# تفسير الإبداع من مداخل مناهج العلوم الإنسانية: مفهوم المبدع وانتقالاته في فلسفة النقد الأدبي

محمد مريني

أستاذ، الكلية المتعددة التخصصات بالناظور، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية

## الملخّص

ينطلق البحث من إشكالية مطروحة في النقد الحديث؛ يمكن صياغتها على النحو الآتي: ما مفهوم المبدع الأدبي، وما طبيعة العلاقة التي يقيمها مع عمله الإبداعي؟ تعد القضايا المتصلة بهذه الإشكالية ذات صلة وطيدة بنظرية الأدب، في علاقتها بالفلسفة، والعلوم الإنسانية. يفترض الباحث أن الإجابات التي قُدمت حول الموضوع لا تحوز مضموناً واحداً، يفرض ذاته بكيفية ملزمة. لقد أنتج التنظير النقدي لهذه الإشكالية أجوبة تتجدد باستمرار، بل تتناقض أحياناً. لتأكيد الفرضية السابقة يعتمد الباحث خطة تأليفية قائمة على أربعة محاور متكاملة: يبدأ البحث بعرض أقدم النظريات التي قدمت لتفسير العلاقة بين المبدع وعمله الأدبي: يتعلق الأمر بنظرية "الإلهام"، التي تناولت الإبداع من منظور العمليات السيكولوجية الغيبية المضمرة؛ المتمثلة في "العبقرية"، و"الموهبة"..وغيرها. ستعمل النظريات النقدية التي تبلورت ضمن علم اجتماع الأدب على إضفاء الطابع الجماعي على عملية الإبداع: إن العمل الأدبي ليس من إبداع المبدع الفرد، بل هو من إنتاج الجماعة التي ينتمي إليها. وقد أصبح المبدع الأدبي من منظور نظرية التحليل النفسي إنساناً مريضاً، محكوماً بعقد ومكبوتات؛ لذلك فهو يتسامى: أي يحول رغباته -ذات الطابع الجنسي في الغالب- إلى إنتاج مقبول من الهيئة الاجتماعية. من جهة أخرى، ستظهر النظريات التي اعتمدت المدخل النصي، وشددت على ضرورة الفصل بين النص ومبدعه؛ وسينتهي الأمر بهذه النظريات إلى تقويض المبدع و"قتله" الرمزي.

## القسم الأول : مفهوم المبدع من منظور نظرية " الإلهام " (تفسير الإبداع من منظور غيبي)

يقوم **مفهوم الإلهام INSPIRATION** على الأصالة الذاتية للفن؛ بمعنى أن الإبداع الفني يشرق على الفنان دون سابق إنذار؛ مما يجعله عصياً عن التفسير. من هذا المنظور فإن الفنان لا يستلهم عمله الفني من عقله الواعي، ولا من لاشعوره الخاص، ولا يكون محكوماً بظروف اجتماعية خاصة. بل هناك قوة عليا خارقة تمده بالمادة الإبداعية، وينحصر دور المبدع في التصريف الخارجي لهذه المادة[1].

يقول **جيته GOETHE** -في هذا الإطار- : "كل أثر ينتجه فن رفيع، وكل نظرة نفاذة ذات دلالة، بل كل فكرة خصبة تنطوي على جدة وثراء، هذه كلها لا بد من أن تنفلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية، كما أنها لا بد أيضاً من أن تعلو على شتى القوى الأرضية. . بعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الإنسان لا يخرج عن كونه أداة في يد قوة عليا "[2].

يبدو جلياً أن هذه القولة تحيلنا على مفهوم الإلهام الذي **يفسر الإبداع بإواليات غامضة** لا نستطيع معاينتها في صورتها الحسية؛ من هنا وسم هذا المفهوم بـ "الغيبي" و "الميتافيزيقي". لقد شكل هذا النوع من التفسير مرحلة أولية في تاريخ الفكر الأدبي؛ الذي سينتقل -بعد ذلك- إلى الممارسة الفكرية القائمة على التحليل والتعليل، وتأصيل مبادئ الكلام: لقد كان بعض فلاسفة اليونان يفسرون الإبداع انطلاقاً من مفهوم الإلهام. كما ساد عند العرب القدماء اعتقاد بوجود قوى غيبية تُلهم الشعراء. وإذا كان **النقد الحديث**- بعد انفتاحه على العلوم الإنسانية- قد أصبح يقارب مسألة الإبداع من منظور عِلّي قائم على التعليلات التي تتقصد الجوانب الحسية في الظواهر، فإن التفسير الميتافيزيقي للإبداع الأدبي ظل حاضراً في تنظيرات **الرومانسيين والانطباعيين**؛ الذين قدموا تفسيرات للعملية الإبداعية محكومة بالانفعال الوجداني، في غياب تام للعمليات العقلية القائمة على التبرير والتعليل. هذا ما سنحاول بيانه من خلال الآتي :

**1 - تفسير الإبداع عند أفلاطون : الشاعر المُلْهَم من ربات الشعر**

يرتبط مفهوم الإلهام عند **أفلاطون Aflaton** بتصوره الفلسفي العام الذي يقوم على التقابل بين عالمين: **عالم "الحس"** ، **وعالم "المثل"** : الأول دائم التغيير، عسير الإدراك؛

لذلك فهو ليس جديراً بأن يسمى موجوداً، ولا يسمى إدراكه علماً، بل هو شبيه بالعلم؛ لأنه ظل وخيال للوجود الحقيقي. أما الثاني؛ فهو عالم الموجودات، فيه أصول العالم الحسي، وهو مثاله الذي صيغت عليه موجوداته[3].

يجعل أفلاطون من المبدع الأدبي شخصاً غريباً؛ **يُلْهَم من قوى غيبية خفية**: لقد أدرك أن الأدب الخلاق غير قابل للتفسير؛ لينتهي به الأمر إلى تأكيد وجود آلهة تلهم المبدعين الشعر وسائر الفنون. يقول:

"إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن... ولكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك.... وبنفس الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم..؛ لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام روحي إلهي..؛ لأن الشاعر كائن أثيري ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله..؛ لذلك يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين"[4].

لذلك نجد أفلاطون يعلي من شأن الجوانب الغيبية والمجردة في تفسير الظواهر: فقد تحدث في بعض محاوراته عن **طريق للمعرفة يفوق العقل، ولا تبلغه النفس إلا بعد رياضة طويلة!** وإذا كان أفلاطون قد اعتبر -في "الجمهورية" - الجدل من أجل نعم الله على البشر، فإنه في -محاورة "برميندس" - لم يعد كذلك؛ فالمرء يحتاج - وراء الجدل - إلى الحدس[5].

**2 - تفسير الإبداع عند العرب: الشاعر المُلْهَمُ من شيطانه**

كما آمن بعض الشعراء والنقاد العرب بمفهوم "الإلهام"، ومن أجل استكناه هذا المبدأ صاغوا أفكاراً كانت مهمة وأساسية في تاريخ علم الجمال. كان الشعراء يعتقدون أنهم يُلهمون الشعر من قوى غيبية خفية. ساد هذا الاعتقاد عند بعض الجاهليين، وظل حاضراً عند إسلاميين:

يعبر **الفرزدق** عن إيمانه بفكرة الإلهام؛ وذلك في سياق مدحه لأ**سد بن عبد الله**:

لُيَبْلُغن أَبـا الأَشْـبَـالِ مَدْحَتَنَا مَنْ كَانَ بالْغُورِ أَوْ مَرْوَيْ خُرَاسَانا
كَأَنهـا الذَّهَـبُ العِقْبَـانُ حَبَّرَهَـا لِسَـانُ أَشْـعَرِ خَلْـقِ اللهِ شـيطَانَا[6]

كما يذكر **جرير** أنه يُلهم الشعر من الشياطين :

إِنِّي لَيُلْقـي عَـلَيَّ الشِّـعرَ مُكْتَهِـلٌ مِـنَ الشَّـيَاطِينِ إِبْلِيـس الأَبَالِيـس

نجد الشاعر أيضاً يفتخر –أحياناً– بما يتميز به الشيطان –الذي يلهمه– من ميزات : فقد ذَكَر **أبو النجم** أن شيطانه **ذكرٌ**، دون سائر الشعراء ؛ الذين كان شيطانهم أنثى :

إِنِي وَكُـلُّ شَـاعِـر مِـنَ الْـبَـشَرْ شَـيْطَانُهُ أُنْثَـى وَشَـيْطَانِي ذَكَـرْ[7]

عبر بعض **النقاد العرب أيضاً** عن إيمانهم بفكرة مفادها أن " مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر "[8]، على حد تعبير الجاحظ . انطلاقاً من هذا المعتقد، تحدث **أبو زيد القرشي** عن " **أول من قال الشعر** "[9] . وأفرد للموضوع باباً خاصاً ؛ وقف فيه عند أشعار للملائكة، وأشعار للجن ؛ باعتبارها أول من قصد القصائد . كما أفرد بابا لشياطين الشعراء وأخبارهم : " **باب شياطين الشعراء** "[10] .

نكشف أيضاً السير الخاصة ببعض الشعراء عن طقوس خاصة للعملية الإبداعية ؛ تضفي عليها طابعاً **غرائبياً** :

فقد قيل عن **الفرزدق** إنه " كان إذا استعصت عليه صنعة الشعر، يركب ناقته ويطوف خالياً منفرداً وحده، في شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخالية " فيعطيه الكلام قياده "[11] . أما جرير فكان إذا أراد أن يؤبد قصيدة يصنعها في الليل : يطلع إلى السطح وحده، ويشعل السراج، ويضطجع، ويغطي رأسه رغبة في الخلوة لنفسه[12] .

ويبقى **ابن شهيد** هو أهم من استثمر فكرة " **الشاعر وشيطانه** " ؛ وذلك في الرحلة التي قام بها إلى " وادي الأرواح " : لقد جعل ابن شهيد من بعض الشياطين نقاداً للشعر : فعرض لأحكامهم النقدية التي تدور حول مظاهر الجودة، والتقصير في العصور الشعرية المختلفة[13] .

كما زار شعراء عرب جاهليين، وإسلاميين، وأمويين، وعباسيين، رفقة أتباعهم. وجعل **لكل شاعر تابعاً يقول على لسانه الشعر**: (عتيبة بن نوفل على لسان امرئ القيس)، و(عنترة بن العجلان، على لسان طرفة بن العبد)، و(أبو الخطار على لسان قيس بن الخطيم)، و(عتاب بن حبناء على لسان أبي تمّام)، و(حارثة بن المغلس على لسان أبي الطيب المتنبي).

وقد وسع ابن شهيد فكرة "الشاعر وتابعه" لتشمل الكتاب الناثرين أيضاً. ويرى الدكتور إحسان عباس أن هذا التوسيع كان لهدفين: "فهو (أي ابن شهيد) ناثر أيضاً، ولذلك أراد أن يحرز شهادات الناثرين الكبار، كما أراد أن يُدخل فيهم بعض كتّاب الأندلس"[14]. لذلك تعرض **لبعض الناثرين** أمثال: عبد الحميد بن يحيى، والجاحظ، وبديع الزمان.

**3 – تفسير الإبداع عند الرومانسيين: المبدع الملهَم من قوى خفية وغامضة**

سيظهر مفهوم الإلهام في صورة أخرى عند **الاتجاه الرومانسي**، في القرن الثامن عشر: يمكن تأطير هذا الخطاب ضمن تصور نظري يستمد أطره المرجعية من الفلسفة المثالية؛ التي ترى أن الوجود الأولي للذات أو للوعي الإنساني والكوجيتو العليم بكل شيء، أما **العالم الموضوعي الخارجي فمن خلق هذه الذات**[15]. وتنظر إلى العمل الأدبي على أساس أنه تعبير عن العالم الداخلي للفنان وموازٍ له. وصارت مهمة الناقد هي أن يفهم الفنان الأديب بهدف فهم العمل نفسه، وذلك عن طريق الاستعانة بكل المعلومات التي يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته[16].

لقد قدم الكثير من الفنانين أنفسهم بمظهر العباقرة الذين يمتلكون مزاجاً خاصاً، يختلف عن أمزجة غيرهم من عامة الناس، وصوروا إبداعهم الفني بصورة الإلهام المفاجئ: يقول **لامارتين Lamartine** في هذا الإطار: "إنني لا أفكر على الإطلاق، وإنما أفكاري هي التي تفكر لي"[17]. كما نسب إلى **شاتوبريان Chateaubriand** قوله: "إنني لأستلقي على سريري، وأغمض عيني تماماً، ولا أقوم بأي مجهود، بل أدع التأثيرات تتابع فوق شاشة عقلي، دون أن أتدخل في مجراها على الإطلاق... هكذا أنظر إلى

ذاتي فأرى الأشياء وهي تتكون في باطني "[18]. ذُكر أيضاً عن "جيته" أنه كتب روايته "آلام فرتر" دون أن يقوم بأي جهد شعوري، غير جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية! نذكر –في هذا السياق أيضاً– ما قاله الشاعر الإنجليزي **كولوريدج Coleridge** عن قصيدته "**كوبلاخان**"، إنه كتبها في أثناء نومه؛ كما لو كان مسحوراً[19].

سيكون لفكرة الإلهام –التي ظهرت في البداية– في مجال الإبداع، تأثير في ظهور **الاتجاهات النقدية** التي تؤمن بفكرة المطابقة بين المبدع وإبداعه: "فكأن المؤلف هو المالك الأزلي للعمل الأدبي، أما نحن القراء فمنتفعون به فقط، وهذا ما يفترض علاقة سلطة للمؤلف، في اعتقاد البعض، حقوق على القارئ؛ مما يؤدي إلى تقييده بمعنى معين للنص هو المعنى الدقيق والحقيقي"[20].

لقد اختلف القائلون بفكرة "الإلهام" حول طبيعة هذه القوة العليا التي تلهم المبدع: فقد ظهر هذا –في صورته الأولى– عند بعض **الفلاسفة اليونانيين**، الذين كانوا يعتقدون بأن الشاعر يستمد أدبه من ربات الشعر. كما تواترت النصوص والشواهد عن **النقاد والشعراء العرب**، الذين كانوا يؤمنون بوجود **شياطين "تلهم" الشعراء**. وستعمل الحركة الرومانسية في العصر الحديث على بلورة تصور شامل لمفهوم الإلهام؛ يجعل من المؤلف الأدبي إنساناً عبقرياً يتلقى إبداعه من قوى غيبية خفية.

ولنا أن نتساءل في الأخير: هل **يمكن اعتبار العمل الأدبي إلهاماً من مصدر خارجي؟**

لا شك في أن الميزة الأساسية لمفهوم الإلهام هي غموض المرجعيات النظرية لتفسير العملية الإبداعية، التي ليس له من سند سوى ميكانيزمات غير واضحة؛ وذلك لأنه المفهوم قائم على الذوق، لا على الفكر التحليلي؛ الذي يفسر الظواهر معللة، ومشفوعة بحيثياتها.

لعله من فضول القول التذكير بأن هذا النوع من التفسير لم يعد ذا حظوة كبيرة في الفكر الأدبي المعاصر؛ ذلك أن التفسير الميتافيزيقي للظواهر الأدبية مرشح –على الدوام– للسقوط **في الوهم والنظرة المحدودة**؛ لأنه لا يتأسس على بناء منطقي يقوم على التحليل والتعليل والربط، وغيرها من العمليات التي يتوسل بها التفكير المنهجي.

إن مفهوم الإلهام يحيل على الذوق الخالص، **دون الاعتماد على استدلالات عقلية محددة**. لكن، ألم يقل الفلاسفة: "إن من يريد أن يتجاوز العقل، دون أن يمر عن طريقه، يتعرض للسقوط إلى أسفل سافلين؟"[21].

**هذا، ويمكن اعتبار المنهج الاجتماعي واحداً من أهم الاتجاهات النقدية التي ناقضت مفهوم الإلهام؛ وذلك من حيث العمل على تفسير الإبداع من منظور سببي علي، هذا، بغض النظر عن حدود الصواب والخطأ في عملية التفسير هذه. ذلك ما سنراه من خلال الآتي:**

## القسم الثاني: تفسير الإبداع من منظور النقد الاجتماعي (تأكيد الفاعلية الجماعية للإبداع الأدبي).

لقد كان النقد الاجتماعي في طليعة المناهج التي دعت إلى البحث عن سببية الظاهرة الإبداعية؛ بعيداً عن أسر مفهوم "الإلهام"، الذي يحيلنا على **ميكانيزمات غامضة لتفاعل ذاتي**، لا يعرف المبدع نفسه عنه شيئاً، ولا يريدنا أن نعرف عنه أي شيء.

يمكن تأصيل النظرية الاجتماعية داخل المنظومة الفكرية الماركسية التقليدية، التي ترى أن البشر يتفاعلون ضمن علاقات محددة لابد منها، مستقلة عن إرادتهم؛ هي علاقات الإنتاج التي تتوافق مع مرحلة محددة من قوى إنتاجهم المادية. يؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع؛ أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية؛ التي تتوافق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي: إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام؛ **فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم**[22].

وعلى الرغم من التنوع الذي قدمه النقد الاجتماعي في تصوره لمفهوم "المؤلف"، وعلاقته بعمله الأدبي، فإنه يمكن –مع ذلك– الإشارة إلى جامع مشترك، يتمثل في تسويد التحولات الاجتماعية والاقتصادية على الظاهرة الإبداعية. وقد تبلورت التصورات المقدمة في هذا الإطار ضمن ثلاثة اتجاهات أساسية، نقدمها فيما يأتي:

**1 – التنظير لمفهوم الإبداع الأدبي اعتماداً على مسلمات اجتماعية مستمدة من الفلسفة الوضعية**

سادت في أوروبا القرن التاسع عشر اتجاهات بحثية تروم **الكشف عن القوانين المتحكمة في الظواهر الطبيعية والإنسانية** بشكل عام. وذلك رغبة في التخلص من النزعات المثالية، وتأسيس البحث العلمي في مجال العلوم الإنسانية على منهج دقيق، يقارب مستوى الدقة في العلوم الطبيعية. لذلك فقد تبنت هذه الاتجاهات مناهج العلوم الطبيعية الوضعية، وأدواتها البحثية.

يمكن الإشارة إلى كتابين، كان لهما تأثير كبير في ظهور التفسير الوضعي: دروس في الفلسفة الوضعية لـ "**أوجست كونت**" **A. comte** ومدخل إلى دراسة الطب التجريبي لـ "**كلود برنارد**"[23]، **C. Bernard**. لذلك سنرى – من خلال ما يلي– كيف ستبدأ ملامح هذا التحول مع الناقد الفرنسي **هيبوليت تين H. Taine**. يستمد مشروع "تين" أسسه النظرية من فلسفة "أوجست كونت"؛ من هنا سيدعو إلى تجاوز ما سماه "المرحلة اللاهوتية الميتافيزيقية" في مجال العلوم الإنسانية، والعمل على الكشف عن القوانين المولدة الكامنة وراء العمل. لذلك فهو يعتبر التجربة الحسية هي المصدر الأساس للمعرفة: **كل حقيقة واقعية يدركها الإنسان تجريبياً**[24].

وقد أثمرت هذه الرؤية المنهجية في مجال النقد الأدبي مقاربات ذات نظرة خاصة إلى مبدع العمل الأدبي: وذلك من خلال التركيز على "**تأثير عامل البيئة في المبدع**". وقد ظهر هذا المفهوم بتسميات أخرى: منها "**المناخ السيكولوجي**" و "**الحرارة المعنوية**"[25]؛ وهي مصطلحات تحيل على التأثيرات الاجتماعية والثقافية والبيئية التي يخضع لها المبدع. وقد عمل **هيبوليت تين** على تحديد القوانين المُوَجِّهة للمؤلِّف الأدبي، فانتهى إلى أن الإبداع الأدبي محكوم بثلاثة عوامل: **عامل الجنس (أو العرق)**، **عامل البيئة**، **عامل الزمن**. يفترض –في هذا الصدد– أن البيئة، والظروف العامة للعادات، وروح العصر، هي العوامل التي تحدد نوع الأعمال الفنية. فلا يبقى منها إلا ما يتوافق مع هذه الظروف[26]. إن البيئة لا تمارس تأثيراتها على لوح أملس خال من الانطباعات، في نظر هيبوليت تين، وإنما على أرضية سبق لها أن تلقت علامات. فآثار الإنسان تختلف بحسب مسلكه على الأرض في فترة زمنية أو أخرى[27]. لذلك صار "تين" ينظر إلى العالم على أنه تحكمه علية دقيقة. وصار يعرف المعرفة بأنها علم الأسباب، ويرى أن مهمة أي علم هي "**اكتشاف هذه الأسباب**".

إذا كان "هيبوليت تين" قد ركز على تأثير العوامل الثلاثة المذكورة في شخصية المؤلف، فإن الباحثة الألمانية **مدام دو ستال Madame de Staél** قد أفردت واحداً من العوامل الثلاثة باعتبار خاص، وجعلت منه المؤثر الأساس في شخصية المؤلف: يتعلق الأمر بعامل المناخ. إنها تدرس الأدب في علاقته بالظروف المناخية. نشير، على الخصوص إلى كتاب لها، قدمت - في هذا الإطار- مؤلفين: الأول بعنوان: "**عن ألمانيا**" ؛ الذي تطرقت فيه إلى الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار، الولوعة بالصياغات اللغوية الرشيقة، والشخصية الألمانية الممعنة في التفرد، المقدسة للعقلانية المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل، وناقشت أثر هذه الفروق في الأدب وعلاقة ذلك بالظروف المناخية والعوامل الجغرافية[28]. وقد لاحظت أن أدب الأمم الشمالية يطغى عليه الطابع الانفعالي، وذلك بالنظر إلى قسوة الطبيعة والمناخ. في حين تهيمن على الأدب في المناطق الجنوبية الموضوعات العاطفية؛ لأن المناخ يغلب عليه الاعتدال.

أما كتابها الثاني، وهو بعنوان: "**الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية**[29]" ، فقد استهلته بما سمته "خطاباً تمهيدياً" Discours préliminaire؛ قدمت من خلاله المنطلقات النظرية للكتاب: فهي تريد دراسة التأثير المتبادل بين الأدب من جهة، و الدين، والعادات، والقوانين من جهة أخرى. لذلك نجد "مدام دوستال" تؤكد أهمية البحث عن سببية الظواهر الأدبية؛ لأننا لم نحلل بشكل كاف الأسباب المعنوية والسياسية المؤثرة في روح الأدب. هكذا تلاحظ -مثلاً- أن الأديب في دول الشمال يكون انفعالياً؛ وذلك بالنظر إلى قسوة الطبيعة والمناخ. في المقابل تطغى على الأدباء في المناطق الجنوبية الموضوعات العاطفية؛ لأن المناخ يغلب عليه الاعتدال!

وقد استطاع الناقد الفرنسي "**كوستاف لانسون G. Lanson**" تكثيف العناصر المنهجية المختلفة، التي وردت عند سابقيه من النقاد الذين اعتمدوا الفلسفة الوضعية. وذلك من خلال كتابه المهم "تاريخ الأدب الفرنسي" ؛ الذي يجعل من التأثيرات التي يخضع لها المبدع محور الممارسة النقدية. وقد لخص "لانسون" هذه التأثيرات في قوله:

"تتلخص عملياتنا الأساسية في معرفة النصوص الأدبية، ومقارنة بعضها ببعض

لتمييز الفردي من الجماعي، والأصيل من التقليدي، وجمعها بحسب الأنواع والمدارس والحركات. ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية في بلادنا وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الآداب والحضارة الأوروبية "[30].

لكن، هذا الاتجاه سيعرف منعطفاً حاسماً بعد أن نشر "**رولان بارت Roland Barthes**" كتابه "عن راسين": وفيه يدعو إلى ضرورة زحزحة المؤلف عن ذلك الوضع المركزي الذي كان يحتله في الدراسات النقدية والأدبية؛ "إذ لم تعد المسألة الجوهرية الآن هي مسألة الكاتب وأعماله بقدر ما هي مسألة القراءة والكتابة"[31]. سيظهر – على إثر ذلك– نقاش بين "**ريمان بيكار Rymond Picard**" في كتابه "نقد جديد أم دجل جديد"[32]، من جهة. وبين "**رولان بارت Roland Barthes**" في كتابه "النقد والحقيقة"[33]، من جهة أخرى:

لقد انتقد "بارت" – في كتابه المشار إليه– الأسس التي يقوم عليها الخطاب التاريخي الكلاسيكي، المتمثلة في **الموضوعية**[34]، **الذوق**[35] و**الوضوح**[36]. كما أشار إلى هذه المسألة في كتابه "عن راسين"، بقوله: "إن العلاقة بين التاريخ والأدب لا تمثل إلا جزيرتين متباعدتين يتم بينهما أحياناً تبادل الإشارات وتظهر بعض التواطؤات ولكنها تبقى علاقة متباعدة جغرافياً، كما هي متباعدة تاريخياً؛ فكل منهما يتطور بشكل ذاتي، التاريخ في مجاله الخاص، والنقد في مجاله الخاص كذلك"[37].

لقد كان المناخ الثقافي السائد في أوربا –الذي ينظر إلى الوضعية باعتبارها مسلمة أساسية في تفسير الظواهر الاجتماعية والثقافية– عاملاً مشجعاً على هيمنة هذا الاتجاه في النظرة إلى المبدع والإبداع الأدبيين. لكن، في المقابل ظهر تيار جديد يسعى إلى تأسيس **تصور جديد قائم على مسلمات مستمدة من الفلسفة الماركسية**، وهذا ما سنراه من خلال المبحث الموالي:

**2 – التنظير لمفهوم الإبداع الأدبي اعتماداً على مسلمات اجتماعية مستمدة من الفلسفة الماركسية :**

لقد أكدت الفلسفة الماركسية أهمية **الفاعل الجماعي** في خلق الأعمال الثقافية بشكل عام. معنى ذلك أن المؤلف الحقيقي للأعمال هو المجتمع، وليس هو المؤلف

الفرد. إن المؤلَّف الأدبي يعبر – بشكل من الأشكال– عن إيديولوجيا الجماعة التي ينتمي إليها. وقد خضع هذا التصور لتحولات متلاحقة ومختلفة، فيها تأكيد **فعالية الجماعة الاجتماعية في بلورة العمل الأدبي وإنتاجه**. لكن، هناك اختلاف في طبيعة هذه العلاقة، ذات الطابع الأيديولوجي: لقد تم في المرحلة الأولى تأكيد انتماء إيديولوجيا المؤلف إلى البنية الاجتماعية؛ بحيث تشكل فيها بنية فوقية تقابل البنية التحتية المتمثلة، في الشروط المادية للإنتاج. وأعطيت لإيديولوجيا المؤلف في المرحلة الثانية استقلالية نسبية؛ فبحكم أنها إنتاج ذهني، فهي متوارثة جيلاً عن جيل، مما يدل على أنها تحيا في استقلال نسبي عن الواقع الاقتصادي، حتى بعد أن تكون الشروط التي أوجدتها قد انقضت. أما في المرحلة الثالثة فقد اعتبرت إيديولوجيا المؤلف الأدبي ذات فعالية لا تقل قيمة عن فعالية الشروط الاقتصادية[38]:

أ- لقد ركزت المقاربة الاجتماعية الأرثوذكسية للأدب -في إطار ما يسمى **نظرية الانعكاس**- على البناء الاقتصادي، باعتباره العامل الحاسم في تحديد طبيعة الرؤية الفكرية والاجتماعية التي يحملها **مؤلف العمل الأدبي**. يمكن تأصيل هذه النظرية داخل المنظومة الفكرية الماركسية التقليدية، التي ترى أن الوجود الاقتصادي والاجتماعي هو الذي يحدد وعي المؤلف. كما تتحدد ماهية الأدب هنا باعتباره عنصراً من عناصر البناء الفوقي؛ أي انعكاساً لصيرورة مادية واجتماعية معينة. لقد أكدت **النسخة الأولى من الماركسية** أن البشر يدخلون في علاقات تتوافق مع مرحلة محددة من قوى إنتاجهم المادي. وهي علاقات مستقلة عن إرادتهم، تؤسس البنية الاقتصادية للمجتمع التي تتوافق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي؛ أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية. لذلك فإن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام[39].

ستغتني هذه التجربة النقدية بكتاب "**لينين**" **Lènin**: "تولتستوي مرآة للثورة الروسية"[40]. من الواضح أن العنوان يؤكد علاقة الانعكاس بين **الواقع الذي يعيش فيه المؤلف وبين الأدب**؛ من هنا فإن عمل تولتستوي لا يتجاوز حدود التعبير عن

أفكار الجماعة الثورية، التي هي صاحبة الإبداع الحقيقي.

كما يؤكد "لينين" **فكرة سلطة الجماعة الاجتماعية على المبدع** من خلال مقاله: "تنظيم الحزب وأدبه"[41]. يذكر فيه أن الأدب يجب أن يكون حزبياً، وعلى الأديب أن يؤكد مبادئ الحزب[42].

أكد هذه السلطة أيضاً "أندريه شدانوف" خلال المؤتمر الأول للكتاب السوفييت: لا بد أن يرتبط العرض الفني للواقع والتاريخ، كما يقدمه المبدع، بمهمة التربية الإيديولوجية للإنسان العامل، وصياغته بروح الاشتراكية. هذا هو المنهج الذي يسمى في الأدب والنقد منهج الواقعية الاشتراكية[43].

ب- لقد عملت الماركسية الأرثوذوكسية على **الربط الميكانيكي بين المبدع وانتمائه الاجتماعي**. لكن، الناقد الفرنسي "**لوسيان غولدمان**" Goldmann Lucien كان حريصاً على إبراز التفاوت الموجود بين **الانتماء الطبقي للمبدع، والاختيار الإيديولوجي** الذي يتبناه في أعماله الأدبية. لذلك دعا إلى "عدم إيلاء أهمية خاصة في فهم العمل للنوايا الواعية للأفراد والنوايا الواعية لمؤلفي الأعمال الأدبية (. . . .). فالوعي لا يشكل في واقع الأمر، سوى عنصر جزئي للسلوك الإنساني، وهو يمتلك في أغلب الأحيان مضموناً غير مطابق للطبيعة الموضوعية لهذا السلوك"[44].

كل عمل أدبي يحمل رؤية للعالم. لكن، هذه الرؤية **ليست من إبداع المؤلف الفرد**، إنها مجموع الأفكار والمشاعر والإحساسات التي تجمع بين أعضاء جماعة ما، وتجعلها في تعارض مع الجماعات الأخرى[45]. ولقد استمد لوسيان غولدمان هذا المفهوم من جورج لوكاتش، الذي سبق أن عبر عنه بـ "المفهوم التاريخي والفلسفي"[46]، وقد أطر غولدمان هذا المفهوم تأطيراً نظرياً وإجرائياً جديداً.

يشير "غولدمان" إلى أن هذه الرؤية التي **يحملها المبدع** تتكون أصلاً في وعي الجماعة الاجتماعية؛ إذ لا يمكن لها أن تنتج "إلا عن النشاط المشترك لعدد مهم من الأفراد الموجودين في وضعية متماثلة؛ أي من الأفراد الذين يشكلون زمرة اجتماعية ذات امتياز

والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة المشكلات وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها "[47].

وقد قدم "لوسيان غولدمان" من خلال كتاباته نماذج تطبيقية لهذا المفهوم؛ ففي كتابه "**الإله الخفي**"[48] – مثلاً– يكشف عن الرؤية المأساوية التي تميز مسرح "**راسين**" وكتابات الفيلسوف والمفكر الديني "**بليز باسكال**" :

لقد كان كل من "راسين" و"باسكال" يصدران –بحسب غولدمان – "عن رؤية تشاؤمية قاسية ميزت الحركة الدينية المعروفة في القرن السابع عشر في فرنسا باسم "الجانسينية". والمعروف عن هذين الكاتبين أنهما كانا يعتنقان هذا المذهب الصارم.

إن **العلاقة بين "الإبداع الأدبي" و"الواقع الاجتماعي" ليست علاقة انعكاس بل علاقة "تماثل"**. يقول: "العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تهم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشري، ولكنها تهم فقط البنى الذهنية، وهي ما يمكن تسميته بالعلاقات التي تنظم في وقت واحد الوعي التجريبي لزمرة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب "[49].

تتحقق هذه العلاقة عبر "البنى الذهنية": "الإنتاج الأدبي ليس مجرد انعكاس بسيط للوعي الجماعي الواقعي، ولكنه تعبير عن مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى، هذا الوعي الذي يلزم النظر إليه باعتباره حقيقة ديناميكية موجهة نحو تحقيق حالة من التوازن لتلك الجماعة "[50].

كما يميز "غولدمان" بين نوعين من الوعي لدى المبدع: "**الوعي الكائن**" و"**الوعي الممكن**". إن ما يجمع بين أفراد المجموعة أو الطبقة الاجتماعية هو إحساسهم المشترك بظرفيتهم الواحدة وبالمشكلات التي تواجههم في الوضعية نفسها، لذلك يتمثل "الوعي الكائن" هنا في مجموع التصورات التي تسيطر على جماعة ما في حياتها ونشاطها الاجتماعي وفي علاقتها بالجماعات الاجتماعية الأخرى[51].

لكن، هذا الوعي ليس ثابتاً، وإنما هو **متحرك ومتطور**، شأنه شأن المجموعة التي

ينشأ فيها، لذلك تتشكل داخله أبعاد مستقبلية تطورية لها صلة بالتطلعات والأماني التي تتشوف إليها الجماعة، مما يتولد عنه "وعي ممكن"؛ أي تصور لإمكانية تغيير الواقع وتعديله، من خلال الحلول والبدائل الاستشرافية التي تراها الجماعة محققة للتوازن المنشود.

وقد تعرض هذا التصور الذي قدمه لوسيان غولدمان حول المؤلف **لانتقادات كثيرة**: لقد تبين أنه يؤمن بوجود **معنى وحيد أودعه المؤلف في العمل الأدبي**، وينبغي على الدارس أن يصل إليه. في حين ذهب المعارضون لهذه النظرية إلى القول بتعددية معاني النص الأدبي؛ بحيث يتحول هذا النص الأدبي المتعدد المعنى إلى بنية مفهومية واحدة؛ أي بنية مدلولات. لذلك يتساءل أحد النقاد قائلاً: "أليس من الأفضل التوصل إلى بنى دلالية متعددة مع القراءات المختلفة للنص، التي لا تكف عن التناقض والتنافس"[52]. من هذا المنظور ينتقد "**سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky**" لوسيان غولدمان فيتساءل قائلاً:

"لماذا نكلف أنفسنا عناء قراءة أعمال صعبة وغامضة، مع أنه يمكننا أن نكتفي بقراءة مرجع أو كتاب في التاريخ أو في الاقتصاد السياسي؟ إننا باعتمادنا لمنهج غولدمان لا نحس أبداً بالفرق [...] بين أديب وفيلسوف، بين "راسين" و "باسكال"، و لماذا يكون هناك فرق، مادام كل مؤلف كبير هو تاجر إيديولوجيا؟ وهكذا فإن الناقد يخلط قصداً بين أديب ومفكر يذكرهما دون تمييز، فيما يذكره"[53].

انتقد مفهوم "الوعي" عند "غولدمان" أيضاً "**تيري إيجلتون** "**Terry Eagleton**"؛ على اعتبار أنه ينظر إلى الوعي الاجتماعي بوصفه تعبيراً مباشراً عن الطبقة الاجتماعية، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن هذا الوعي، لذلك يرى "إيجلتون" أن النموذج الذي يطرحه هذا المنهج "عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات، بين التفاوت والانقطاع؛ أي بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع"[54].

يحيلنا هذا النقد الموجه إلى مفهوم الوعي على منهج نقدي يجعل من الجوانب النفسية للمبدع الحجر الأساس في تفسير العمل الأدبي. يتعلق الأمر بالتحليل النفسي، الذي سنقف عنده من خلال القسم الموالي.

## القسم الثالث: مفهوم المبدع من منظور التحليل النفسي (التسامي أساس الإبداع الأدبي)

ظهر التحليل النفسي في كتابات "**سجموند فرويد** Sigmund Freud" في سياق الفروض الفلسفية التي وضعها حول اشتغال "اللاشعور". يرى فرويد أن اللاشعور يشكل محور العمليات النفسية، في مقابل الجوانب الشعورية التي لا تشكّل إلا جزءاً محدوداً من الشخصية الإنسانية. لقد صاغ هذا الفرض العلمي الأساس... "حين تبيّن استحالة فهم الظواهر النفسية سواء النفسوية كالهفوات والأحلام، أو المرضية كالأعراض الهستيرية بواسطة معطيات الشعور وحده [...] اللاشعور نظام عقلي له خصائص كيفية مميّزة، قوامه الأفكار والخواطر المعربة عن الدّفعات الغريزية والممثلة لها، والتي لا تستهدف إلا تفريغ شحناتها، فهو إذن دفعات راغبة يحرّكها طلب اللّذة، وتجنّب اللالذة "[55].

### 1 - الأدب أداة لتسامي المبدع

لقد كان هم رائد التحليل النفسي في البداية هو تفسير نظريته حول اللاشعور؛ ذلك أنّ اهتماماته في مطلع نبوغه العلمي كانت بعيدة عن ميدان النقد الأدبي. لقد صاغ فروضه النظرية وهو بصدد **تفسير ظاهرة "العصاب"**: يرجع هذا المرض -في رأيه- إلى ميول وغرائز نفسية ذات صلة بجنس المحارم. وقد كُبتت هذه الغرائز -في الغالب- في لاوعي المريض، وطردت خارج مجال الوعي نظراً لعدم توافقها مع "**المواضعات**" الاجتماعية والأخلاقية. السبيل إلى شفاء المريض هو الكشف عن "لاوعيه"؛ من خلال تحليل ما يصدر عنه من رسائل؛ متمثلة أساساً في الأحلام، والإبداع الفنّي، والخواطر العابرة، والنكت، والأفعال العرضية[56]... إلخ.).

ينظر رائد التحليل النفسي إلى **الإبداع الأدبي بوصفه حالة مرضية**؛ لا فرق بينها وبين مرض العصاب إلا في كونه مقبولاً ومثمناً من طرف الرأي العام. في حين يخلو مرض العصاب من التقدير الاجتماعي. يقول: إن "الفنان كالمريض العصبي ينسحب من ذلك الواقع الذي لا يبعث على الرضى إلى ذلك العالم الخيالي، لكنه يبقى وطيد العزم، بخلاف المريض العصبي، على سلوك طريق العودة ليرسخ موطئ قدميه في الواقع "[57].

إن الرغبات الدّفينة في لاشعور المبدع تَؤُولُ إلى واحدة من القنوات التالية : **أولاها** أن تلبى بصورة طبيعية . **وثانيتها**، أن تخضع لسلطان العقل فيلغى التفكير فيها . **وثالثتها**، أن يحلّ محلّ الغريزة الجنسية هدف آخر له قيمة في المجتمع ؛ وذلك عن طريق " **التسامي** " **أو** " **التصعيد** " [58] . للتسامي علاقة بالدّافع الشبقي ؛ بمعنى أنّ المبدع إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافاً أخرى أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية وغير جنسية فقد قام بعملية " تسام " .

وقد أثار فرويد علاقة المبدع بعقدة أوديب تحديداً؛ تناول هذا في وقت متقدم، في مقال بعنوان " **الرواية العائلية للعصابيين** " [59] . كما تعرض له من الناحية التطبيقية من خلال دراسة أعمال العديد من الفنانين أمثال : شكسبير، دوستويفسكي، أبسن، ليوناردو دافنتشي، ميكل أنجلو، جوته، هوميروس و بلزاك وغيرهم . لذلك يقول فرويد :

" لا يمكن بسهولة أن نرجع إلى الصدفة كون أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان – مأساة أوديب لـ" سوفوكليس " ، وهاملِت لـ" شكسبير " ، والإخوة كارامازوف لـ" دوستويفسكي " – تتعرّض كلها لنفس الموضوع أي قتل الأب . وفضلاً عن ذلك نجد في الأعمال الثلاثة أنّ الدّافع إلى ارتكاب ذلك – وهو المنافسة النسبية على المرأة– معروض بشكل صريح " [60] .

**2 – تنويعات حول مفهوم " لاشعور المبدع "**

ستظهر تنويعات لمفهوم اللاشعور عند بعض تلامذة فرويد ؛ الذين استلهموا جهازه المفاهيمي، وعملوا على تطويره، في الوقت نفسه :

- لقد أحال فرويد الإبداع على **اللاشعور الفردي للمبدع**، سيعمل تلميذه **يونغ Young على ربط الإبداع بـ" اللاشعور الجمعي "** ؛ الذي يتشكل من رواسب قديمة تعود إلى ما يسميه " **النماذج البدائية[61] les Achétypes** : وهي أطر خيالية أولية تنحدر إلينا من أسلافنا البدائيين . إن الفنان الأصيل – في نظر يونغ– يطلع على هذه النماذج البدائية بالحدس، لذلك لا يلبث أن يسقطها في رموز ؛ يلامس من خلالها وتراً مشتركاً في الإنسانية .
- أما تلميذه " **شارل بودوان** " **CH. Baudouin** فيحدد هدفه –من الدراسة النفسية

للفن- في البحث عن العلاقات التي يباشرها الفنان مع العقد؛ التي يمكن الكشف عنها من خلال التداعيات[62]. لقد كانت هذه التداعيات تربط -في السابق- بالحلم، لكنها عند "شارل بود وان" فقد أصبحت مرتبطة بالعمل الفني. يدرس في العمل "**التراكمات ذات الطاقة العاطفية**". غير أن اختلاف الفن عن الحلم يكمن في أن الفن يسقط المتخيل على الواقع، وأنه يصل نفسه مع الآخرين، ويجعلنا نخرج من أنفسنا؛ فهو يتسامى بوصفه وسيلة للتعبير، ولكنه يتواصل[63].

- سيستفيد **غاستون باشلار G. Bachelard** من هذه المعطيات التي تبلورت ضمن ضمن مدرسة التحليل النفسي، ليلائمها مع الفلسفة الفينومينولوجية. يقدم تصوراً جديداً للمبدع: يقوم على ما يسميه "**ما قبل الشعور Le préconscient**": يحدد له منطقة وسطى بين الشعور واللاشعور. يقول: "يبدو لنا أنّ مميّزات تحليل المعرفة الذي نقترحه يتمثل في تبين منطقة أقل غوراً من تلك التي تدور فيها الغرائز والدّفعات الأوّلية، وباعتبار هذه المنطقة متوسطة الموقع، فهي ذات تأثير كبير على الفكر"[64]. ونلاحظ هنا أنه يتجنب إسقاط حياة الشاعر على عمله، كما يتجنب الانطلاق من حتمية اللاشعور والمبدأ اللبيدي في تفسير الظواهر؛ باعتبار الخيال الشعري تسامياً ومحرراً من دافع الرغبات[65].

- **كما حاول "شارل مورونCharles Mauron"** - في الوقت نفسه- استيعاب وتجاوز مفهوم المبدع في التحليل النفسي الفرويدي؛ وذلك من خلال الأطروحة التي قدمها بعنوان: "**من المجازات الحصرية إلى الأسطورة الشخصية**"[66]. لقد حدد "مورون" في الكتاب هدفاً يتمثل في دراسة "الأسطورة الشخصية للمؤلف". يقصد بها مجموعة من الخصائص الدفينة في اللاوعي؛ وهي خصائص تمثل حقيقة داخلية لا يعرف عنها الوعي إلا صورة شاشوية[67].

لعل الجديد الذي جاء به "مورون"، قياساً إلى "فرويد" هو **"منهج" الوصول إلى هذه الأسطورة**؛ إذ هنا يتأكد استيحاؤه للأسس المنهجية لعلم الألسنية الحديث. يتحقق ذلك من خلال أربع خطوات: تتمثل -أولاها- في **تنضيد النصوص**؛ اعتماداً على

تحديد شبكة من "التداعيات" الملحّة، التي تتبدى في شكل صور تحيل على اللاوعي. وتتمثل ثانيتها في **إعادة تركيب هذه الصور**، بطريقة جديدة مخالفة لطريقة انتظامها في النص للإحالة على عناصر متماثلة تكون شبكة دلالية. وهذه الشبكة هي التي تحيل على **الأسطورة الشخصية للمبدع** التي تستبد بالمبدع، من خلال الخطوة الثالثة. أما الخطوة الرابعة فتتحقق من خلال **تقويم النتائج المحصل عليها**، مع ربط ذلك بالإبداعات الأخرى للمؤلف. وهو التحليل الذي من شأنه أن يؤكد وجود الأسطورة الشخصية للمبدع بصورة فعلية[68].

لقد تعرّض هذا التصور النقدي الذي يركز على شخصية المبدع لانتقادات؛ تذهب – في مجملها – إلى أن الممارسة النقدية النفسية تخرج من الإبداع إلى المبدع؛ ذلك أنّ هذا المنهج ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره أداة لإدراك كيان غريب عنه، إنّه كيان الأديب الذي أبدع هذا العمل. لذلك يمكن القول إن تحليلات فرويد وتلامذته لا تنتسب للحقل الأدبي، بل للتحليل النفسي. كما **يمكن للعلوم الإنسانية الأخرى أن تستفيد من الأدب؛ باعتباره مادة أولية، وإذا كانت جيدة فإنها ستؤلّف جزءاً من العلم المعني وليس وثيقة أدبية**[69]؛ ذلك أن الأثر الأدبي يبقى ثانوياً؛ لأننا نتخذه واسطة لمعرفة ذات أخرى أجنبية عنه. من هنا لم يخرج النقد النفساني عن السبيل التي رسمها النقد التقليدي الذي يسخر كل الوثائق لإعادة بناء الحياة الشخصية للأدباء. فعوض أن تردّ الآثار إلى الأحداث اليومية التي يعيشها الكاتب صارت تردّ إلى لاوعيهم، وما في بواطنهم من عقد ومركبات[70].

تجد هذه الانتقادات مرجعيتها في اتجاه يجعل من النص الأدبي المحور الأساس للاشتغال. من المهم الوقوف عند المنظور الذي يقدمه هذا الاتجاه حول "المبدع الأدبي"؛ ذلك ما سنراه من خلال القسم الموالي من البحث.

## القسم الرابع: مفهوم المبدع من منظور النقد النصي (تنويعات حول فكرة موت المبدع)

المقصود بالنقد النصي هنا الاتجاهات التي تجعل من النص الأدبي محور عملية التحليل؛ مستبعدة لأي علاقة بين النص الأدبي وإطاره المرجعي. لقد ظهر هذا الاتجاه مع الشكلانيين الروس؛ الذين أكدوا أن موضوع العلم الأدبي هو "**الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً**"[71]. سيتطور هذا التصور مع البنيويين الذين ركزوا على "**مبدأ**

**المحايثة** " في مقاربة العمل الأدبي؛ وبمقتضاه يصبح الأدب إنتاجاً لغوياً بالدرجة الأولى، يستوجب دراسة آلياته الداخلية، دون الرجوع إلى علة الوجود التاريخية أو الاجتماعية، أو النفسية[72]. وقد عرف هذا الاتجاه تنويعات عدة، لن نكون معنيين بتتبعها كلها هنا. بل سنقتصر على عرض بعض النظريات التي كان لها منظورها الخاص للمبدع، وعلاقته بإبداعه الأدبي:

**1 – مبدأ " المحايثة " عند الشكلانيين الروس : الفصل بين المبدع وعمله الأدبي**

لقد رفض الشكلانيون الروس النزعة الساعية إلى الإحاطة بمفهوم الإبداع من منطق العمليات السيكولوجية المضمرة؛ المتمثلة في "العبقرية"، و"الموهبة"، وركزوا على **مفهوم الصناعة الأدبية**. لقد كانت وراء القوة الدافعة للتنظير الشكلاني في مجال النقد والأدب الرغبة في وضع حد للخلط المنهجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، الذي كان يمزج بين المؤلف الأدبي وإبداعه. إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه **وليس في الأحوال النفسية للمؤلف والقارئ**[73].

ومن المفيد تقديم هذه الصورة الكاريكاتورية لرومان جاكبسون، التي يصور فيها الناقد التقليدي؛ وهو يجمع بطريقة اعتباطية بين معلومات من مصادر معرفية ومنهجية متباينة: **يستقيها من الحياة الشخصية للمبدع**، ومن المحيط العام الذي يعيش فيه. فقد شبهه بالشرطي الذي يفكر في اعتقال متهم، فيدخل بيته ويحتجز – على سبيل الحظ– كل ما يجده في غرفته، ثم يخرج إلى الشارع فيوقف كل الذين يعبرون الطريق القريبة منه. . . وهكذا يلجأ الناقد إلى استغلال كل شيء: من سيرة الأديب، إلى معطيات علم النفس، ومقومات السياسة، وعلم الاجتماع، والفلسفة[74]. لذلك فقد دعا الشكلانيون إلى بناء علم للأدب بناء منتظماً؛ باعتباره مجالاً متميزاً ومتكاملاً، ورددوا القول: "لقد آن لدارس الأدب الذي ظل، منذ أمد بعيد، أرضاً بدون مالك أن يرسم الحدود لحقله، ويوضح بوضوح موضوع بحثه "[75].

**2 - فكرة "موت المبدع" عند البنيويين**

سيستلم البنيويون هذا الإرث الشكلاني؛ الذي سيكون ملهماً لهم في بناء نظرية جديدة للأدب. وفي ما يتعلق بمفهوم المؤلف، تحديداً، أعلن النقاد البنيويون عن "موته" بلا تردد. وقبل التوسع في عرض فكرة "**موت المؤلف**" عند البنيويين، نقف عند السياق الفكري الحاضن لها:

لا يهمنا الوقوف عند جميع عناصر الجهاز المفهومي البنيوي، ولكن تهمنا المنطلقات التي أسهمت في ميلاد هذا التصور الجديد حول المؤلف والإبداع الأدبي. نشير هنا تحديداً إلى مبدأ "المحايثة الداخلية"؛ الذي تم بمقتضاه اعتبار الأدب إنتاجاً لغوياً صرفاً[76].

في ما يتعلق بالمؤلف الأدبي، فقد أعلن البنيويون عن "موته" دون كلمة رثاء. يقول رولان بارت في مقال شهير ظهر له عام 1968 بعنوان مثير: "موت المؤلف": "مات المؤلف كمؤسسة (يقول بارت) غابت شخصيته المدنية والعاطفية والسيرية؛ وحين انتزعت منه لم تعد له أبوة رائعة يمارسها على عمله، تلك الأبوة التي كان التاريخ الأدبي والتعليم يضطلعان بوظيفة تأكيدها وتجديد حكايتها"[77].

سيجد البنيويون في علم **الألسنية الأداة التحليلية الثمينة** لتبرير "القتل": لقد بين هذا العلم -بحسب تعبير رولان بارت- أن "عملية القول، وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص متحدثين: فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا. إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص"[78].

**3 - فكرة "الأسلوب هو الرجل" عند الأسلوبيين: الأسلوب كتعبير عن شخصية المبدع**

ارتبطت نشأة الأسلوبية بظهور علم اللغة الحديث وتطوره؛ إذ لم تكن الأسلوبية - في البداية - سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية[79]؛ خاصة مع "**شارل بالي**" **C. Bally** من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبية الفرنسية". وقد كان من تلامذة العالم اللغوي "دوسوسير". لكن، ستعرف الأسلوبية

في العصور الحديثة تنويعات عدة تحت أسماء متنوعة (أسلوبية لسانية، أسلوبية أدبية، أسلوبية تعبيرية، أسلوبية تكوينية. . .) [80]. يهمنا هنا – في ما له صلة بالمؤلف – الاتجاه الذي يتناول الأسلوب في علاقته بصاحبه (أي كاتبه). لقد وَسَّعت **الأسلوبية التعبيرية** هذا التصور؛ من خلال التركيز على علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم للمطابقة بين الفكرة والخطاب. لذلك يركز هذا الاتجاه على المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب. يجد هذا المنظور الأسلوبي خلفيته النظرية في العبارة المشهورة لـ "**الكونت بيفون**" **Buffon**) "الأسلوب هو الرجل نفسه". فهو يعتبر الأسلوب تعبيراً عن شخصية الأديب أو المرسل. وبتوسيع مفهوم المرسل، في هذا الأفق، وبإعطائه بعداً اجتماعياً سيكون التحليل الأسلوبي معنياً بتحديد أشياء أخرى أكثر من أساليب الكتاب والآثار الأدبية الفردية، هي الأساليب الخاصة بالأجناس والعصور والثقافات[81].

من الأسماء الأخرى التي يمكن إدراجها ضمن هذا الاتجاه "**شارل بيلي**" Charles Bally (1865-1947)، الذي اهتم أساساً بالجانب الفردي في اللغة. إن شارل بيلي لا يهتم في تحليله الأسلوبي بالأدب وحده، بل باللغة بشكل عام، فالأسلوبية عنده تنكشف في اللغة الشائعة المتداولة قبل أن تبرز في الخطاب الفني[82].

لقد وقفنا سابقاً عند الاتجاه الذي يجعل من النص الأدبي محوراً لعملية التحليل؛ مستبعداً لأي علاقة بينه وبين إطاره المرجعي. من هنا تبلور ما سُمي بفكرة "موت المؤلف" في النقد النصي: "وصار التركيز أساساً – في هذه المناهج – على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعاد في علم الدراسات الأدبية. وترك مجال علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى غير النقد الأدبي؛ مثل علم النفس أو علم اجتماع الأدب"[83].

وإذا كان هذا النقد موحداً في **اعتماد المنطلق الألسني** كمدخل لمقاربة الموضوع، فإنه سيعرف تنويعات عدة، على مستوى مجال الاهتمام بالنص. وقد راوح بين الألسنية والسميائيات والأسلوبية والبلاغة. . إلخ. لكن إعطاء السلطة المطلقة للنص وحده سيفسح لانتقادات مفادها أن النقد النصي يهمل "معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والإيديولوجية والفلسفية وغيرها"[84].

يهمنا من هذه الجوانب ما له **علاقة بالقارئ**، وهو ما سنتناوله -بشيء من التفصيل- من خلال الآتي :

## القسم الخامس : مفهوم المبدع من منظور نظريات القراءة

لقد تعددت النظريات التي تناولت مسألة القارئ والقراءة والتلقي في جوانبها المختلفة ؛ مما يجعلنا أمام إبدال جديد على مستوى الخطاطة التواصلية الأدبية في عناصرها الثلاثة : النص، والمؤلف، والقارئ. وهذا يؤشر على أن "ساعة القارئ" قد حلت محل "ساعة النص"، وأنه قد أصبح بإمكاننا "أن نتحدث عن **موت النصية Textualidad** بوصفها موضوعاً Objecto مثلما تحدثنا عن موت المؤلف" [85]. وفي ما يلي نماذج من هذه النظريات، مع بيان منظورها الخاص للمبدع :

**1 - نظريات القراءة وإبدالات الخطاطة التواصلية الأدبية**

يمكن القول إن الدراسات النصية قد شكلت منعطفاً إبيستيمولوجياً في تاريخ نظرية الأدب ونقده ؛ وذلك من خلال اتجاهها إلى صياغة بديل نقدي ؛ يعيد الاعتبار إلى النص بعيداً عن الأوهام المرجعية التي كانت تقيم تطابقاً يكاد يكون تاماً بين النص والمؤلف.

من المهم الإشارة هنا إلى أن هذا التوجه تزامن مع الدعوة إلى إحلال سلطة المؤلف مكان سلطة النص :

كانت البداية مع **الشكلانيين الروس**. وتحديداً مع "**ميكاروفسكي**" **J. Mukarovs** ؛ الذي يؤكد أن المؤلف لا يضع معنى جاهزاً ونهائياً في النص الأدبي، بل يضع **إمكانيات لعملية التدليل** ؛ مما يؤدي إلى اختلاف التأويلات بحسب تغير الخلفية الثقافية والاجتماعية. وقد بلور ميكاروفسكي -في هذا الإطار- ما سماه "مفهوم الوظيفة" : "إن الوظيفة الجمالية لنص ما ليست ملازمة له، ولا مختصة به. بل على العكس من ذلك، إن هذا الاختصاص لا يظهر إلا في بعض الظروف وضمن سياق اجتماعي محدد ؛ إذ نجد أن ظاهرة كانت تحمل في فترة وظيفة جمالية معينة يمكن في فترة ثانية أو ببلاد أخرى، أن تصبح غير ملائمة لتلك الوظيفة" [86].

كما سيدعو **النقاد البنيويون إلى إحلال سلطة القارئ مكان سلطة مبدع النص**: ليس هناك "مؤلف يمكن له أن يتوجه بالخطاب إلى قارئ حقيقي، لكن فقط إلى قارئ ممكن"[87]. هكذا يقول **جيرار جينيت** Genette . **G**: "من جهة أخرى، حتى الرسالة لا توجه إلى مرسل إليه واقعي ومحدد، إلا إذا كنا نتصور أن هذا المرسل إليه سيقرؤها. في حين يحدث أن يموت قبل أن يتوصل بها. هذا يحدث كل يوم"[88]!. من هذا المنظور: "أصبح النص عالماً بلا حدود، إنه تناص، وكتابة مضاعفة، لا ينشئها المؤلف، وإنما هو مجرد جامع لها"[89].

أما الناقد **رولان بارت** فكان متطرفاً في نفي جميع العناصر، ذات الصلة بالمؤلف. وقد كان بارت متطرفاً في نفي جميع العناصر، ذات الصلة بالمؤلف، من الممارسة النقدية؛ إذ يتألف النص من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار بعضها مع بعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: إنه الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف (. . .). لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: إن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[90].

ستنحو بعض **الدراسات الأسلوبية** هذا المنحى -هي الأخرى- هذا المنحى الذي يجعل سلطة القارئ بديلاً لسلطة المؤلف: هذا ما عبر "**ميكائيل ريفاتير** M . Riffaterre" في إطار مفهوم "**القارئ النموذجي**". يتوخى تحديد العناصر الضاغطة على المتلقي، فتجعله ينفعل ويتأثر بالخطاب. وهذا يستتبع تتبع القراءات المنجزة حول النص؛ وذلك في فترات تاريخية متباينة؛ باعتبارها ضرباً من الاستجابات الناتجة عن المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص[91]. يحضر هذا المنطلق أيضاً في الدراسة التي قدمها "**تزفتان تودوروف T. Todorov**"، تحت عنوان "**القراءة باعتبارها بناء**"[92]. حاول -من خلالها- تحديد منطق القراءة. وكان تركيزه على نصوص التخييل الكلاسيكية، خصوصاً النصوص التي يقال عنها إنها تمثيلية.

عموماً، يمكن الإشارة – بشكل عام – إلى أن فعل القراءة قد شكل مادة لدراسات كثيرة ومتنوعة في أطرها المرجعية ومصادرها المنهجية. وقد تبين أن "ما يستعيده العالم الأدبي اليوم تحت اسم "التلقي" بعيد عن أن يطابق أساساً إبستمولوجياً واحداً ومتماهياً، كما أنه لا يحيل على نفس الأخلاقية العلمية"[93]. وقد كانت المقاربات المنهجية –في هذا الإطار– جد متنوعة: فقد بلور جان بول سارتر. P. Sarter لمفهوم "ظهراتية القراءة" في كتابه "ما الأدب؟"[94]، ونظَّر "ميشال ريفاتير" M. Riffaterre لـ" أسلوبية القراءة" في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية"[95]. كما نشير هنا إلى "سميولوجية القراءة"[96] لـ"رولان بارت" R–Barthes، و"بلاغة القراءة" لـ "ميشال شـارل"[97] M. Charles كما تنوع أنماط القراء الذين تم تقديمهم ضمن المقاربات المنهجية المختلفة مثل: "القارئ المخبر" لـ "ستانلي فيش" S. Fishe[98]، و "القارئ المقصود" لـ "إروين وولف" E. Wolff[99]، و "جامع القراءة" لـ"ريفاتير" M. Riffaterre[100] و "القارئ الضمني" لـ "إيزر" W. Iser[101]، و "القارئ الفعلي" لـ "ياوس" H. R. Yauss[102]، والقارئ النموذجي لأمبرتوإيكو[103].

ستجد هذه المحاولات المختلفة صياغتها النظرية والإجرائية المتكاملة من خلال الجهود التي بلورها نخبة من أساتذة جامعة "كونستنس Constance" الألمانية: من أبرزهم "هانس روبير ياوس" Hans Robert Jauss[104]؛ من خلال نظرية "جمالية التلقي"، و"فولفكانك إيزر Wolfgang Iser"؛ من خلال نظرية "الوقع الجمالي" L'effet esthétique[105].

لقد تنوعت المقاربات في هذا الإطار، إلى الحد الذي يجعلنا نقول من أحد الباحثين: "إن ما يستعيده العلم الأدبي اليوم تحت اسم "التلقي" بعيد عن أن يطابق أساساً إبستيمولوجياً واحداً ومتماهياً، كما أنه لا يحيل على نفس الأخلاقية العلمية"[106]. لكن، بإمكاننا حصر الموضوع في سياقنا الخاص؛ أي في ما له علاقة بالمفهوم الذي تقدمه نظرية التلقي لـ"المؤلف" تحديداً.

**2 – المبدع من منظور نظرية جمالية التلقي**

نشير إلى أن الموضوع الأساس لجمالية التلقي هو التاريخ الأدبي، القائم على مبدأ

" القراءات المتعاقبة للأعمال الأدبية " . من هذا المنظور لا تبحث جمالية التلقي عن **حقيقة مطلقة أودعها المؤلف في النص**، بل تركز على القراءات المتعاقبة التي خضع لها، وذلك تبعاً لتباين لاختلاف المرجعيات والخلفيات الاجتماعية والتاريخية و الثقافية. استناداً إلى هذا المبدأ يدعو " ياوس " إلى إعادة النظر في مناهج تاريخ الأدب، مقترحاً بديلاً يشكل -على المستوى المنهجي- " تحدياً لنظرية الأدب " [107] . يناقش " ياوس " -في هذا الإطار- مختلف النظريات النقدية التي تعرضت لمفهوم التاريخ الأدبي: ناقش النظرية الماركسية، التي تركز على ما يسميه " ياوس " جمالية التصوير [108]. كما انتقد الشكلانيين الروس، الذين جعلوا سلطة النص بديلاً لسلطة المؤلف، وإطاره المرجعي؛ مما سيؤدي إلى إقصاء القضايا المرتبطة بالمتلقي، وبتأثير العمل الأدبي في جمهور القراء. وبهذا يخلص " ياوس " إلى القول عن هذه المقاربات إنها " تحرم الأدب من بعد يعتبر ملازماً لطبيعته، كظاهرة فنية وكوظيفة اجتماعية، يتمثل في الأثر الذي ينتجه في الجمهور؛ والمعنى الذي يمنحه له هذا الجمهور، أي بعد التلقي " [109].

من الواضح هنا أن هذه النظرية لا تجعل من المؤلف، ولا من إطاره المرجعي محوراً للاهتمام. بل تركز على ما يسميه " ياوس " أفق الانتظار. يقول: " إن العمل الأدبي لا تكون له جدة مطلقة في فراغ، في لحظة صدوره؛ فبواسطة مجموعة من الإعلانات والعلامات، الظاهرة والكامنة، ومن الإحالات الضمنية، من الخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهيأ سلفاً لتلقيه بطريقة ما " [110].

يتشكل **أفق انتظار القارئ** -كما تحدث عنه ياوس- من ثلاثة عناصر: **أولها**، معرفة الخصائص النوعية للجنس الأدبي الذي يندرج ضمنه العمل الأدبي. **وثانيها**، ربط علاقة بين العمل الأدبي والأعمال السابقة للمؤلف. **وثالثها**، التمييز بين التخييل والواقع ، بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة[111].

من هنا يرى " ياوس " أن القارئ لا يستقبل العمل الأدبي بذهن خال، بل هناك **معرفة سابقة تحكم قراءته ، وتشكل " أفق انتظاره "** . لكن، للعمل الأدبي له هو الآخر أفقه الخاص، الذي قد يأتلف أو يختلف مع " أفق انتظار القارئ " . هذا ما جعل " ياوس "

يحيل على ما يسميه : "المسافة الجمالية" ؛ التي تجعل القيمة الجمالية للعمل الأدبي تتحدد من خلال انزياحه عن المعايير السائدة، وانتهاكه "أفق انتظار عصره" .

**3 – المبدع من منظور نظرية الوقع الجمالي**

يمكن اعتبار نظرية "الوقع الجمالي[112]" لـ "**فولفكانك إيزر Wolfgang Iser** " مكملة ومعمقة لـ "جمالية التلقي" لـ "ياوس" . تتمثل الأطروحة المركزية لهذه النظرية في الآتي : إن المعنى هو نتاج للتفاعل بين النص والقارئ [113]. من شأن هذا الفهم أن يعيد النظر في المقاربات النقدية القائمة على فكرة "**وحدانية المعنى**" ؛ الذي أودعه المبدع في عمله الأدبي ؛ وذلك لفسح المجال أمام رصد الانفعالات والمشاعر التي تحكم القراءة. لا يقدم المبدع –سلفاً– معطى محدداً في عمله الأدبي. إن هذا المعطى هو نتاج العملية التفاعلية بين القارئ والنص. لذلك ينفي "إيزر" إمكانية وجود معايير ومنطلقات موضوعية توجه القراء بحسب نموذج معين. بل إن **الأحكام المطلقة التي تدعي الموضوعية ، ترتد – أولاً وقبل كل شيء– إلى الذات**. من هنا يؤكد "إيزر" أننا "نسم بالموضوعية الاختيارات الذاتية لمن يصدر الحكم" [114].

يتقدم العمل الأدبي بوجهين : أولهما فني ؛ مرتبط **بالأداة الفنية للمبدع**، وما أودعه من تقنيات فنية في النص. وثانيهما، جمالي ؛ له علاقة بـ "**التحقق** " **Concrétisation** ؛ الذي هو من **إنجاز القارئ**. تظهر هذه الثنائية أن موقع العمل الأدبي لا يُختزل لا في النص، ولا في التحقق، بل في "الموقع الافتراضي" Le lieu Virtuel[115] ؛ حيث يلتقي النص بالقارئ.

من هنا ينتقد "إيزر" المقاربات التي تؤسس ممارستها النقدية على تصيد المعاني الخفية، التي أودعها المؤلف في النص ؛ لتفكيكها، والإخبار عنها. في مقابل هذا التصور يرى "إيزر" أن المؤلف لا يقدم معنى منتهياً، وجاهزاً، بل يقدم "صورة" . لذلك ينبغي أن ينصرف التحليل – في نظره – إلى "شروط بناء وتكون المعنى" [116]، وليس إلى المعنى الذي نصل إليه عبر التأويل. إن قراءة من هذا النوع تجعلنا نبتعد عن الشرح والنقل والتأويل، لكي نتجه إلى وصف ما يتم في أثناء القراءة والتلقي ؛ حيث يبدأ "النص في إنتاج الوقع" [117].

**4 – المبدع من منظور سوسيولوجية التلقي**

من المهم الوقوف هنا عند مشروع "جوزيف جورت" **Joseph JURT ؛ الذي ينطلق من فكرة تقوم على** تكملة جمالية التلقي بسوسيولوجية التلقي، وقد طبق هذه الأطروحة في دراسته للنقد الصحفي لأعمال "جورج برنانوس" [118].

لا تكتفي "سوسيولوجية التلقي" بوصف القراءات المختلفة للأعمال الأدبية، بل تتجاوز ذلك إلى **تفسيرها سوسيولوجياً**، وتفكر في معايير الحكم النقدي، وفي العوامل الخارج- نصية التي تشرطها من الداخل. ويرى جورت أن الشروط الاجتماعية هي "بكل تأكيد أكثر أهمية من العوامل ذات الطبيعة النفسية التي يصعب حصرها" [119].

لا ينفي "جورت" أن توظيف مصطلحي "أفق الانتظار" و"المسافة الجمالية" كان مثمراً، لكنه يلاحظ أن **اقتراحات ياوس تبقى ذات طبيعة نظرية**. لذلك وجب تدقيقها في ضوء البحث التجريبي، هذا الإجراء ينبغي -في نظره – أن يسير في اتجاهين: من جهة ينبغي تأسيس أفق انتظار لحظة تاريخية معينة على قاعدة وثائقية تمثيلية. ومن جهة أخرى، ينبغي تحديد الشروط الخارج-نصية لفعل التلقي[120].

لم يقدم جوزيف جورت منظوراً للتلقي في علاقته بالبنية التحتية؛ على اعتبار أن تأثير هذه الأخيرة يبقى مشروطاً بعوامل متعددة: من جهة، من خلال الوسيط الذي يتم التعبير عنه عبر الصحافة. ومن جهة أخرى، من خلال الوظيفة الموضوعية التي يمارسها داخل جهاز الأدب. لكنه، يلفت الانتباه إلى حضور الجانب المعياري في التلقي: إن "العالم" والمادة الخيالية محكومان بحقيقة واحدة. وتتمثل مهمة الروائي في إعادة إنتاج "العالم" الخارجي؛ لذلك فهو مطالب بدقة الملاحظة، والأمانة في النقد والتصوير، مما يؤدي إلى ضمّ الطابع الخيالي للعمل الروائي[121].

## خاتمة

ارتبط التفكير في مفهوم الإبداع الأدبي- في البداية – بنظرية الإلهام؛ التي تجعل من المبدع شخصاً غير عاد: إنه شخص يلهم من قوى غيبية خفية؛ لذلك كان يحظى

بوضعية اعتبارية مهمة . لكن تطور مناهج النقد الأدبي ، الموصول بتطور العلوم الإنسانية ، سيزحزح المبدع من وضعه المركز ، بل سيحيله – في الأخير – على الهامش :

- لقد كانت **البداية مع الفلسفة الماركسية** ؛ التي ركزت على أهمية الفاعل الجماعي في خلق الأعمال الثقافية بشكل عام . معنى ذلك أن المبدع الحقيقي للأعمال هو المجتمع ، وليس هو المؤلف الفرد . من المؤكد أن هذا التصور يزحزح المبدع عن المكانة المركزية التي يقف عليها ؛ إذ لم تعد له حظوة كبيرة ، مادام المنتج الحقيقي للعمل هو المجتمع .
- كما بينت **نظرية التحليل النفسي** ، كما بلورها " سجموند فرويد " أن ما يكتبه المبدع لا يمكن النظر إليه بوصفه ترجمة أمينة لشعوره الخاص ، ونواياه الواعية ، بل الحقيقة كامنة في لا شعوره : لذلك أصبح المبدع – من منظور هذه النظرية – إنساناً شاذاً ، ومريضاً نفسياً ؛ إذ وراء الإبداع الأدبي حتماً عقدة مرضية .
- أما **الفلسفة البنيوية** فقد أعلنت –بلا تردد– عن موت المبدع . وسيجد البنيويون في علم الألسنية الأداة التحليلية الثمينة لتقويض المبدع و " قتله " .
- عملت **نظرية جمالية التلقي – في الأخير – على إحلال سلطة القارئ محل سلطة المؤلف** ؛ وذلك من خلال الدعوة إلى التركيز على القراءات المتعاقبة على العمل الأدبي ؛ تبعاً لاختلاف المرجعيات والخلفيات الاجتماعية والتاريخية والثقافية للقراء ، بدل البحث عن **الحقيقة المطلقة التي أودعها المؤلف في النص** .

## الهوامش والمراجع

(1) إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال " قضايا تاريخية و معاصرة " ، دار غريب للطباعة والنشر ، ص 23

(2) إبراهيم ، زكريا : **مشكلة الفن** ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، 1977 ، ص 118

(3) جمهورية أفلاطون ، دمشق : دار الكتاب العربي ، إعداد : أحمد المنياوي ، 2010 ، ص 173 .

(4) جمهورية أفلاطون ، ص 174 .

(5) جمهورية أفلاطون .

(6) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر : **الحيوان** ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ج : 6 ، القاهرة : مكتبة

الخانجي، 1950، ج: 6، ص 227.

(7) **الحيوان** ، ص : 299 – 300.

(8) **الحيوان** ، ص: 225 – 226.

(9) القرشي، أبو زيد: **جمهرة أشعار العرب**، بيروت: دار الكتب العلمية، 2013، ص 26 وما بعدها

(10) الجاحظ، **الحيوان**، ص 40.

(11) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر** ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 4، بيروت: دار الجيل، 1972، ج: 1، ص 209.

(12) **العمدة في محاسن الشعر** ، ص 180 – 181.

(13) الأندلسي، ابن شهيد: **رسالة التوابع والزوابع**، بيروت: دار صادر، تحقيق: بطرس البستاني، 1980م، ص132.

(14) عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط4، بيروت: دار الثقافة، 1983، ص 477.

(15) د. تلمية، عبد المنعم: **مقدمة في نظرية الأدب**، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1976، ص 52.

(16) د. أبو زيد، نصر حامد: **إشكالية القراءة وآليات التأويل**، ط2 البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992.

(17) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، دار مصر للطباعة، ص: 117 وما بعدها

(18) **مشكلة الفن** ، ص117.

(19) **مشكلة الفن** ، ص 117.

(20) Barthes, Roland: **le bruissement de la langue**, Paris: seuil, 1984p: 34

(21) وعزيز، الطاهر :**المناهج الفلسفية**، البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990، ص 47.

(22) Karl Marx, **Contribution a la critique de l'économie politique**, Traduit par Laura Lafargue, Paris, Libraires Editeur, 1909.

(23) لمعرفة الخلفيات النظرية والمنهجية لهذا التحول يمكن الرجوع إلى كتاب:

J. Y Tadie, **Introduction à l avie littéraire du XIX**, Paris, Nouvelle éd 1984, P: 74

(24) بدوي، عبد الرحمان ، الموسوعة الفلسفية، ج: 1، ص 334.

(25) مونرو، توماس، **التطور في الفنون**، ترجمة: محمد علي أبو درة، وآخرون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1971.

(26) Taine, Hyppolite: **Essai sur Tite – Live**, Paris: Ed Economica, 1994, p: 36

(27) أبو العينين، فتحي: "التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية: التراث و مشكلات المنهج" ، **مجلة عالم الفكر**، مجلس النشر العلمي بالكويت: عدد 3-4، يناير 1995، ص 181.

(28) حافظ، صبري: "**الأدب والمجتمع**"، **مجلة فصول المصرية**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، العدد: 1، 1981، ص68.

(29) Madame de Staël, **De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales**, T : 1, Paris : De l'imprimerie de chapelet.

(30) G. Lanson, **Essais de méthodes de critique et d'histoire littéraire**, Hachette, 1956, P : 43.

(31) Barthes, Roland, Histoire ou littérature, In **sur racine**, Paris : seuil, 1963.

(32) R. Picard, **Nouvelle critique ou nouvelle imposture**, paris Pauvert, 1965.

(33) R. Barthes, **critiques et vérité**, Paris, seuil, 1966.

(34) Ibid, p : 17-22

(35) Ibid, p : 23-27

(36) Ibid, p : 28-34

(37) R. Barthes, **sur racine**, Paris : seuil 1963

(38) د. لحمداني، حميد: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، البيضاء: ط1، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 15.

(39) *Marx*, Karl : **Contribution a la critique de l'économie politique**, Traduit par Laura Lafargue, Paris : Libraires Editeur, 1909.

(40) الدراسة مقالات كتبها "لينين" بين 1908-19011. وقد ترجمها إلى اللغة العربية: يوسف حلاق في كتاب تحت عنوان: **في الأدب والفن**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972. أنظر على الخصوص ص205 وما بعدها.

(41) Voir : Le débat sur la culture national. In : Lénine, **Sur lO art et la littérature**, Union générale d'édition, Paris, 1975, pp : 397.

(42) حافظ، صبري: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، **القاهرة**: دار المعارف، 1980. ص 80.

(43) **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**. ص 78.

(44) Goldmann, Lucien : **Marxisme et sciences Humaines**, Paris : Gallimard, 1970, p : 64

(45) Goldmann, Lucien : **le Dieu caché**, Paris : Gallimard, 1979, p : 26

(46) لوكاتش، جورج: **الرواية التاريخية**، ترجمة: د. جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 26.

(47) L. Goldmann, **Marxisme et sciences humaines**, Gallimard, Paris

(48) L. Goldmann, **le Dieu caché**, Gallimard, 1979.

(49) Goldmann, Lucien : **la création culturelle dans la société moderne**, Paris : Dénoel,

1971, p : 11 .

(50) Pour une sociologie du roman, p : 41 .

(51) L . Goldmann, conscience réelle et conscience possible, conscience adéquate et fausse conscience, in **Marxisme et Sciences Humaine,** p : 121.

(52) زيما، بيير : **النقد الاجتماعي**، ترجمة : عايدة لطفي . مراجعة : د . أمينة رشيد وسيد بحراوي دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع . ط1 : 1 . ص 89.

(53) Serge Doubrovsky, pourquoi la nouvelle critique, ed denoél . Corrtier, Paris 1972 P : 152

(54) إيجلتون، تيري : **الماركسية والنقد الأدبي** . ترجمة : جابر عصفور . مجلة فصول، مج : 5 عدد : 3 أبريل –ماي–يونيو 1985 . ص31.

(55) مذكور، إبراهيم : **معجم العلوم الاجتماعية**، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 .

(56) للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى فصل "اللاشعور" في كتاب :

Freud, Sigmund : **Métapsychologie**, Paris : Gallimard, 1968, p : 65 .

(57) فرويد، سيجموند : **حياتي والتحليل النفسي**، ترجمة : مصطفى زيور، وعبد المنعم المليجي، القاهرة : دار المعارف، 1957، ص 87 .

(58) سجموند، فرويد : **خمسة دروس في التحليل النفسي**، ترجمة : جورج طرابيشي، ط1، بيروت : دار الطليعة، 1979، ص 64–65 .

(59) يمكن الرجوع هنا إلى فصل :

L'économie littéraire de l'affect: Œdipe lecteur , in P. L. Assoun, **Littérature et psychanalyse Freud et la création littéraire**, ed Marketing.S.A, Paris, 1996, p:47.

(60) سجموند ، فرويد : **التحليل النفسي والفن (دافينتشي–دوستويفسكي)**، ص : 109 . أشير هنا إلى أنّ هناك باحثة حولت إثبات وجود علاقة بين "عقدة أوديب" ومختلف أنواع الإبداع في جميع العصور . انظر :

Robert, Marthe : **Roman des origines et origines du roman**, Paris : Gallimard, 1981, p : 62 .

(61) C . **G. Jung، Dialectique du moi et de l'inconscient، Gallimard، Paris، 1964، p: 40**

(62) سنعتمد هنا على كتاب :

**J. y. Tadié، La critique littéraire au xx ème siècle، Belfond، Paris، 1987**

(63) **ibid**

(64) G . Bachelard, **La psychanalyse du feu**, Gallimard, Paris, 1949, p : 260 .

(65) **G. Bachelard، la poétique de les rêveries، éd P. U. F، Paris، 1986، p: 14**

(66) Mauron, Charles : **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**, **introduction à la psychocritique**, Paris : josé Corti, 1972.

(67) **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**, **introduction à la psychocritique**, p : 193 .

(68) **Psychanalyse et critique littéraire** ، p : 42

(69) T . Todorov, **Théorie du symbole**, Points, seuil, Paris, 1977 p : 339 .

(70) الواد، حسين : في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، البيضاء ، ط2 : 1985 ص 17 .

(71) Œuvre collectif, **Théorie de la Littérature**, **Textes du Formalistes russes**, p : 31

(72) T . Todorov, **Qu'est ce que le structuralisme**, seuil, Paris, p : 26

(73) إرليخ، فكتور : **الشكلانيون الروس**، ترجمة : د. محمد الولي، البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 15 .

(74) Roman Jakobson, **Huit Questions de Poétique**, Seuil : Paris, 1977, pp : 16–17

(75) محمد، فتوح أحمد : "الشكلية ماذا يبقى منها؟" **مجلة فصول المصرية**، الهيئة المصرية للكتاب، مج : 1، عدد : 2 يناير 1981، ص106 .

(76) TODOROV, Tzvetan, **Qu'est ce que le structuralisme**, Paris : seuil, p : 26

(77) المقال مترجم إلى اللغة العربية : رولان بارت، "**موت المؤلف**" ، ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي مجلة المهد للثقافة والفنون، عدد : 7 ، الأردن، صيف 1985، ص 13 .

(78) Barthes, Roland : **Le plaisir du texte** ، Paris : Seuil ، 1973 ، p : 45

(79) للاطلاع على التعريفات المختلفة للأسلوبية يمكن الرجوع إلى :

Dubois, Jean, et les autres، **Dictionnaire de linguistique**, Paris : Larousse, 1973, pp : 457 .

(80) انظر في هذا الإطار :

Ducrot, Oswald Todorov, Tzvetan, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris : Point, p : 103 .

(81) بليث، هنريش، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة : الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال– البيضاء، ط 1، 1989، ص 33 - 34 .

(82) للمزيد من التفاصيل حول اتجاه "شارل بيلي" يمكن الرجوع إلى :

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p : 101– 102 .

(83) أبو زيد، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 19 .

(84) ثامر، فاضل : "**من سلطة النص إلى سلطة القراءة**" ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد : 48–49، 1988 ص 95 .

(85) بوثويلوايفانكوس، خوسيه ماريا: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1: 1991، ص 119-120.

(86) E. Ibsch, **la réception littéraire، In la théorie littéraire aux XX siècle**, ouvrage dirigé par A. Kibidi Varga, Picard, Paris, 1982, p: 48

(87) Genette, Gerard: : **Nouveau Discours du récit**, Paris: Seuil, 1983, p: 103

(88) Ibid

(89) Ibid

(90) بارت، رولان: موت المؤلف، ص 13.

(91) ميكائيل ريفاتير، **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة: د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1993.

(92) T. Todorov, **La lecture comme construction، in Poétique de la prose**, Seuil, Paris, 1978, pp: 175

(93) إلرود إيش، "**التلقي الأدبي**"، ترجمة: محمد برادة، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، فاس، ع: 6-1992، ص 11.

(94) J. P. Sartre, **qu'est ce que la littérature، in situation** II, Gallimard, Paris, 1948.

(95) M. Riffaterre, **Essais de stylistiques structurale**, traduction: D. delas, Flammarion, Paris 1971.

(96) R. Barthes, **le bruissement de la langue**, seuil, Paris 1984.

(97) M. Charles, **Rhétorique de la lecture**, seuil, Paris 1977.

(98) انظر التعريف الذي يقدمه فولفغانغ إيزر لهذا القارئ كتابه الذي سبقت الإشارة إليه: فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة**، ص 25.

(99) **فعل القراءة**، ص 27.

(100) ميكائيل ريفاتير، **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة: د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النهضة الجديدة، البيضاء، ط 1: 1993، ص 41-42.

(101) إيزر، فولفغانغ: **فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة: د. حميد لحمداني ود. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1975.

(102) H. R. Yauss, **pour une esthétique de la réception**, Gallimard, Paris, 1978, p: 49

(103) إيكو، أمبرتو: **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1996: 1، ص61.

(104) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, éd Gallimand 1978

(105) W . Iser, **Acte de la lecture، théorie de l'effet esthétique**, Pierre Mardaga, 1985 .

(106) إبش، إلرود: **التلقي الأدبي**: ترجمة : محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،ع : 6-1992، ص 11 .

(107) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, p : 21

(108) Ibid, p : 48

(109) Ibid, p : 44

(110) Ibid, p : 50

(111) Ibid, p : 52

(112) W . Iser, **Acte de la lecture، théorie de l'effet esthétique**, Pierre Mardaga, 1985 .

(113) Ibid, p : 14

(114) Ibid, p : 56-57

(115) Ibid, p : 49

(116) Ibid, p : 43

(117) Ibid

(118) J . JURT, **la réception de la littérature par la critique journalistique lecture de bernanses**, j . Michel, Paris, 1980

(119) Ibid

(120) Ibid, p : 33

(121) Ibid, p : 312

# حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
# ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

- مجلة فصلية محكمة.
- تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت.
- صدر العدد الأول سنة ١٩٨٠م.
- تنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية.
- تنشر الأبحاث والدراسات باللغتين العربية والإنجليزية شريطة أن لا يقل حجم البحث عن ٥٠ صفحة وأن لا يزيد عن ٢٠٠ صفحة مطبوعة من ثلاث نسخ.
- لا يقتصر النشر في الحوليات على أعضاء هيئة التدريس لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية فحسب، بل يشمل ما يعادل هذه التخصصات في الجامعات والمعاهد الأخرى داخل الكويت وخارجها.
- تمنح المجلة الباحث خمسين نسخة من بحثه المنشور كإهداء.

1966

رئيس هيئة التحرير
أ.د يعقوب يوسف الكندري

ثمن الرسالة للأفراد
(٥٠٠ فلس)

| نوع الاشتراك | الكويت | الدول العربية | الدول الأجنبية |
|---|---|---|---|
| الأفراد | ٤ دنانير | ٦ دنانير | ٢٢ دولاراً |
| المؤسسات | ٢٢ ديناراً | ٢٢ ديناراً | ٩٠ دولاراً |

جميع المراسلات توجه إلى رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب 17370 الخالدية 72454 الكويت - هاتف 24830256 (965) فاكس 24830256 (965)
ISSN 1560 - 5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat Al-Adab
www.apc. kuniv. edu.kw/aass E-mail: aass@ku.edu.kw