزاء من جماعة السلفية، فاسم الإشارة (هذا) ينقل دلاليا لفظ (الجيل) من

---

277 –المصدر السابق ص 137

المعرفة إلى النكرة، ويتكرر مؤكدا أن هؤلاء فعلا نكرة، ثم يدخل الفعل (يدندنون) في علاقة مع كلمة (الأصوات) فاصلا كلام هؤلاء عن روح الواقع الذي يرونه متهما دائما.

ويجد التدين الشكلي صورته في الاهتمام بالمظهر، حتى باللغة التي تغري السلفية بإيقاعاتها الناتجة عن السجع، ويطمح أفرادها إلى استرجاع الماضي بأسلوبه القديم، ليس فقط في شكل الحياة بل أسلوب الكتابة أيضا، ليصبح كل منهم أسير الماضي الذي يختارونه هم، ينتقون منه ما يخدم فكرهم، ويرسخ رؤيتهم القائمة على النقل والرواية، وهو سبب نعتهم بعض من يحكم العقل في محاورتهم بالمعتزلة.

يسخر منهم منصور بطل الرواية، وهو يدون مخازي أهل القرية <<أعاد الورقة، وتناول الكراسة، وقرأ عنوانها بصوت مسموع لا يخلو من سخرية:

"تتممة المغازي في أخبار المخازي"... إنه عنوان يغري السلفيين بشرائه مساكين!.. يعتقدون أن الله خلق اللغة لنمارس بها لعبة السجع وأن كل عنوان غير مسجوع لا خير فيه>>[278]، وهنا تتعرى اللغة من المعنى وتصبح صوتا مفرغا. وهكذا يقرر تأليف كتاب يحدث في القرية انقلابا جذريا، وهو بمثل هذا العنوان يسخر من احتفاء السلفية باللغة المسجوعة، وكأن وظيفتها الأساسية هي

---

278 –المصدر السابق ص 272

السجع، وليس التواصل، وبذلك ينضم إلى الراوي والكاتب في رفض هذه الجماعة.

ولأنهم يقفون عند ظاهر الأشياء، لا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن حقيقة الأشياء <<إنما يكتفون بتفسيرها أو تبريرها بما قال السلف الصالح وغير السلف الصالح، هذه الجماعة لم تكلف نفسها عناء شيء من هذا>>[279]، فسروا وفق هذه الرؤية جنون منصور المزعوم، رأوا أن به مسا من الجن والشياطين، لا يشفى منه إلا بالرقية الشرعية.

تختزل هذه التراكمات الفكرية لجماعة السلفية الزمن بديمومته في فترة واحدة هي الماضي يعيدونه، ويملؤون به لحظة الحاضر، يمتصه ويصير هو الحاضر، مقياس كل الأزمنة، وأي مستجد بدعة مرفوضة، تؤدي بصاحبها في النار <<بل يحددون للناس عنوان إقامتهم في الدرك الأسفل من النار، بين المنافقين والكفار!!>>[280].

ولأنهم وحدهم يمتلكون الحقيقة، فكل من خالفهم على باطل أدهشوا منصور في <<قدرتهم أن يكونوا دائما على حق وقدرتهم أن يجعلوا خصومهم دائما على باطل!... شيء مدهش بالفعل..!!>>[281].

---

279 –المصدر السابق ص 185

280– المصدر نفسه ص 76

281 –المصدر نفسه ص 55

يدهش رفضهم الآخر بالمطلق كل ذي عقل، كما يشير المقطع، وهو تدخل مباشر من طرف الكاتب، ليعري زيف التدين الذي تدعيه جماعة السلفية، وتعطي الحق لنفسها بالحكم على الآخرين، حيث يكنّون أستاذ الثانوية <<بشيخ قرآن الشيطان لأنه يعلم الطلبة الموسيقى والرسم>>[282]، و يتهمونه بالزندقة والنفاق، يصل عنفهم نتيجة هذا التفكير حد القتل، فيحرقون كوخ المرأة البغي ويكفرون منصور، ويخبرنا الراوي أن الشاب العازف على الغيتار إن لم يمت، وهو يؤدي واجب الخدمة الوطنية لقتله سلفية القرية.

وتكشف الرواية عن وعي يرى أن التطرف يبدأ فكرة تكبر شيئا فشيئا، ثم تتحول إلى تعصب يتخذ له مظهرا في اللحى والكحل والقميص بالنسبة للمتطرف الديني، إضافة إلى تطرف السلطة لينتهي ذلك كله بالقتل كأعلى درجات التطرف.

ويحضر المتطرف في صورة واحدة نابعة من وجهة نظر الراوي الذي يعرض هذه الشخصية، وفي الوقت نفسه رؤية الكاتب المحكومة بأيديولوجيته، تظهر في المستوى اللساني، المتباين بين لغة واصفة ولغة شكلت ألفاظُها أحكامًا خلال وصفها المتطرف يطل منها الكاتب، مفصحا عن نفسه، وعن كرهه لهذا النموذج من الشخصيات، وقد يوظف النص الحوار تاركا للشخصية الدور

---

282 –المصدر السابق ص 180

في تقديم نفسها للقارئ دون وساطة الراوي، حيث يلملم أجزاءها المتناثرة في الرواية، ويكون لها صورة متكاملة، ليرى ما إذا كانت فعلا متطرفة أم لا.

ويمثل نموذج المتطرف في (كراف الخطايا) الشاب باباي يوظفه الكاتب لتعرية جانب آخر للمتطرف، تمثل في السذاجة والجهل كما يراه منصور، إنه <<شاب نقص عرضه فوق اللزوم وزاد طوله فوق اللزوم، ذو بشرة تميل إلى السواد من شدة السمرة.. عيناه مطليتان بالكحل، كأنه كحلهما بإبهامه، يرتدي عباءة حجازية كشفت عن ساقين أحمشين نظرته تشي أنه إن لم يكن نصف مجنون فهو نصف عاقل>>[283]، يشترك الرسم الكاريكاتوري للشخصية مع الاسم (باباي)، ليبني شخصية ساذجة، لذلك فهو مؤهل لإنجاز ما يؤمره به شيخه.

ويستغرب منصور، وهو يحدث أخته كيف لهذا الشاب أن يتحول إلى سلفي: <<هل تعرفين باباي؟... أمازلت تذكرينه؟

- نعم... أعرفه وأذكره... هل مازال كما كان؟

- لا –رد عليها متهكما ساخرا- لقد رأيته كحيل الطرف كميش الإزار... لقد صار سلفيا، وقد يصير هو كذلك شيخا حين يجد له أتباعا>>[284].

---

283 –المصدر السابق ص 64

284 – المصدر نفسه ص 66

والمهم في الحوار هو عبارة الراوي (رد عليها متهكما ساخرا) حين وصف بها منصور لحظة رده على أخته، ومكمن السخرية هو تدني المشيخة والتدين عند هؤلاء إلى درجة قد يصير فيها (باباي) الهبيل شيخا، إن منصور ينكر الجرأة على الدين لعلمه مدى خطورة الأمر، حين يصير أمثال باباي حراسا على الدين.

وأضيف إلى اسم السلفي (باباي) صفة (كا جي بي)، بعدما <<كلفه الشيخ بمسؤولية التحسس والتجسس، ولهذا بدل الناس كنيته، أو زادوا فيها ما يدل عليه كاملا ويناسب هذه الحرفة الجديدة، فصارت باباي كا جي بي>>[285] فأصبح يسمى (باباي كا جي بي)، تدل الصفة الجديدة على الوظيفة المسندة إليه ضمن الجماعة التي ينتمي إليها، ينقل الأخبار إلى شيخه؛ لذا يشتمه اللص (رينغو)، وينعته بالقواد <<القواد!.. أوهموه أنه يدخل الجنة بالقوادة! .. انصرف يا كلب، فالله لا يحب القوادين!>>[286] ويكشف الكلام عن بلاهة باباي، يؤمن بأن وظيفته الجديدة في الجماعة ستدخله الجنة، كما آمن أن لباسه الجديد هو اللباس الإسلامي، يفسر مستوى التفكير لدى الشخصية المتطرفة الذي يقترفه شباب هذه الجماعة، حين يلغون عقولهم، ويستقبلون كلام شيوخهم على أنه مقدس لا يرد.

---

285 –المصدر السابق ص 79

286 –المصدر نفسه ص 99

ويقودنا باباي للحديث عن شيخه، من خلال ما يصلنا من الراوي، فقد خاطب القارئ مباشرة، يستدعيه للتعرف على هذا الشيخ <<أما أنت، فقد يدفعك الفضول إلى أن تعرف شيئا من أمر شيخهم هذا.. وها أنا أقص عليك من أمره طرفا يسيرا، إنه شاب فشل في امتحان الباكالوريا، وفي نوبة من نوبات رد الفعل التي تنتاب الفاشلين المحبطين عادة، أقبل على الصلاة وأكب على كتاب الإحياء يقرأه، بل يحفظه حفظا، فهو ذو ذاكرة قوية، وما حال عليه الحول أو كاد، حتى نصب رجليه لتدريس أبناء حارته بعض شؤون دينهم على قلة معرفته بدروس اللغة العربية – وصاروا بعد حلقتين أوثلاث يلقبونه "الشيخ"!.. لماذا بكل هذه السرعة؟.. والله لست أدري!... ثم بايعته طائفة منهم على السمع والطاعة في المنشط والمكره، وصاروا يرغبون الشباب في مبايعته واتخاذه قدوة وأسوة>>[287].

يحيل النص على شخصية مرت في بنائها بست مراحل هي (الفشل في الباكالوريا، قراءة كتاب الإحياء، تعليم أبناء الحارة الدين، تسميته بالشيخ، المبايعة، الترغيب فيه)، وقد تخللت هذه المراحل بنيات سوسيولوجية ونفسية شكلت البنية الفكرية التي أنتجت التطرف، في مقدمتها الفشل الذي دفع إلى التدين، إذ لم يكن الإقبال على التدين رغبة منه، إنما نوبة للتعويض عن

---

287 –المصدر السابق ص 79

الفشل في الباكالوريا، ثم القراءة والحفظ بلا وعي، حيث تشتغل الذاكرة وسيلتها النقل، تنقل النص المحفوظ إلى الآخرين، دون إعمال العقل، وهو ما كان بعد ذلك، تعليم أبنا الحارة بعض دينهم، مع جهل قواعد لغة الدين الذي يعلمه، واجتماع وظيفة التعليم بالجهل، يجعل من الدين المقدم للآخرين مشوها، يقود إلى التطرف، وتصبح الشخصية الفاشلة الجاهلة لديهم شيخا يبايع، ويرغب فيه، يسخرهم هو في الانتقام من المجتمع، ظنا منه أنه سبب فشله.

ويتجسد الانتقام والجهل في سلوك الشيخ، مدعيا امتلاك الحق، يستمده من كثرة أتباعه <<أنا أكثر الشيوخ أتباعا في هذه القرية>>[288]، ومن المفارقات المجتمعة فيه، أمره أتباعه من الشباب بتطليق الدنيا، والإمساك بما عند الله، يقول: <<إني أعلمهم أن محبة الدنيا رأس كل خطيئة>>[289]، وتصوير الدنيا على أنها خطيئة، تؤدي بمريدها إلى النار، نابع من جهل الشيخ الفاشل في امتحان الباكالوريا، يعتمد النقل دون إعمال للعقل، لذا يحصر الدين في كتاب واحد يحفظه عن ظهر قلب، يساعده جهل أتباعه أمثال باباي في إقناعهم بما يقول. مقابل ذلك يجمع هو الكثير من المال في صندوق كتب عليه (في سبيل الله)، يمنعه عن الناس

---

288 –المصدر السابق ص 65

289 –المصدر نفسه ص 65

ويبيحه لنفسه، وقد شاهده منصور يسحب منه قلادة ذهبية ويدفع بها إليه مقابل قضاء ليلة مع أخته التي أوهمه منصور أنها مومس، ليكشف زيف تدينه؛ تؤكد حيلة منصور أن تدين الشيخ بدأ كتعويض عن فشل، ثم تحول إلى غطاء يخفي شخصية انتهازية، مستغلة، شهوانية.

يمثل الشيخ رغبة نرجسية تنتجها محادثاته مع مريديه، ومجادلة هؤلاء لمن يخالفهم الرأي، في حلقة اجتماعية لها خصوصيتها التي تميزها عن غيرها، يغلفها المنطلق الديني، والهدف المقدس، وهو بمثل هذا الخطاب يهدف أن تتجلى صورته في نظر الملتفين حوله، يدلل على هذا الأمر ما يضمره حديثه الذي لا يهدف إلى نقل الحقيقة، ولا يبغي الحق، وما هو صالح للناس، إنما غايته القصوى ألا يعي الآخرون خاصة الأتباع ما يعنيه خطابه بل يريدهم أن يروه هو في كلامه، وبجعل من الكلام مغالطة يعوزه الصدق، يؤدي إلى تقويض المحادثة نفسها.

بينما يتخذ التطرف وسيلة تبقيه متخفيا تحت تدينه الزائف وذلك بإلغاء كل من يخالفه الرأي، أويعمل على كشف أمره، وهو ما حدث في المقهى لما وجد أحد أتباعه منصورا يخطب في الناس فراح يقول <<لا تسمعوا لحديثه أيها الناس... إنه غير مبايع.. ومن لا شيخ له فالشيطان شيخه.

فرد عليه أحد الشباب من وسط الحاضرين:

- لكنه لا يقول إلا الحق، ولا يدعو إلا إليه، فكيف لا نسمع إليه؟!

فالتفت هذا السلفي إليه وصاح ثانية في الناس:

- لا تسمعوا لهذا كذلك.. إنه معتزلي ضال مضل... مستهزئ بالسنة.

فتحدث شاب آخر، وكأنه يدافع عن الثاني:

ليس كل من خالف فهمك للسنة فقد خالفها، فقاطعه السلفي وقد عرفه:

- هذا أنت؟! .. مرحبا من موسكو -ثم قال للناس- لا تسمعوا لهذا، إنه فاسق فاجر!.. ويكفيه فسوقا وفجورا أنه يدرس الإخراج السينمائي...لقد أبلغنا الشيخ عنك ووعدنا أن ننظر في أمرك>>[290].

يثير النقاش مسائل عدة تبين عن البنية الفكرية للسلفي المتطرف؛ أولها المبايعة التي يؤديها الأتباع للشيخ، يصيرون بموجبها رهن إرادته، لاغين العقل، حيث يتجمد لصالح المتبوع اعتقادا أن الخروج عنه بعد المبايعة حرام، ويحولهم هو إلى أدوات يحقق بها طموحاته ورغباته؛ هنا تكمن خطورة المبايعة، لأنها تلغي وجود الآخر المختلف، الذي يدفعه ذوبانه في الشيخ إلى ارتكاب حتى الجريمة، معتقدا كتابع أن ما يقوم به هو في سبيل الله.

290– المصدر السابق ص 78-79

يدفعه ذلك إلى إسناد مفاهيم مثل (غير مبايع، معتزلي، من موسكو، يدرس الإخراج السينمائي) لأشخاص عاديين، يقولون كلاما/لغة عادية تصف الوضع وتختلف في الرؤية، وهو بذلك (السلفي) يفرغ هذه المفاهيم من محتواها الدلالي، لدوافع مصلحية، لتصبح الكلمات مزدوجة الدلالة، وهو حينها يحقر اللغة بعمله هذا.

الأمر الآخر هو إلغاء الزمن الحاضر، والذوبان في الماضي، ليس الماضي بصورته الكاملة، إنما ذاك الذي شكلته الفرق الكلامية، استحضره السلفي، وملأ به حاضره، ثم راح يعيش زمنا ليس زمنه، مصنفا من يخالفه فهم الدين وفق هذا الزمن، معتبرا نفسه الفرقة الناجية، وما عداها كافرا في النار، إنه الفهم الساذج للنصوص ينقلونها كما هي حرفيا دون التمعن فيها من أجل فهمها أو تلقيها عبر فهم الشيخ لها، وقد ركز الراوي على طريقة تعاملهم مع النصوص التي كانت وراء تصرفاتهم العنيفة.

وكذلك احتكار فهم الدين، يلخصه كلام الشاب الثاني (ليس كل من خالف فهمك للسنة فقد خالفها)، وفي لحظة غياب العقل، يحضر الإلغاء للرأي الآخر بالهجوم عليه على طريقة السفسطائيين، فيتهم السلفي الشاب بالفاجر والفاسق، لأنه يدرس الإخراج السينمائي؛ وقد استقى ذلك من شيخه، دون التفكير إن كان شيخه على حق أم لا. يكشف هذا التطرف عن رفض السلفي لمتطلبات الحاضر واعتبارها بدعا وضلالة تقود

صاحبها إلى النار، ولأنه يعيش الماضي المنتقى حسب رغبته، فكل طارئ لم يشهده هذا الماضي هو بدعة مرفوضة؛ ثم يتعرى التطرف من كل لباس في صورته النهائية، التي هي إلغاء الأخر بالقتل (لقد أبلغنا الشيخ عنك، ووعدنا أن ينظر في أمرك)، لذلك يرى الراوي أن تدين كهذا يصنع قنابل قد تقوض المجتمع في أية لحظة.

لقد أضحت صورة المتطرف في الرواية شخصية متعصبة لرأيها، تحتكر فهم الدين، وتلغي الآخر المختلف، وتهدد بتصفيته تعيش في الماضي، وتعتبر الحاضر بدعة مصير أهلها النار، تؤسس رؤيتها على النقل دون العقل.

تركيب:

يمكن القول أننا إزاء مجتمع يعيش عددا كبيرا من اللهجات الاجتماعية منها الفلسفية والدينية والإيديولوجية، والسياسية، التي حللناها من أجل تحديد موقع كل منها، وموقع النص بالنسبة إلى الوضعية الاجتماعية-اللسانية الخاصة، حيث كان نقدا لبعض اللهجات الاجتماعية الأيديولوجية الفاسدة:السلطة (السياسية والدينية) والمتطرف، ومن ثم السؤال: كيف يمكن التغيير في واقع تهيمن فيه اللهجات الاجتماعية الفاسدة؟ وما هي الطريقة التي بها يمكن تبيان حقيقة التمايز الاجتماعي في وضعية اجتماعية، الكلمات فيها كالحرية والشرف والواجب والفضيلة مزدوجة الدلالة حد التناقض؟

وتجعل هذه الأسئلة بدورها من الرواية نقدا قويا للإيديولوجيات، وفي الوقت نفسه تبحث عن خطاب أصيل يقرر إعادة بناء مجتمع القرية. لذا كان رد (منصور) على الوضعية الاجتماعية-اللسانية التي تتحكم فيها لهجات السلطة والمال والأمن والمشيخة المزيفة تتسم بالجنون، الذي استطاع كشف حقيقة هذه اللهجات.

ويمكن التمييز في النص بين خطابين متعارضين: خطاب لا مبال هو خطاب العامة المغلوب على أمرها، وخطاب الفاعلين الإيديولوجيين الذي تنطق به السلط (السياسة /المال/الأمن/المشيخة)، وفيما لا يبادر الأول بشيء، ينبثق الثاني من لهج اجتماعي مصلحي، ينزع ظاهريا إلى وضعية اجتماعية تحكمها ثنائية الخير والشر، وفي جوهره يعيش وضعية مختلفة ومغايرة، تحكمها ثنائية متوافقة الطرفين: السلطة والمصلحة. ثم هناك ما يمكن تسميته بخطاب ثالث هو خطا (منصور) و(الراوي) حضر في الرواية خطابا جنونيا، لكنه كان دلاليا خطابا ثوريا ينزع إلى التغيير الجذري، يرفض الخطابين معا، يشكك في صدقيتهما، كاشفا نفاقهما من أجل وضعية اجتماعية أفضل تتكامل فيها الأدوار وتتعايش اللهجات الاجتماعية لمصلحة الجميع.

وهنا نفهم سبب رفض الكاتب (عبد الله عيسى لحيلح) الوضع الاجتماعي واللهج الاجتماعي الذي أسس له الفاعل الجماعي/السلطة، بالإضافة إلى لامبالاة عامة الناس، فالسلطة

السياسية والدينية في نسختها السلفية، تخضع الفرد في القرية لقوانين خارج إرادته وقناعاته، وترى أن مهمته هي الامتثال لما ترسمه هذه السلطة من غاية. وبذلك قد فقدت مصداقيتها ومعها كل اللهجات الجماعية التي تدعو تحت شعارات مخادعة بلغتها لوضع اجتماعي أفضل، فكان على الكاتب رفض مثل هذه اللغة العليلة بسبب نرجسية سياسية ودينية، وسادية مالية ولامبالاة شعبية.

فهرس المحتويات

تقديم 05

أولا– ندوة الأدب والمجتمع.....07

1– علاقة الأدب بالمجتمع..... 07

2– وظيفة الأدب.....23

3 –الأديب ووعي الواقع.....30

4– الرواية والمجتمع.....39

ثانيا– الصورة الأولى لسوسيولوجيا الأدب.....58

1– مدام دي ستايل.....59

2– هيبوليت تين.....64

ثالثا– التحليل السوسيولوجي للأدب.....71

1– جورج لوكاتش.....72

2– لوسيان غولدمان.....86

رابعا– سوسيولوجيا النص الروائي..... 11

1– ميخائيل باختين.....117

2– بيار ف. زيما.....134

خامسا– الوضع الاجتماعي والعالم الدلالي في رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح.....169