# مستخرج رقم 05

## مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 07 بتاريخ 13/ 07/ 2022

بناء على محضر المجلس العلمي المنعقد بتاريخ الثالث عشر من شهر جويلية لسنة ألفين و اثنين وعشرين

برئاسة أ.د قدور سلاط رئيس المجلس العلمي:

أوصى أعضاء المجلس العلمي للكلية بتشكيل لجنة خبرة تقييم مطبوعة بيداغوجية، للدكتورة نسيمة زمالي أستاذة محاضرة –أ- ، موسومة بـ"محاضرات في مادة القضايا الأدبية"، موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، مكونة من الأساتذة:

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | أحمد مسعود | أستاذ محاضر-أ- | جامعة العربي التبسي-تبسة | خبيرا |
| 02 | مجد الصديق معوش | أستاذ محاضر-أ- | جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي | خبيرا |

رئيس المجلس العلمي

أ.د.. قـــدور ســـــلاط

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic OF Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH
جامعة العربي التبسي، تبسة
LARBI TEBESSI UNIVERSITY, TEBESSA
كلية الآداب واللغات
Faculty of Letters and Languages

# مستخرج رقم 04

## مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 10 بتاريخ: 2022/10/11.

بناء على محضر المجلس العلمي المنعقد بتاريخ الحادي عشر من شهر أكتوبر لسنة ألفين و اثنين وعشرين برئاسة أ.د قدور سلاط رئيس المجلس العلمي:

أوصى أعضاء المجلس العلمي بالمصادقة على التقارير الإيجابية لخبرة مطبوعة بيداغوجية تقدمت بها الدكتورة نسيمة زمالي أستاذ محاضر –أ– موسومة بـ: محاضرات في مادة "قضايا أدبية" موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر تخصص أدب عربي حديث و معاصر.

رئيس المجلس العلمي

أ.د. قدور سلاط

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة-

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

# محاضرات
# في مادة:"قضايا أدبية"

موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد:
د. نسيمة زمالي

السنة الجامعية: 2021/ 2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة-

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

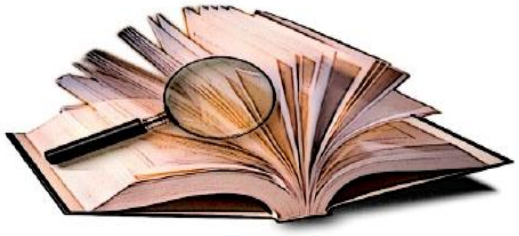
# محاضرات
# في مادة:"قضايا أدبية"

موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد:
د. نسيمة زمالي

السنة الجامعية: 2021/ 2022

بسم الله الرحمن الرحيم



# مقدمة

## مقدمة:

يحوي هذا الكتاب مجموعة محاضرات حول مختلف القضايا الأدبية الأكثر إثارة للجدل قديما وحديثا، لا سيما وأن الأدب والحياة متلازمان، وأجمل حياة هي التي يصوغها الأديب سبائك على بياض أوراقه، رياح لواقح لتلقيح النفوس الظمأى للخير والإنسانية، بصفة الأديب أقدر الناس على الإبحار في عوالم النفس وملامسة دواخلها، فتكون كلماته بلسما لأرواحهم، تُتلى آناء الليل، وأطراف النهار، ولعل أولها مصطلح الأدب وما يثيره من مفاهيم؛ حيث شكل مفهوم الأدب أزمة وجدلا مفهوميا اختلف باختلاف العصور وتقلبات العصر، لارتباطه بالمتعة الفنية والمعاني العميقة للتجارب البشرية، وكذا موضوع المرأة والكتابة، وكيف كانت ولازالت المرأة ذاتا تكتب ذاتها، ويَكتُبُ عن تلك الذات الآخر، كما أثير جدل الوظيفة الاجتماعية للأدب، باعتبار هذا الأخير صورة لنماذج التفكير المختلفة، مما يتيح للإنسان فهم خبايا الحياة وأغوارها، كما سنتناول العلاقة الجدلية بين الأدب والفلسفة، نظرا لما تثيره من صراع حول تلك العلاقة القائمة على التنافر والخصومة، المتأسسة من قيام الأدب على العاطفة، وقيام الفلسفة على العقل، إلى العلاقة تجاورية؛ بعد أن أخذت الفلسفة تقترب من الأدب وتكتنفه أحيانا، وصولا إلى العلاقة التكاملية بينهما، حين أصبحت الموضوعات الفلسفية لا تجد النجاح والإقبال المطلوبين إلا حين تُصَبُّ في قوالب أدبية، كذلك العلاقة القائمة بين التاريخ والرواية، حيث تعمل الرواية الحداثية على إحاطة الحدث التاريخي من كافة جوانبه، في محاولة لفهمه والتفاعل معه، وشكلت الرواية التاريخية إسهاما قويا في الدراسات التاريخية، إذ تعد إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلا وصدقا؛ لأنها تقرب الماضي، وتسمح لنا بمعايشة وجوده كأن الأحداث حقيقية.

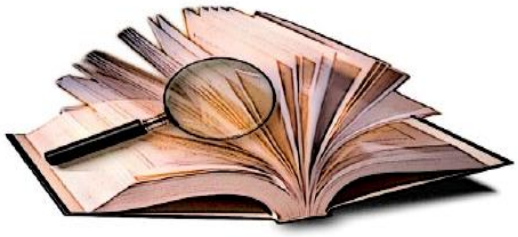
كما سيعالج البحث قصة الحداثة الشعرية في الغرب وفي العالم العربي، وما أحدثته من ثورة على مستوى القصيدة العربية خاصة، وقد تم تتبع مسيرة الحداثة الشعرية العربية عبر مختلف تطوراتها الزمنية ورصد حركتها وتقلباتها المكانية، مع ذكر خصائصها ومقوماتها، وبدوره المسرح الحداثي سيكون حاضرا ضمن قائمة هذه المحاضرات، إذ إثر حداثة الشعر تم الالتفات إلى حداثة المسرح وتلك الثورة الانقلابية على المسرح الكلاسيكي، وصيرورة تحولاته إلى مسرح العبث، فمسرح الصورة، كذلك ستكون لنا وقفة مع قضية التجريب في الأدب، حين استمد الأدب من قوانين العلوم الطبيعية أنماطا وأبعادا جديدة كان لها أكبر الأثر في تطوره وتجديده على مستوى اللغة والأساليب، والخيال من جهة، ونشأة أنواع جديدة، وأجناس تتأبى عن التصنيف من جهة ثانية. سنثير كذلك موضوع الأسس النفسية للإبداع، والوقوف على صحة الحقيقة القائلة بإرجاع الإبداع إلى حالات نفسية، واعتبار المبدع ابنا لتلك الحالة، وهي المتحكمة في إبداعه، وكذا تفاسير مختلف المدارس النفسية للعملية الإبداعية؛ التي تجمع على تفسير عمل المبدع؛ شاعرا، أديبا، ورساما بالحالة النفسية له، ثم ندير دفة الحديث إلى جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، ورصد ذلك الصراع الأبدي بين المثقف والسلطة، السلطة التي تتوجس خيفة من المثقف، فتحاصر أفكاره وتحجر على مواقفه، والمثقف الذي يتعرض لتعنت السلطة إن كان مناهضا لها، أو ذليلا يمشي في

## مقدمة:

مناكبها، لاسيما إن رضي أن يكون عبدا وخادما مطيعا لها، وبوقا يعلي صوتها ويتحدث باسمها.

بعد ذلك سنقف على العلاقة المتباينة بين الشرق والغرب في الأدب العربي، ليتم تسليط الضوء على نظرة الغربي للشرقي؛ والقائمة على الدونية والاستعلائية، وكذا الشرقي للغربي التي أساسها الإعجاب، الانبهار، وحتى الإكبار، وما نجم عن تلك النظرة المتفاوتة من إيديولوجيات، ثم سيحضر معنا الجسد كموضوع للإبداع الأدبي، تأسيسا على كون الأدب لن يوجد دون أجساد، مادام مجاله الحكي، وهذا الأخير يتطلب أجسادا فاعلين ومفعولا بهم، وكيف سيتجاوز الجسد هذه الأدوار إلى التعبير عن فكر وإيديولوجيا قائمة بذاتها. سنعرج بعدها إلى قضية عالمية الأدب، والفرق بين هذا المصطلح ومصطلح الأدب العالمي، وعوامل وصول الأدب إلى العالمية، وسر الآداب التي حازت تلك المرتبة، وخلفيات وشروط العالمية الأدبية، ثم سنطيل الوقفة قليلا أمام قضية الأدب الإسلامي المقارن، وجدل المصطلح في حد ذاتة، مع رصد أصناف الأدب الإسلامي المقارن، وتتبع مساره التاريخي وتصوير بيئاته وأماكن تواجده، بالتركيز على ثنائية التأثير والتأثر، التي تعد المحور الذي تدو حوله العالمية.

نقر في الأخير بما قد ينوش هذه المحاضرات من نقائص وعيوب، مؤكدين مقولة العماد الأصفهاني: "لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على البشر،"فإن وفقنا فمن الله توفيقنا، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، ولعل شرف المحاولة يشفع لنا.



# المحاضرة الأولى:

# أزمة مفهوم الأدب

تقلبت كلمة (أدب) عبر تاريخها الطويل تقلبات عدة، وحملت معان كثيرة فرضها الزمان والمكان، ولا زالت تعرف اضطرابا وعدم استقرار اصطلاحي إلى اليوم، سواء في الدراسات العربية أو الغربية، لأن أي مصطلح هو في الحقيقة "وعاء لغوي ضخم ومستودع جامع يحوي في داخله (المناهج والدلالات والحقائق والمكونات، التي تعكس المخزون الفكري والثقافي لذاكرة الأمة."[1] فيتطور المصطلح وتتغير دلالته تبعا للظروف الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والتاريخية التي مرت بها المنطقة التي يتداول فيها المصطلح، فهو لا يخرج عن كونه "كائنا حيا ذا هوية كاملة، تسجل ظروف ولادته وتطوره الدلالي، ما يعترض هذا المفهوم أو يعتوره، من صحة ومرض وشحن وتفريغ، وأول ما تصاب به الأمم في أطوار ضعفها الفكري هو طمس مفاهيمها، واختلاط مصطلحاتها وما يرافق ذلك من إهمال خصوصيات هويتها الحضارية، وبذلك يحصل الاضطراب وتضيع اللغة الموحدة التي توحد فكرها، وتحميها من الخلاف والتشتت."[2]لذلك عرفت كلمة الأدب تطورات واختلافات في مفهوم المصطلح، بدأت منذ العصر الجاهلي، فتعددت بذلك واعتور المصطلح تقلبات عدة، يؤكد شوقي ضيف ذلك بقوله: "كلمة (أدب) من الكلمات التي تطور معناها بتطور حياة الأمة العربية وانتقالها من طور البداوة إلى أطوار الحضارة، وقد اختلفت عليها معان متقاربة حتى أخذت معناها الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم؛ وهو الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين سواء أكان من الشعر أم من النثر،"[3]فقد تطور معنى الكلمة تبعا لتطور حياة الأمة العربية وتراوح حياتها بين البداوة والحضارة، وفي ما يأت تَقَصٍّ لمحتلف المفاهيم التي لحقت بالمصطلح عبر العصور الأدبية المختلفة:

## 1- مفهوم الأدب في العصر الجاهلي:

دلتكلمة الأدب في العصر الجاهلي على صاحب المأدبة أو الداعي إلى الولائم والمطاعم، وهذا ما أكده طرفة بن العبد بقوله:[4]

نحن في المَشْتاةِ ندعو الجَفَلَى  لا ترى الآدبَ فينا يَنْتَقِر*

---

[1]- عباس المناصرة مصطلح "الأدب" عند العرب، محاضرة ألقيت بمقر رابطة الأدب الإسلامي العالمية – المكتب الإقليمي عمان في 2002/8/10 ضمن موسمها الثقافي.

[2]- عن عباس المناصرة: دورة المفاهيم الإسلامية، معهد الفكر الإسلامي المنعقد في الجامعة الأردنية، الورقة الثانية، 1996.

[3]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط09، ص03.

[4]- طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلم الشنتمري. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الثقافة والفنون، 2009، وكذلك ديوانه، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط03، 1423هـ/2002م، القصيدة 5، ص46.

*- المشتاة: الشتاء/الجفلى: عامة الناس/الآدب: صاحب الوليمة أو الداعي إلى الطعام/لا ينتقر: لا يفاضل أو يختار بين الناس.

ومنها جاء في لغتنا العربية: "أدبَ القومَ، يأدُبُهُمْ، أدبا؛ إذا دعاهم إلى طعام يتخذه، كما اشتقوا منها كلمة "المأدبة" وهي الوليمة،"[1]فجاء المصدر المأدبة للدلالة على الطعام الذي يدعى إليه الناس، وأفعالا: أَدَبَ، يَأْدُبُ، أي صنع طعاما، يصنعه، ودعا ويدعو إليه.

ربما تنقص الشواهد على دلالتها على صفات اللآدب، لكن السياق ومضمون البيت يوضح ذلك، أي "على ما يرافق الكرم والطعام والضيافة والعلاقات الاجتماعية من (تهذيب) يتمتع به (الآداب) المكرم للناس: كأن لا يكون منانا في كرمه، وأن يكون بشوشا في استقبال ضيفه، وأن لا ينتقر الضيوف نتقارا، أي ينتخب وينتقي، بل يكرم الناس جميعاً دون تمييز،"[2] ولطالما تغنى الجاهليون بقصفات الكريم وأحوال الكرم في كثير من آثارهم شعرا ونثرا،ثم تأخذ الكلمة بعدا معنويا بعد دلالتها الحسية على الطعام، في قول الشاعر المخضرم سهم بن حنظلة الغنوي:[3]

لا يمنعُ الناسُ منِّي ما أردتُ ولا أعطيهم ما أرادوا حسن ذا أَدبا

ادعى المستشرق الإيطالي كارلونالينو أن كلمة (أدب) استخدمت في العصر الجاهلي بمعنى سيرة الآباء والأجداد ومذهبهم، لأنها "مقلوب دأب؛ فقد جمع العرب دأبا على آداب كما جمعوا بئرا على آبار، ورأيا على آراء، ثم عادوا فتوهموا أن آدابا جمع أدب؛ فدارت في لسانهم كما دارت كلمة دأب بمعنى السنة والسيرة، ودلوا بها على محاسن الأخلاق والشيم،"[4] وقد استبعد الكثير من الدارسين والنقاد صحة هذا الزعم، معللين أن الكلمة ربما تكون قد انتقلت من دلالتها الحسية إلى دلالة معنوية، وذلك شأن الكثير من الكلمات، ولم تظهر بهذا المعنى منذ العصر الجاهلي.

## 2- في صدر الإسلام:

في صدر الإسلام اكتسب مصطلح الأدب معنى روحيا، وتخلى عن معناه المادي متحولا إلى مفهوم نفسي "ينطوي على معاني الأخلاق الفاضلة والطبائع الدمثة والنفس المستوية المستقيمة، مستدلين في ذلك بقول رسول الله (ص): "أدبني ربي فأحسن تأديبي"[5] بمعنى علمني وهذبني، مما يعني تحول الكلمة في عهد الرسول (ص) إلى معنى التهذيب الخلقي.

---

[1]- ينظر: مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ج01، ص21.

[2]- عباس المناصرة: دورة المفاهيم الإسلامية، وكذلك: مصطلح الأدب عند العرب، موقع الشفاء الإلكتروني، الرابط: http://forum.ashefaa.com/archive، تاريخ الزيارة ووقتها:

[3]- الأصمعي: الأصمعيات. تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، القصيدة رقم 12، ص30.

[4]- كارلونالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية. تقديم طه حسين، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02، ص14، وما بعدها.

[5]- ابن الأثير: (المبارك بن محمد الجزري مجد الدين أبو السعادات). النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق أحمد الزاوي والطناحي محمود محمد. المكتبة الإسلامية، ط01، 1383هـ/1963م، ج01، ص03 وقد تطرق ابن تيمية إلى هذا الحديث قائلا: "المعنى صحيح ، لكن لا يعرف له إسناد ثابت، يراجع في هذا: ابن تيمية (أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلامبن عبد الله بن أبي القاسم الخضر النميري الحراني الدمشقي

## 3- في العصر الأموي:

في العصر الأموي ترسخت دلالة كلمة أدب على معناها التهذيبي التعليمي الذي ظهر في بداية العصر الإسلامي، بل ظهر إلى جانبها اسم الفاعل المؤدب، وهو من كان يعلم أبناء الخلفاء والأمراء أصول التربية والعلوم، وما "تطمح إليه نفوس آبائهم فيهم من معرفة الثقافة العربية،"[1]كما أصبح دور المؤدب جوهريا ومحوريا؛ لكونه من يعلم الصبيان "القراءة والكتابة أولا ثم يعطيهم قسطا من التهذيب والمعرفة،وانتقاء الجيد والمؤثر من فنون القول (الشعر والخطابة والقصص والحكمة والأمثال والوصايا..) بالإضافة إلى تفسير القرآن الكريم والحديث الشريف والسير والأنساب والتاريخ،"[2] ويلقنونهم الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام، وقد قال عمر بن الخطاب (ض) في كتابه لأبي موسى الأشعري: "مُرْ مِنْ قِبَلِكَ بتعلم الشعر؛ فإنه يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي،"[3] ثم قابلت بذلك كلمة الأدب معنى كلمة العلم، الذي كان يطلق حينئذ على الشريعة الإسلامية وما يتصل بها من دراسة الفقه والحديث النبوي وتفسير القرآن الكريم.

## 4- في العصر العباسي:

بمجيء العصر العباسي وتوسع دائرة الثقافة العربية وانتشارها، استفاضتالكلمة استعمالا وبروزا، فاستمر المعنى التعليمي التهذيبي لها؛ حيث أطلق ابن المقفع وسم الأدب على رسالتيه اللتين تتضمنان ضروبا من الحكم والنصائح الخلقية والسياسية، وهما (الأدب الصغير) و (الأدب الكبير)، كما سمى الشاعرأبو تمام الباب الثالث من ديوان الحماسة (باب الأدب)، وفعل مثله ابن المعتز حين سمَّى كتابه (كتاب الأدب).

ثم تطورت الكلمة في القرنين الثاني والثالث للهجرة وما تلاهما من قرون لتطلق على معرفة من المعارف، ففي القرن الثاني للهجرة أفادت ما أُلِّفَ فيأشعار العرب وأخبارهم، ككتاب" البيان والتبيين للجاحظ، "الذي يضم ألوانا من الأخبار والأشعار والخطب والنوادر، والنقد والبلاغة، و(الكامل في اللغة والأدب) لأبي العباس بن المبرد، و (عيون الأخبار) لابن قتيبة و(العقد الفريد) لابن عبد ربه، و(زهر الآداب) للحصري. إلى جانب ذلك دلت في القرن الثالث للهجرة على القواعد والسنن التي يجب مراعاتها في فن معين وعند طبقة محددة، "فألفت في هذا المعنى مصنفات عدة؛ كأدب الكاتب لابن قتيبة وأدب النديم لكشاجم، ثم توالت كتب هذا الفن؛ أدب القاضي وأدب الوزير وأخرى في أدب الحديث وأدب الطعام وأدب المعاشرة وأدب

---

الحنبلي أبو العباس تقي الدين): مجموع الفتاوى، تحقيق عبد الرحمن القاسم. وزارة الشؤون الإسلامية والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1425هـ/2004م، ج18، ص375.، كما ذكر المعنى شوقي ضيف في أثره: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص08.

[1]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1960-1995م، ص08.

[2]- ينظر: عباس المناصرة: مصطلح الأدب عند العرب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ابن رشيق (الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، لبنان، ط05، 1401هـ/ 1981م، ج01، ص11.

السفر إلى غير ذلك. على أن أكثر ما كانت تدل عليه مقطعات الأشعار وطرائف الأخبار."[1]

كما أطلقت في القرن نفسه (الثالث) على فنون المنادمة التي رافقت ظهور الغناء والموسيقى في النصف الثاني من العصر العباسي، حتى عدت الموسيقى والغناء أرقى المعارف الأدبية؛ لذلك ألف عبيد الله بن طاهر نديم الخليقة العباسي المعتضد بالله أثره: "الآداب الرفيعة،"[2] وفي أواخر القرن الرابع الهجري " زال المصطلح عن العلماء جملةً وانفرد بمزيته الشعراء والكتاب في الشهرة المستفيضة؛ لاستقلال العلوم يومئذ وتخصص الطبقات بها."[3]وبعد دلالة المصطلح على صناعة الشعر والنثر، وما يتصل بهما من بليغ القول والمُلَحِ ونوادر الكلم، توسعت لتشمل جميع المعارف والفنون، أو التأليف الموسوعي للعلوم، يرشدنا إلى ذلك قول الحسن ابن سهل:"الآداب عشرة؛ فثلاثة شهرجانية*وثلاثة أنوشروانية* وثلاثة عربية، وواحدة أربت عليهن؛ فأما الشهرجانية فضرب العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج، وأما الأنوشروانية؛ فالطب والهندسة والفروسية، وأما العربية فالشعر والنسب وأيام العرب، وأما الواحدة التي أربت عليهن فمقطعات الحديث والسمر وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس،"[4] ويشمل هذا المعنى الموسوعي رسائل إخوان الصفا في القرن الرابع للهجرة،والتي ضمت مختلف المعارف من أخبار وأشعار وتاريخ وعلوم وحساب، وغيرها."[5]أي أن المعنى أخذ يتحول من الخاص إلى العام، ومن المعارف الجزئية إلى المعارف الشمولية الكاملة.

## 5- في عصور الانحطاط:

في عصور الانحطاط تستمر الكلمة حاملة معنى العلوم الموسوعية، فعرف ابن خلدون الأدب بناء على المفهوم السائد قائلا: "حد الأدب حِفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف،"[6] حيث كانت تطلق على جميع المعارف الدينية منها وغير دينية؛ فتشمل جميع ألوان المعرفة وخاصة علوم البلاغة واللغة، فهي قد تزيد عن المعارف الأدبية معارف أخرى، وقد تنقص من تلك المعارف لتضيف لها معارف غير أدبية.

---

[1]- ينظر : شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، (العصر الجاهلي)، ص 08.

[2]- ينظر: مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1997، ج01، ص24.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج01، ص 24.

*- الشهرجانية: نسبة إلى الشهارجة أو الشهاريج وهم أشراف الفرس

*- الأنوشروانية: نسبة إلى كسرى أنوشروان ملك الفرس من سنة 531-579م

[4]- الحصري (إبراهيم بن علي): زهر الآداب وثمر الألباب. المطبعة الرحمانية، القاهرة، مصر، 1925، ج01، ص 140.

[5]- مجموعة من الفلاسفة المسلمين:رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء. تيسير جيوم ديفو. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2017، الرسالة السابعة، القسم الرياضي.

[6]- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة. دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط04، 1981، ص553.

## 6- في العصر الحديث والمعاصر:

أما في العصر الحديث فقد تحول معنى كلمة أدب منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وظهر مصطلح LITTÉRATUREفي الدراسات الغربية الذي أدى إلى نشوء اتجاهين في معنى المصطلح ودلالته، اتجاه المفهوم العام، وهو المفهوم ذاته الذي أطلقه الفرنسيون مختصرا في كلمة LITTÉRATURE والتي تعني "كل ما يُكتب في اللغة مهما كان موضوعه ومهما كان أسلوبه، سواء أكان علما أم فلسفة أم أدبا خالصا، فكل ما ينتجه العقل والشعور يسمى أدبا،"[1] والاتجاه الثاني مثله المعنى الخاص للأدب والذي يعني الأدب كفن مستقل عما عداه من العلوم، ذلك الفن الجميل الذي يثير المشاعر ويشحن العواطف بشعره ونثره، وبفنونه المختلفة وضروبه المتباينة، ما دفع أحد المحدثين إلى القول أن الأدب هو "كل ما يؤثر في النفس من نثر رائع وشعر جميل، يراد به التعبير عن مكنون العواطف والضمائر وسوانح الخواطر بأسلوب إنشائي أنيق، يطلق على الشعر والنثر الفني فحسب،"[2] فيقصره على التعبير الجميل الصادر عن الشاعر والكاتب حول تجربتهم الأدبية الفنية.

غير أن الدارسين المحدثين لم يحددوا ولم يتفقوا على مفهوم واحد وجامع مانع للأدب سواء في حقل الدراسات الغربية أو العربية، فرينيه ويليك مثلا يعرفه بأنه: (كل شيء قيد الطبع)، وهناك من يقصره على (الكتب العظيمة)، وفريق ثالث قصرمعناه على (الكتابة التخييلية البعيدة عن الواقع)، وآخرون عرفوه بأنه: "كل كتابة تستخدم اللغة استخداما خاصا تختلف عن استخدامها في الحياة اليومية والعلمية،"[3] حيث تم ربط مفهوم الأدب باللغة، فهي أساسه وعموده الفقري، لكنها لغة متفردة خاصة؛ لذلك يذهب عميد الأدب طه حسين في تعريفه إلى أنه "فن جميل يتوسل بلغة،"[4] ويبدو تأثر طه حسين بأرسطو واضحا حينرأى أن الأدب فنٌّ من الفنون، وهي نظرة تُوَسِّع من دائرة فهم الأدب وتذوُّقه؛ لأنها تربطه بالفنون غير القولية التي يمكن الإفادة منها، فالفنون نوعان: فن يستعين بالكلمة، وفن لا يستعين بالكلمة وهو علم الجمال. ولهذا فإن طه حسين لا يقدم نظرة جديدة للأدب؛ لأن الفلاسفة القدامى كانوا يربطون بين الأدب والفنون الأخرى، فأرسطو قال"إن الفنون كلَّها تخرُج من بذرة واحدة، وهي المحاكاة،"[5]وكلها إدلاءات بآراء لا تتفق على تحديد مفهوم واضح وموحد للأدب سواء في مملكة الشرق ولا مملكة الغرب، يضاف في العصر الحديث ظهور أنواع أخرى من الأدب لا تعتمد الكلمة اعتمادا كليا، كخطاب الصورة والأدب الرقمي، لذلك تبقى أزمة مفهوم الأدب قائمة، لا تشفي غليلها بمفهوم شامل ومحدد، لكن الأدب يبقى محبوبا،

---

[1]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، (العصر الجاهلي)، ص 08.

[2]- عبد الله السويكت: تطور مفهوم الأدب العربي، موقع الأستاذ عبد الله سويكت، جامعة المجمعة، الرياض، المملكة العربية السعودية، نقلا عن: عمر السنوي الخالدي: ما الأدب؟ بتاريخ: 2017/05/07، 1438/08/10هـ، موقع:

[3]- يراجع: عمر السنوي الخالدي: ما الأدب؟ بتاريخ: 2017/05/07، 1438/08/10هـ، موقع:

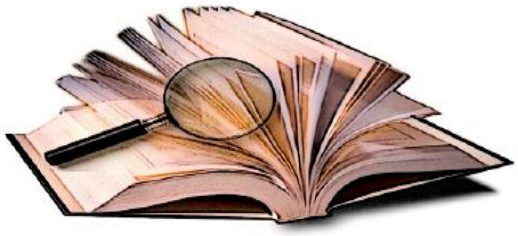
[4]- ينظر: طه حسين: حديث الأربعاء. مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2014، ص148، ينظر كتابه: في الشعر الجاهلي, مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 20014، ص27.

[5]- ينظر: عمر السنوي الخالدي: ما الأدب؟ بتاريخ: 2017/05/07، 1438/08/10هـ، موقع:

وقبلة للدارسين والفنانين من متذوقيه سواء أكان بأنماطه القديمة أم بأنواعه الجديدة التي حررته من قيود الكلمة، والارتباط بالسلوك، وحررته جاعلة منه فنا جميلا تتواشج فيه جميع الفنون وتتلاقح، لتنتج عملا فنيا مميزا يغذي العقل ويهذب النفس بشهادة الإمام الشافعي الذي قال: "من نظر في العربية وحفظ الشعر؛ رق طبعه،"[1]وقد اكتشف العرب منذ القديم جمال الأدب وجاذبيته، فتداولوه في نواديهم ومجالس سمرهم، وسموه سحر البيان لما في بيانه من سحر، وفي فكره من فائدة.

وهكذا نجد مصطلح الأدب لا يثبت على حال ولا يستقر على وضع، وآخر مصطلح وقف عليه اليوم قد يكون بداية لمسيرة تجدد معنى الأدب بتجدد مواقفه وغاياته، أزمنة تواجده، أمكنتها وبيئاته.

[1]- يراجع: القاضي عياض: ترتيب المدارك وتقريب المسالك. مطبعة فضالة، المغرب، ط01، ج03، ص191.



# المحاضرة الثانية:

# المرأة والكتابة

## المحاضرة الثانية: المرأة والكتابة

تتعلق إشكالية المرأة والكتابة بإشكالية أخرى سابقة لها، هي النسوية أو النسائية، والتي ارتبطت بظهور كتاب (الجنس الآخر)لسيمون دي بوفوار Simone de beauvoirالصادر عام 1949،والذي يعتبر "أول محاولة للحديث عن قضايا المرأة وتاريخها،أما البداية الفعلية لهحسب إجماع أغلب النقاد والأدباء والمؤرخين، فكانت في الستينيات؛ نتيجة لحركات تحرير المرأة في الغرب ومطالبتها بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية،"[1]بعد اتهام كل من فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار المجتمع الغربي بأنه "مجتمع أبوي يحرم المرأة من طموحاتها وحقوقها، حيث تعريف المرأة عندهم مرتبط بالرجل،المهيمن، بينما هي(آخر) هامشي سلبي،"[2] ثم تطورت فيمنتصف القرن العشرين في أمريكا في نطاق الحركة النسوية "المطالبة بالمساواة، كما عرفت رواجا كبيرا في كندا، لتتحول إلى فرنسا في السبعينات لتضبط دوافعها، غاياتها ومناهجها، مما آل إلى ظهور دراسات حوله ونقد يطبق عليه،"[3]ثم تطرقت الناقدة الأمريكية إيلين شوالتز في كتابها (النقد النسوي في العراء)، الصادر سنة 1978، و كتابها (نحو بلاغة نسوية) سنة 1979*لقضية أدبية الخطاب النسوي، وخصائص الإبداع النسائي خطابا ونقدا، ولقد أشارت سارة غامبل " Sara Gambel" في كتابها (النسوية وما بعد النسوية) إلى الثورة الأدبية المضادة للمرأة قائلة: "كل جهد نظري أو عملـي يهدف إلى مراجعة واستجواب، أو نقد وتعديل النظام السائد ...الذي يجعل الرجل هو المركز، هو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو الآخر في أنثوية الأنثى،"[4] فقامالمصطلح أساسا علىرفض وضعية المرأة في المجتمع؛ التي تحكمهانظرة راديكالية للأدبومكانة الجنسين، فسعى إلى تجديد النظرة للمرأة ووضعيتها في المجتمع وأدبهاعلى أساس "استطيقا تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معايير القيم الذكورية المتسيِّدة، ما يجعلها تقيِّم الأدب وتحلله من منظور الحياة الأصيلة للمرأة/الأنثى،"[5]مما يؤكد استناده إلى كتابات المرأة، مع مراعاة "االاختلافات العديدة

---

[1]- ينظر: فتحية إبراهيم صرصور: النقد الثقافي والنقد النسوي. مدونة دنيا الوطن، غزة، فلسطين، بتاريخ النشر:2005-04-06، نقلا عن: تيرس نجاة : النقد الأدبي النسوي بين الرؤية الغربية والعربية (مصطلح النسوية والنسائية) أنموذجا، 07-06-2020 ، الموقع: https://www.allugah.com، تاريخ الزيارة: 2021/08/05، الساعة: 23:16د.

[2]- ينظر: فتحية إبراهيم صرصور: النقد الثقافي والنقد النسوي.

[3]- سعاد عبد العزيز المانع : النقد الادبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر. المجلة العربية، العدد 32،سنة 1977،ص72، عن: تيرس نجاة: النقد الأدبي النسوي بين الرؤية الغربية والعربية (مصطلح النسوية والنسائية) أنموذجا، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

*- ينظر: تيرس نجاة: النقد الأدبي النسوي بين الرؤية الغربية والعربية (مصطلح النسوية والنسائية) أنموذجا.

[4]- ينظر: حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية. منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص45.

[5]- راشيا هولي: الوعي والأصالة، نحو تأسيس إستيطيقا نسوية. مجلة فصول ،العدد 65، خريف 2004، شتاء، 2005، ص 106.

بين الرجل والمرأة والتي لها دورها في تشكيل الخطاب لكليهما، والخيال، والذاكرة،"[1]فكانت تلك بداية الثورة النسوية الجندرية.

ثم انتقلت الموجة إلى البلاد العربية مع المناضلات الأوليات؛فاحتلت قضية انعتاق المرأة واجهة الصراع الإيديولوجي، وصارت ضمن أولويات مطالب النهضويين العرب، فغدت مثار جدل عنيف ونقاش متضارب المواقف بين مؤيد ومعارض ووسطي،و"لعب الأدبدور المنفعل الإيجابي بالتغييرات الاجتماعية والسياسية التي عرفها المجتمع العربي إبان النهضة، إذ عمل على تعميق روح التمرد والثورة ضد ظلم المستعمر واستبداد الرجل، ولقد أتيحت للمرأة العربية بدخولها ميدان التعليم فرصة المساهمة والحضور الفعلي في مختلف الميادين، بما فيها الميدان الأدبي،"[2]مما عمق شعورها بالحرية والمسؤولية معا، ثم كانمطلع الخمسينيات؛ حين "تعالت صيحات نسوية مشحونة بالاحتجاج والثورة والرفض؛ متمثلة في روايات ليلى بعلبكي وكوليت خوري وغادة السمان وليلى عسيران وغيرهن،"[3] ولقد كان لصدور هذه الانتاجات الأدبية الصدى والاهتمام اللازمين، ليس لقيمتها الفنية فحسب، بل أيضا "لانتسابها إلى الجنس الثاني الذي أخذ الكلمة بدخوله إلى ميدان اقتصر تاريخيا على الرجل، كان من نتاجه ظهور مصطلح جديد هو (أدب المرأة)،حيث حققت الكتابة النسوية نضجا وتقدما ملحوظين في السنوات الأخيرة، "وصل بها إلى الارتقاء إلى الساحة الأكاديمية، بعد أن ظلت محتشمة في بداية الظهور، لكن رغم ذلك تبقى الكتابة الذكورية طاغية على الأنثوية،"[4] ظل مصطلح (كتابة المرأة) عائما، لانجذابه بين توجهين؛ النصوص التي أنتجتها النساء، والمرأة في الأدب الذي أنتجه الرجال، لأن الجامع بينهما هوية المرأة وذاتها، بالإضافة إلى كثرة المصطلحات الملامسة له (النسوية، النسائية، كتابة المرأة، النقد النسوي...)، كما تباين موقف النقاد والمبدعين منه بين القبول والرفض وما بينهما، حيث ارتبطت كتابات المرأة بمصطلحات نقدية كثيرة، تصب كلها في معنى واحد هو إبداع المرأة؛ من مثل: الأدب النسوي، النسائي، الأنثوي: كتابة المرأة...ويعود ظهور المصطلح أول مرة إلى "مؤتمر النساء العالمي الأول الذي انعقد ببارس سنة(1892) حيث جرى الاتفاق على اعتبار أن النسوية هي" إيمان بالمرأة وتأييد لحقوقها وسيادة نفوذها،"[5] فهومصطلح ارتبط بوجود المرأة وتعلق بقضاياها.

رغم هلامية المصطلح وعدم تحديده لمسماه بدقة، إلا أنه أصبح يطلق على ما تنتجه المرأة من إبداع يعبر عن هويتها وآمالها وتطلعاتها وألامها، ولاقى المصطلح ردود

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن أبو عوف: القراءة في الكتابات الأنثوية. الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001، ص 108.

[2]- ينظر: رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة.(سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 164.

[3]- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص164-165.

[4]- ينظر: حفناوي بعلي، بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات. دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص 10.

[5]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب). منشورات فكر (دراسات وأبحاث)، الرباط، المغرب، ط1، 2009.ص18.

فعل متباينة، وأحدث ضجة كبيرة بين مؤيد ومعارض، ومتقبل ورافض، وإن كانت "تقر في سياق رفضها ما يتوفر عليه هذا النمط من الكتابة التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميزة وعلامة دالة في حقل الإبداع الأدبي؛"[1]لذلك ارتبط ظهوره في الأدب العربي بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات،"عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء، ولبلاغة الاختلاف، على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها،"[2]فكان سبب ظهوره في الثقافة العربية ناتجا عن التأثر بالتيار الغربي الذي قادته نسوة غربيات من أمثال (مدام دي بوفوار)، نتيجة معاناتهن من التهميش والقمع والهيمنة الذكورية في مجتمعاتهن الغربية المتشدقة بالحرية، العدالة، والمساواة، فوعت المرأة العربية بدورها وجوب تغيير أوضاعها والثورة على واقعها على غرار ما فعلت الغربية، وساعدها في ذلك ظهور تيار الوعي والإصلاح الذي كان يدعو إلى النهوض بالمرأة وتحريرها، وقد تزعمه جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، كرعيل أول، ثم قاسم أمين وغيره بعد ذلك.

أما الحملة النقدية للمصطلح فخاضت فيها ناقدات عربيات من أمثال: زهرة الجلاصي، نازك الأعرجي، شيرين أبو النجا، رشيدة بنمسعود، نعيمة هدى المدغري، وجليلة الطريطر، وغيرهن...وتشعبت مواقف المبدعات العربيات في تقبل هذا المصطلح العائم، وجابهنه بموقفين: موقف المتقبل المعترف بالمصطلح كصانع الخصوصية الأنثوية للإبداع، وموقف الرافض للمصطلح لكونه يصنع الاختلاف الذي يهمش الأنثى وكتاباتها، وفيما يلي تتبع لتقلبات المصطلح بين مد القبول وجزر الرفض، وتوسط البينين، ثم استقصاء لأهم موضوعات كتابات المرأة.

## أ- إشكالية المصطلح:

أثار مصطلح (أدب المرأة)أو (الكتابة النسائية) جدلا حول مضمون هذه التسمية؛ لكونه ظاهرة تشمل إشكالية كبيرة، تدور حولتصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي، كما أفرز بتشعباته الشائكة إشكالات، أهمها تقديم تبريرات جادة عن سبب تلك التسمية التي صنعت خصوصية لكتابة المرأة،"[3]وسعت جهود حثيثة لتسييج المصطلح ومفهومه إثر ظهور الكثير من "الصيغ الترادفية التي أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها،لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض،"[4]وهناك من توجه لرفض المصطلح من أساسه؛ لكونه حاملا دلالات الاحتقار والدونية للمرأة وتبعيتها للرجل، وهو المفهوم الراسخ في المجتمعات الشرقية، وحتى الغربية في فترة من فترات التاريخ، ويعود رفض تلك المصطلحات (الأدب النسائي)، (أدب المرأة)،( الكتابة النسائية)... عند النقاد والكاتبات إلىقصور النقد العربي الذي اقتصر على مقاربة هذه الكتابة الظاهرة من

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية. الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص15، 16 .

[2]- حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، ص33.

[3]- ينظر: نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص99.

[4]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية. الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص15 .

الخارج دون تفكيكها والغوص في أنساقها الفكرية والجمالية، وعلى رأس هؤلاء الناقدة يمنى العيد التي "رفضت المصطلح لكونه يميز بين الأدب مفهوما عاما والأدب النسائي مفهوما خاصا لتقر بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب،"[1]فترى أن المصطلح يتضمن دلالات خصوصية أدب المرأة، وما يحمله من تصوير لهمومها الفردية وأبعادها الذاتية في عالمها الصغير، ورغم وعيها لمعارضة العالم الذكوري لكتابتها، إلا أنها لا ترتقي إلى "استيعاب التجربة الاجتماعية الإنسانية استيعابا شموليا عميقا؛"[2]إذ تتميز الكتابة النسوية بخصوصيتها التي تنبع من كونها ليست"خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة،"[3]وهي تحاول التحرر من قيود المجتمع والتملص من السلطة الذكورية، دون البحث عن الأسباب الحقيقية القابعة وراء تلك الممارسات العدوانية، ولعل هذا ما يقودها إلى السقوط في حفرة الاستيلاب؛ لأنها بعد تلك الكتابة الرافضة لهيمنة المجتمع والرجل معا، ورحلة البحث عن الحرية "تعود إلى البحث عن رجل "لا لتتعايش معه من موقع التكافؤ، بل من موقع المستسلم للواقع أو المضطر لأن يقبل بالرجل كبديل لهذا العالم،"[4]ومساهمتها بالكتابة هي وسيلة من وسائل التحرر.

وترى يمنى العيد أن على المرأة وهي تكتب الحذر من الانجرار وراء الفئوية وجعل إبداعها مجرد وسيلة لإثبات جدارتها على الكتابة، وتحد للرجل مع إهمال قضية الإبداع في حد ذاتها، وجمالياتها الفنية والإيديولوجية، والسقوط في مغبة "إقامة البرهان على قدرة المرأة في أن تكون أديبة،"[5] في حين تغفل هدفها الأساسي من الكتابة وهو احتلال مكانة في المجتمع، وافتكاك مرتبة إثبات ذات فيه، والتي من المفروض أن يكون مساهمة فنية راقية في طرح قضايا المجتمع ومعالجتها، "لأن المجتمع يعالج قضايا المرأة، لا يعالجها كقضايا ذاتية سجينة في فئويتها، بل يعالجها كقضايا اجتماعية تتحدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية؛"[6] لذلك ترفض الأدب النسوي كجزء خاص من الأدب العام، وتدعو إلى إلغاء مقولة "الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي ومنها الأدب،"[7]مؤكدة على الدور الاجتماعي للأدب عند المرأة والرجل على السواء؛ من أجل التحرر الاجتماعي للشعوب المناضلة، وهي دون شك تنبع من فلسفة الكاتبة الاشتراكية.

إذا ربطت يمنى العيد تحرر المرأة والارتقاء بأدبها وخطابها بالتطور الاقتصادي والتحرر الاجتماعي، فقد قوبل رأيها هذا بالرفض والتغليط؛ إذ لا بد من "انتظار طويل قبل أن تخاض المعركة، لا على مستوى البنية التحتية ووسائل الإنتاج الثقافي فحسب،

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص23.

[2]- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي. مجلة الطريق، العدد 4، نيسان، 1975، ص66، عن: رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية، ص80.

[3]- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص69.
يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص69.

[4]- ينظر: يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص68.

[5]- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص143.

[6]- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص144.

[7]- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص144.

بل وعلى مستوى العمل الفني نفسه،"[1] ومرد قصور الجانب الاجتماعي وحده عن إيجاد تفسيروتقديم إجابات شافية لظهور المصطلح؛ كونه لا يقدم دراسة تفكيكية يستدل بها على مشروعية التسمية، ومثلها لطيفة الزيات التي صرحت: "برفضها المطلق التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم إقرارها بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف،"[2]في حين لم تبد (رشيدة بنمسعود) أسباب رفضها للمصطلح، بل عقبت أنه يجب التفريق بين ما هو نسائي وما هو نسوي، على غرار ما هو رجالي بما هو ذكوري، فالأحرى أن تكون "النسوية كتابة تلجأ فيها المرأة إلى توظيف الأدب كأداة للاحتجاج على أوضاعها الاجتماعية والأسرية والتعليمية والسياسية، وعلى أوضاع المرأة عموما داخل المجتمع الذكوري، للإحتجاج على الرجل، أما الكتابة النسائية فهي التي تلجأ فيها المرأة إلى أساليب أدبية وجمالية محضة، لاتتبنى فيها موقفا مسبقا من الرجل؛"[3]لأن ما هو ذكوري وأنثوي متعلق بالجانب البيولوجي وليس الفكري أو الحضاري، حيث المقصود جَعْلُ الأدب أداة طيِّعة لطرح مختلف القضايا التي تشغلها، بدل التركيز على ما هو جمالي أنثوي، وهو الموقف ذاته الذي تقفه شيرين أبو النجا، في مقدمة كتابها (نسوي أم نسائي) موضحة أنه "يجب التفرقة دائما بين نسوي أي وعي فكري ومعرفي، ونسائي أي جنس بيولوجي،"[4]فيما تشير (خالدة سعيد) إلى سبب رفضها لمصطلح الكتابة النسوية؛ وهو كون المصطلح "يتضمن معنى الهامشية في مقابل الذكورية، لذلك يجب إلغاء التمييز الجنسي بين الذكر والأنثى، عن طريق رفض اتخاذه كمعيار لخصوصية الكتابة الأنثوية، مما يعني استرجاع الذات المفقودة، والإنطلاق مع هوية جديدة تحمل معاني الإستقلال والتحرر،"[5]وهو تقريبا التفسير ذاته الذي يتبناه إدوارد سعيد في تبرير وجود المصطلح، والذي يرجعه إلى كون الأدب الذي تكتبه امرأة يسمى كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف فكري إيديولوجي، ينبع من سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها منه،يسمى أدبا أنثويا موازيا، فيتحدث الكاتب عن "النقد الأنثوي، وعن الحركات الأنثوية... وما يعنيه هذا التميز هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لأنثى، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل،"[6]وبالإضافة إلى تعالق البيولوجي بالنوعي في مسألة رفض المصطلح، كانت مسألة غموضه ولبسه عند النقاد هي ما جعله يتأرجح بين ثنائية الرفض والقبول كذلك، وهذا ما أدى بالكتابة النسائية إلى أن تبدو "موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة، وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة،وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إما عداء

---

[1]- عبد الكريم الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة. منشورات المركز الجامعي للبحث، الرباط، المغرب، 1971، ص68. عن: رشيدة بنمسعود ص 81.

[2]- ينظر: بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص24.

[3]- ينظر: رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 10.

[4]- شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، (قراءة في كتابات نسوية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 1985، ص 10.

[5]- ينظر: خالدة سعيد: في البدء كان المثنى. دار الساقي، بيروت، لبنان، 2009، ص186.

[6]- ينظر: إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب ،بيروت،ط2-1988،ص:25، 53

صريحا أو سخرية لاذعة أو يكتفي بعدم تقديرها،"[1] ولم يقتصر الرفض على فئة النساء، بل كان الرفض من الرجال كذلك، ولعل تشدد بعض الناقدات في رفض المصطلح كان أكثر من الرجال، وبالنسبة للرافضات للمصطلح رأين أن "برنامجهن الكتابي ينطلق من موقع فئوي محدود فلا هن يمثلن سلطة ثقافية راسخة في التاريخ،ولاهن قادرات بفعل ذلك على إدراج كتاباتهن في مرجعيات إبداعية نسائية،"[2] وربما انطلق رفض بعضهن لهذا المصطلح لضيقه ولكونه يحصرهن في نمط فريد من الكتابة هو قضايا المرأة، بينما كن يبحثن عن "صياغة نقدية تستوعب الموروث الأدبي الأنثوي، بعيدا عن عقلية الإقصاء والتهميش والنظرة الدونية التي أخنقت صوت الأنثى ردحا من الزمن،"[3] والتي قادها ضدهن التيار الذكوري وهيمن على العملية الإبداعية كل الوقت، فكان رفض المرأة لمصطلح (الأدب النسوي) ناتجا عن تخوفها من التصاق صفة الدونية بها وبأدبها، وبسبب دلالته على الجانب الجنسي للمرأة مع الضعف والاستسلام والليونة.

إن قضية الكتابة النسوية ومصطلحها ورغم نشأته في الغرب، إلا أن هناك من رفضه في بيئته أو تحايل في تقبله، كجوليا كريستيفا julia kristivaالتي ترفض الهوية الأدبية للإبداع، "بما في ذلك القول بهوية نسوية وأخرى رجالية،"[4] فمقياس الأدب الجمالية ولسي الجنسوية، بل ترى"أن مصطلح féminité ،مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تقنينها لعلاقات القوى الإجتماعيـة، وهو مفهوم يضع المرأة في إطار هامشي ضمن منظومة علاقات القوى المعتمدة في المجتمع الأبوي، "[5] في حينتستعيضزهرة الجلاصي بمصطلح (النص الأنثوي)عوضا عنمصطلح (الكتابة النسوية)تجنباللتعارض القائم بين المصطلحين دلاليا؛حيث تشير (الكتابة النسوية) إلى "نوع من الكتابة النقدية النسائية،التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات"[6] واللواتي كن يبحثن لأنفسهن عن التأسيس الفعلي للنص الأنثوي بأنساقه بأنساقه الثقافية وخلفيات المعرفية والفكرية، بينماارتبطت الأنثوية في الوطن العربي بالإبداعات النسائية التي تنتجها المرأة بشكل خاص؛ على غرار ما ارتبطت به"عند النقد الذكوري،وحتى عند بعض المبدعات العربيات ليست سوى الجمالوالرقة (الأميل إلى الضعف)،"[7] ومن النقاد من يرفض نهائيا المصطلح؛ لكونه يصنع التفرقة بين جنسين في وسم الأدب، ويُغلِّب صفة الإنسانية على وصف رجالي ونسائي، حيث

---

[1]- نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص99.

[2]- ينظر: رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص 157.

[3]- ينظر: رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص 158.

[4]- ينظر: فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي، ترجمة محمد يحيى، مراجعة ماهر شفيق. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، الصفحة 189.

[5]- ينظر: جوليا كرستيفا: الهوية في الإختلاف، ترجمة عمر أزراج، مجلة الكتابة، العدد الثاني2، ص 53، 53، نقلا عن: تيرس نجاة : النقد الأدبي النسوي بين الرؤية الغربية والعربية (مصطلح النسوية والنسائية) أنموذجا،

[6]- سارة غامبل: النسوية و ما بعد النسوية ( دراسات ومعجم أدبي)، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،2002، ص223.

[7]- شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف ( قراءة في كتابات نسوية)،

يطالب الأدب "أن يكون إنسانيا، سواء كتبه رجل أو كتبته امرأة، أو حتى طفل موهوب، ومن هنا لا يوجد ما يسمى أدبا نسائيا وآخر رجاليا أو رجوليا، أو أدبا طفوليا، وإنما هناك أدب إنساني عام،"[1] لقدطرح مصطلحالكتابة النسائية إذا"العلاقة بين الكتابة والمرأة،"[2]فيما نادى (سعيد يقطين)في هذا المجال بوجوب دراسة النصوص الأدبية دون إعطاء أي أهمية للظروف المحيطة أو الأحداث المؤثرة في تشكل هذا النص الأدبي؛ "فالبحث في خصائص الكتابة النسائية يستدعي الانطلاق من النص ذاته بعيداً عن الآراء المشَكلة حوله،"[3] أو الأحكام المسبقة عليه أو على كاتبته أو كاتبه.

في المقابل هناك من النقاد من كان وسطيا في موقفه من قضية كتابات المرأة وخطابها، بل من نفى أصلا وجود سلطة ذكورية؛ فنظريات ما بعد البنيوية مثلا، خاصة عند (جاك لاكان) و(جاك دريدا)، ترفض في الحقيقة وجود سلطة ذكورية، ونظريات التحليل النفسي للنزعات الغريزية تحديدا، كانت ذات فائدة للناقدات النسويات اللواتي حاولن أن يكشفن عن المقاومة التدميرية، التي لا شكل لها عند بعض الكاتبات والناقدات من النسوة للقيم الأدبية التي يهيمن عليها الرجال؛"[4]لأن صفة الأنثوية راجعة إلى الفكر الأبوسي، "وهو مفهوم يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي،"[5]في حين يرى سعيد يقطين أن الإبداعات النسوية هي إنتاجية بالنسبة لهن، استهلاكية بالنسبة للمتلقي؛"يستمد منها الرجل المبدع إنتاجه الفني،"[6] وقد يروج له ترويجا تجاريا، ويجد فيه شهرة ونجاحا.

فقد قامت الكتابة النسوية على "تيارات من المعاني التحتية الرمزية السارية في نصوص المرأة الأديبة وفك شفرات لغتها الإشارية المعقدة،"[7]لكون ما تكتبه "خطابا بين السطور، وفي الثغرات، وفي المناطق المعتمة التي لا تسلط عليها البنية الأبوية الأضواء، أي المفاهيم الموجودة بالفعل، ولكنه غير معتـــــرف بها لأنها ليست المماثل،"[8]لذلك واجهت كتابات المرأة الاستخفاف والسخرية، واعتبرت تحد تقوم به ضد الرجل وضد المجتمع؛ لأنها تعكس معاناتها؛ فيصبح "النص والبطلة والأنثى

---

[1]- أحمد فضل شبلول: المرأة ساردة. وكالة الصحافة العربية، ناشرون، الجيزة، مصر، ط01، 2016، ص 04.

[2]- عبد العزيز بنعبو: حوار مع الباحثة (زهور كرام)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- سعيد يقطين: الكتابة النسائية صوتا وصدى: جريدة العرب، نقلا عن: عبد الهادي لبيتي: جدلية المرأة والكتابة، اتجاه نحو إنسانية الأدب، موقع مجلة طنجة الأدبية الإلكترونية، بتاريخ: 18ديسمبر،2020 ، الرابط:
https://aladabia.net/، الزيارة: 2020/12/22، الساعة: 14.17د.

[4]- فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي، ص 189.

[5]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات الطبعة الأولى، 1996، ص 35.

[6]- ينظر: سعيد يقطين: الكتابة النسائية صوتا وصدى، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[7]- ينظر: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص 13.

[8]- شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي. مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص58.

امتدادا نرجسيا للمؤلفة،"[1]مرتبطا ارتباطا وثيقا بالقلق والاكتئاب اللذين تعانيهما، فتكتب بدافع ذاتي، و"لا أحد يملي عليها

ماتكتبه، طالما أنها دخلت وبرغبة منها فضاء الكتابة، الذي هو ذكوري التأسيس والتأصيل ثقافيا واجتماعيا، دخلت سعيا منها لتشكيل خطاب أنثوي جديد،لا يطمس الخطاب الذكوري ولا يهمشه بل يتقاطع معه،"[2]والملاحظ من خلال هذه التعاريف، أن هناك إجماعا على أن النسوية في أصلها حركة سياسية بالأساس، تسعى إلى الدفاع عن حقوق المرأة السياسية والاجتماعية؛ كالحق في العمل والتعليم وغيرها من الحقوق التي كانت حكرا على الرجال دون النساء، ما أنتج تيار النسوية كمحاولة لرد الإعتبار للمرأة بعد التمييز والتهميش اللذين عانت منهما طوال عصور خلت، بينما يذهب روجيه غارودي* Roger Garaudyإلى أن النسوية "ليست حكرا على النساء وحدهن بل هي فلسفة للجنسين معا، أي لكل من يؤمن بمبادئ هذه الفلسفة ويناضل من أجلها فكرا وقولا وعملا،"[3]وغاية النقد النسائي إنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل وإبراز طريقة تحيزه "ضد المرأة وتهميشها بسبب أنوثتها،"[4]ولعله كما يصرح به كثير من النقاد، سواء "أكان المصطلح نسويا أو نسائيا أو أنثويا أو مؤنثا...فالمصطلح واحد والدلالة مشتركة،"[5]كما يتعلق أدبها بفكرة الإحساس بالظلم التاريخي لها، وما تقدمه الحركة النسائية من تصور يفصح عن رفضها العقيدة التقليدية تجاهها، التي لا ترى المرأةإلا مصدر المتعة والجمال،ورمز الفتنة والإغواء، وهذا ما تذهب إليه نعومي وولف في كتابها(أسطورة الجمال) ولطالما كان ذلك "من ذرائع خداع الرجل للمرأة واستغلالها على مدى العصور،"[6]ما دفع المرأة للكتابة كرد فعل على التوجهات الأبوية "التي يضعها الرجال؛ يثبتون فيها أن المرأة أدنى من الرجل،"[7]واعتبره البعض جزء من النقد الثقافي، موضوعه المسائل النسوية، وقد أوجدت الكتابة النسوية نقدا نسويا، أثار بدوره جدلا حول ضبط ماهيته؛ فكان "كل نقد يهتم بدراسة أدب المرأة، ويتابع دورها في إبداعها ويبحث عن خصائصه الجمالية

---

[1]- سعاد المانع: النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر. المجلة العربية للثقافة، العدد 32، ص83، عن: نجاة تيرس: النقد النسوي، الموقع المذكور.

[2]- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، ص8.

*- روجيه غارودي: يرى بعض الباحثين أنه مفكر نسوي بالدرجة الأولى، بسبب كتابه المتخصص في الأدب النسوي ونقده، والموسوم بـ: (في سبيل ارتقاء المرأة) Pou l'événement de la femme .

[3]- روجيه غارودي: في سبيل ارتقاء المرأة. ينظر مقال للكاتب جلال مطرجي عنه. مجلة الآداب، مايو،1981، عن: نجاة تيرس: النقد الأدبي النسوي بين الرؤية الغربية والعربية (مصطلح النسوية والنسائية) أنموذجا، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- ينظر حفناوي بعلي: بانوراما النقد النسوي، ص13.

[5]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي. الشركة المصرية، العالمية للنشر، لونجمان، ط03، 1996، ص18.

[6]- ينظر: سمير الشناوي: خرافات الجمال، نموذج للكاتبات النسوية، بتاريخ: عالم المعرفة، عدد 28 يونيو 2018.

[7]- ينظر: ماري إيجلتون: النظرية الأدبية النسوية، ترجمة عدنان حسن رنا باشور. دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط1، 2016، ص 23.

واللغوية والبنائية،"[1]في حين رأت مجموعة أخرى من الناقدات والمبدعات في مصطلح (الأدب النسوي) مساواة بين الجنسين، واستبعادا لفلسفة رفض الأنثى وإقصائها أدبيا؛ لذلك "اتخذت من الكتابة منبرا لإعلاء صوتها والتنديد بكل أشكال العنف الممارس عليها،فجاءت كتابتها تعبيراعن قلقها الدائم،"[2] ورأين في الرافضات للمصطلح تبعية للهيمنة الذكورية واستسلاما لها، في حين أن مصطلح (الأدب النسوي) اعتراف بوجود المرأة أولا، وفاعليتها الأدبية والتوعوية والاجتماعية ثانيا، فنادين بإخراجهن عن دائرة النسوية.

في القرن التاسع عشر وضع النقاد "معايير في تحكيم نتاج المرأة، مختلفة عن تلك التي يحكمون بها نتاج الرجل، فكان على الكاتبة أن لا تطرق المحرمات، وأن تظل تدور في الخيال السطحي، وأن تكتب للجمهور ما يريده منها،"[3]بل هناك من حظر اقتحام المرأة عالم الكتابة،لأن فيهاخروج عن دورهاورسالتها التي خلقت لآدائها، وبالتالي ظل مصطلح (الأدب النسوي) يثير العديد من الإشكالات؛ أهمها رفضه من طرف عديد المبدعات، "لما وجدن فيه من "خطورة في تصنيف كل ما تكتبه المرأة تحت اسم (الأدب النسوي)،"[4] مما يؤدي إلى تشنج العلاقة بين الجنسين لتؤول في النهاية إلى انحراف الأدب عن التكامل المنشود وسمة الإنسانية التي يرمي إليها، وبقيت إشكالات المصطلح قائمة، وهي شائكة بين المتبنين والرافضين له؛ لما ينطوي عليه من ذاتية الطروحات وتشابك الدلالات وسعة التأويلات، لأن "نسبة الأدب إليها سيتعارض مع الموروث المتأصل،بعدم جواز مساواتها بالرجل في ذلك،"[5]كما لم تتساوَ تتساوَ به يوما على مستوى أشياء أخرى، وهذا في الحقيقة يوضح عمق الإشكالية التي يثيرها المصطلح.

أما غادة السمان فموقفها يقترب من مصادرة قضية الأدب النسوي، حين رأت في هوية المصطلح ووجوده "حقل ألغام، وقضية طال الأخذ والرد فيها بلا مبرر في عالم أدبنا العربي المغرم بأي حوارعقيم،"[6]وكان رفضها للمصطلح مؤسسا على رفضها تصنيف الأدب باعتبار الذكورة والأنوثة أساسا، إلا أنها لا تنفي خصوصية الأدب النسوي، حين تذهب إلى كونه يحوي في عمومه "بطلة ترفض وتحتج وتطالب، تقول الكاتبة في هذا الصدد: "لدينا في نتاجهن دوما بطلة، دوما متوترة دوما تطالب بحقوقها،

---

[1]- بسام قطوس: المدخل إلى منهاج النقد المعاصر. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2006، ص218.

[2]- أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة. مجلة مقاليد، العدد الثاني، منشورات جامعة ورقلة،2011م، ص 152، نقلا عن: نجاة تيرس: النقد الأدبي النسوي بين الرؤية الغربية والعربية (مصطلح النسوية والنسائية) أنموذجا، الموقع المذكور. بتاريخه ووقته.

[3]- فاطمة حسين العفيف: الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب) نماذج. عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص25.

[4]- أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، ص30.

[5]- فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر، ص38.

[6]- هذا الحوار أجراه مراسل ملحق الأنوار الأدبي مع الكاتبة غادة السمان، وهو مذكور من طرف حسام الخطيب ضمن دراسته حول الرواية النسائية في سورية، مجلة المعرفة، العدد، 166.

دوما تكتب عن تجاربها،"[1]وأن تسمية الأدب النسوي أوجدتها القاعدة الشرقية والشرعية، القائلة أن (الرجال قوامون على النساء)، فخرج نقادنا بقاعدة على طريقة المنطق الصوري توازي بين القاعدة السابقة، والقاعدة اللاحقة القائلة أن: "الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي، لكون ذاك الأدب لا يعبر إلا عن تمرد الأنثى وقهرها في مجتمع ذكوري متسلط، وهو نتاج أدبي يخص "فصيلة ذوات (تاء التأنيث)، فيدل على أنوثة كتاباتهن ليس إلا،"[2]، لكن إذا سلمنا بهذا التفسير، نكون قد سلمنا كذلك بعدم وجود أية قيمة لهذا الأدب القائم على الجندر والموضوع فقط، مع أن إنكارنا للمصطلح لا ينفي وجوده، لكوننا نستشعر الفرق بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل دون أن نستطيع التنظير له عربيا، في حين ترفض إملي نصر الله وجود فرق بين الأدب النسائي والرجالي، مع إقرارها أن "للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة أخرى، وهو في بعض الحالات يعكس تجارب شخصية وأحاسيس عاشتها دون الرجل، لا سيما حين ارتفع جدار العزلة بين الجنسين، كما أن هناك أمور قد تلفت انتباه المرأة وحسها، بينما لا تحرك حسا لدى الرجل،"[3]وبما أنها هي التي عايشت التجربة بإحساسها، لا شك في نجاحها في نقل تجربتها إلى الآخر وجعله يعايشها بدوره.

هذا بالنسبة لرأي المبدعات والناقدات الشرقيات، أم بالنسبة للمغربيات فلم تثر قضية (الأدب النسوي) الجدل والسجال الذي أثارته في المشرق، حيث تجيب الروائية المغربية خناثة بنونة على سؤال بول شاوول إشكالية الأدب النسائي في المغرب قائلة: "أعتبر هذا التصنيف من صنع الرجل، قام به من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع،"[4]كما الإبداع،"[4]كما أكدت نجاح التجارب الأدبية المغربية النسوية، وأعلنت رفضها لهذه التسمية التي تشكل قطيعة مع الأدب في شكله العام، وأنه لا مبرر لتلك التصنيفات التي تظلم المرأة وتدينها، وستناضل المرأة حتما حتى تسقط تلك الحواجز سواء أكان ذلك بطريقة سلمية أو غير سلمية،"[5] في حين ترى الشاعرة (مليكة العاصي) أنه من الأكيد أن أدب المرأة يحمل سمات خاصة، كما أن أدب كل المجتمع وكل فئة وكل طبقة يحمل سمات خاصة، مع أن الكثيرين يرفضون"التقسيم النخبوي؛ الذي يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب، ويجعل أدب المرأة في آخرالسلم التراتبي النخبوي،"[6]فرغم اعترافها

---

[1]- انظر: حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سورية، ص 81.

[2]- ينظر: حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سورية، ص 83.

من حوار مع القصاصة إملي نصر الله أجرته معها ماجدة صبرا تحت عنوان: (فراشة تمزق جدار الشرنقة). مجلة الشراع، العدد 104، الإثنين، 12 آذار، مارس، سنة 1984م، ص60.

[3]- من حوار مع القصاصة إملي نصر الله، مجلة الشراع، ص60.

[4]- ينظر: بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، آب (أغسطس)، 1979، ص53.

[5]- بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ص53.

[6]- من حوار الشاعرة مليكة العاصمي، أجراه معها عبد الإله التهاني، ينظر: مجلة: (العلم الثقافي)، بتاريخ: بتاريخ: السبت 17 ربيع الأول، 1406 هـ/ 30 نوفمبر 1985م. عن: رشيدة بنمسعود: مصطلح الكتابة النسائية بين القبول والرفض. من كتاب: المرأة والكتابة، ص 158.

اعترافها بتميز الإبداع النسوي عن الذكوري واختلافها موضوعا وأسلوبا، إلا أنها ترفض تلك التصنيفات.

أما الناقد (حسام الخطيب) فقد تدرج بين القبول والرفض للمصطلح، حيث نظر إليه من خلال تصنيفه الجنسي لا غير، مؤكدا أن فهم هذه المصطلحات يتجه حال سماعها "إلى حصره في حدود الأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة، مما يضعف أهميته كمصطلح نقدي، إلا إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكتسب مصطلح 'الأدب النسائي مشروعيته النقدية،"[1]ثم ذهب إلى أن الكتابات عن المرأة ليست حكرا على النساء، لأن هناك أدباء كثيرون أولوا القضايا الخاصة بالمرأة اهتماما مركزيا كإحسان عبد القدوس مثلا،وفي الأخير يرفض المصطلح تماما ويرى زواله مرهونا بالتطور الاجتماعي وانتشار الوعي، حينها فقط يحل إشكال خصوصية الكتابة النسائية؛لأن "مشكلات المرأة الخاصة تصب في بحر المشكلات العامة وتستقي جذورها من مشاكل الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها، وتجد حلها في الحل اللاجتماعي العام بحيث تصبح معاناة المرأة ونضالها جزء طبيعيا من معاناة ونضال الطبقة أو المجتمع أو الوطن،"[2]وهو بذلك لا يبحث أو يفكك في أسباب تلك الخصوصية الاصطلاحية، بل يجانبها في طرحه، لتبقى تجاذبات الموافقة والرفض للمصطلح نابعة أساسا من كونه مشحونا بالنزعة الدونية والاحتقارية من المجتمع الرجالي تجاه كل ما هو نسوي، أي أنه صراع جنسي جندري قبل أن يكون صراعا فنيا أو فكريا، وتستشرف المدافعات والمتبنيات للمصطلح نجاحه وترسيخه في ساحة النقد مثلما تم ترسيخ آداب الأقليات في مختلف الأزمنة والأمكنة؛ كأدب الشطار أو البيكارو في إسبانيا، والرواية البوليسية (السوداء) في أمريكا.

## ب- موضوعات كتابات المرأة:

بالإضافة إلى توضيح الجدل الذي أثارته قضية المصطلح في الأدب النسوي، تجدر الإشارة كذلك إلى الموضوعات التي تداولتها المرأة في كتاباتها، فقد بدأ الاهتمام بتلكالكتابات في أواخر الستينيات من القرن العشرين تحت مسميات مختلفة كالنقد النسوي، النظرية النسائية، فكان توجها نقديا يناضلضد الأبوية والتمييز الجنسي،"[3]ورغم كون المصطلح (كتابة المرأة) تكريس للهيمنة الذكورية وإقصاء وتهميش المرأة، إلا أنه أفصح في مضمونه عن ثورة ضد الدكتاتورية الجندرية، والبيئة العربية الموبوءة بعقدة الأنثى، والتي تئن تحت ثقل الإرهاب الفكريو"غلبة العقلية المتخلفة الداعية إلى طمس شخصية المرأة خلف جدران التابوهات والممنوعات والقمع الأسري والفكري والسياسي والديني،"[4]وكان الإبداع النسوي تحديا للآخر، الرجل،

---

[1]- حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سورية. مجلة المعرفة، العدد 166، كانون الأول، 1975، ص79.

[2]- حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سورية، ص80.

[3]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، (حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص19.

[4]- ينظر حفناوي بعلي: بانوراما النقد النسوي، ص20.

الذي طالما شكك في قدرتها على الإبداع؛ لذلك جاء محملا بملامح القهر والظلم المسلط عليها ككيان أنثوي، ومفصحا عن تاريخ ذكوري ظل "يبث فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الخلق والإبداع؛"[1] مرة بمحاولة الإقناع بما هو مناف للواقع، ومرة بالزجر والردع والتهميش، ما جعلها تبتعد طواعية عن الولوج إلى عالم الكتابة وهجر ذلك "التأنيث الذي يثقل كلمتها،فظلت تناضل من أجل انتزاع حق الكتابة؛ من أجل الظفر بالمستمع لاكتشاف كلمتها وحماية كتابتها."[2]والتي طالما صودرت جماليا وتاريخيا، فكان لجوء المرأة المبدعة لممارسة الكتابة التي لم تمنح لها، تحرر وكسر لذلك التسييج المشين،إذ عليها أن "تنحرفوتواربوتتحايلوتهدم ذلك الحصار الحديدي؛ لكي تتمكن من الحصول على المواطنة، داخل الكتابة والمجتمع،"[3] فتبنت المرأة أدبا يعكس نظرتها لضديدها الرجل، وعلاقتها به نفسيا وإبداعيا؛ "فلم تكن كتاباتها وليدة هذا العصر، بل كانت حاضرة دائماومخالفة للنماذج الذكرية،"[4] ولعل تلك الهيمنة تتجه نحو رفض احتكار الإبداع، ولا تعني الدونية التي رآها آخرون لصيقة بالمصطلح.

حين تكتب المرأة تعيجيدا خصوصية كتابتها، التي تسير ضد مجتمع ذكوري طالما رسخ هيمنته عليها، وكرس اضطهاده النفسي تجاهها، ومارس ازدواجية المعايير ليفرق ماهو من إنتاج الذكر عما هو من إنتاج الأنثى، فصنعت نصها الخاص الذي "يكسر الصمت ويقدم رؤية جديدة لم يعتد عليها الخطاب العربي من قبل بشقيه الإبداعي والنقدي،"[5] وقد تكون المبدعات العربيات قد تأثرن في ثورتهن التحررية الإبداعية بحركة الأدب النسوي الغربية، مع مراعاتهن الفروق القائمة بين المجتمعين الشرقي والغربي، إختلاف البيئة، الثقافة والمعتقدات.

أما عن الموضوعات التي تطرحها الكتابة النسوية والسرد خاصة، فقد تنوعت فيها نماذج المرأة وأدوارها، سواء الممارسة فعليا، أو المأمولة، وصور المرأة الأنثى التي تعاني كل ألوان الضعف، الإقصاء والتهميش في صراعها مع المجتمع الذكوري، وحتى مع المجتمع الأنثوي ذاته، حيث تعاني فيه الاغتراب والانهزامية.

كما اعتبرت تلك الكتاباتمساحة لاعترافات المرأة بأشياء جد خاصة؛ فنظر إليها على أنهابوح ذاتي، جعل النقاد يلحقون أدبها بفن السيرة الذاتية، فصنفت نصوصها الروائية "كصرخة لذات ظلت تحمل معها ثقل السؤال التاريخي، فجاءت لترميم تلك الذات المُجزَأة، والمُشتتة، والمُلحقة بذوات أخرى،"[6]ومن أجل تلك الخصوصية رأى البعض أن يسمى أدب الرجال (أدبا)، ويسمى أدب النساء كتابة نسوية، حيث يبقى "تحديد أدبية الأدب لا يتم من خارج الأدب، إنما من داخله،وكل شكل أدبي يحتكم إلى منطقه البنيوي

---

[1]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، (حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص100.
[2]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص102.
[3]- ينظر: حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، ص46.
[4]- نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي، ص99.
[5]- شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، ص39.
[6]- زهور كرام، المرأة قارئة لذاتها، مجلة القدس العربي، نقلا عن: نجاة تيرس: الأدب النسوي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته، وهو ما نجده كذلك عند روائيات مثل (فاطنة البيه، أحلام مستغانمي، فدوى طوقان، خولة حمدي..)..

الداخلي الذي يُؤصل لوجوده الشرعي أدبيا؛"[1] لذلك اعتبرت كتابات الرجل عن المرأة"مادة للاستهلاك أو موضوعا للكتابة الأدبية، يستمد منها الرجل (المبدع) إنتاجه الفني،"[2]والأدلة على ذلك في هذا الشأن يطول ذكرها.

صورت كتابات الرجل المرأة على هيئتين "فعالة ومنتجة ولها مكانتها ودورها المساوي للرجل، وضعيفة، مقهورة، منفية مغتربة، وغريبة عن المجتمع الذكوري الأحادي،ما جعلها تستجلب العطف عليها،"[3]وتلك الرؤيتان أثرتا الرصيد السردي العربي بعدد غير محدود من الروايات في هذا المجال، بينما تحاول المرأة البحث عن ذاتها الناقصة في الكتابة، عكس الرجل صاحب الذات المكتملة والهوية المستقلة، ما يجعله يرى فيها "ذاتا إشكالية، تتصف بالدونية، وتحتاج لذات أخرى تكملها، الذات المكتملة وغير المُلحقة (الرجل)، ولا يكون حضور المرأة القوي دعما لهذا الحضور وتوثيقا وتدوينا له، بقدر ما يتعلق الأمر بقراءة المرأة (الكاتبة) لذاتها،"[4] لذلك جاءت كتاباتها ناضحة بصور الصراع الناجم عن الواقع المعاش الذي تعيشه المرأة، باعتبارها "فاقدةلكل عناصر امتلاك الذات والتصرف فيها، وانعدام إمكانياتها وقدراتها في التفكير والإختيار،"[5]ما جعلها تتقمص عديد الأدوار والشخصيات في الرواية العربية؛ فمرة "امرأة متمردة، وأحيانا خاضعة، وأحيانا سلطوية، وأحيانا مقصية، وأحيانا عاشقة ومحبة، وأحيانا كارهة نافرة من الرجل،"[6] معبرة بكل تلك الصور عن قضاياها، تطلعاتها، همومها وهواجسها.

صورت الرواية الرجالية المرأة بطلة إشكالية في علاقتها بالآخر، مشيرة، مستفيضة في طرح الضغوطات التي تحاصرها وتطبع دورها في المجتمع، وفي المقابل صورت الرواية النسائية المرأة وهي تناضل اجتماعيا وسياسيا في سبيل تحقيق حريتها ومكانتها واستقلاليتها، فمثلا نجد رواية (حديث العتمة)، للكاتبة المغربية (فاطنة البيه) تصور حياة المرأة المغربية في المعتقلات السياسية التي زجوا بها فيها ظلما، لمجرد مصادرة إبداعها وكلمتها الحرة، وما لحقهن من تنكيل وتعذيب، فكانت روايتها مسافة للبوح بما ذاقته رفقة زميلاتها في المعتقلات السياسية المغربية، فجاء"أداة معرفية تميط اللثام عن ظاهرة الاعتقال السياسي للمؤنث،مصورا المرأة التي اختارت النضال، فتعرضت للاعتقال السياسي، والسجن مجال خصب للإبداع عند هاته الفئة من النسوة، يثير الخيال، وينتج الكتابة.

أما فدوى طوقان فصورت في روايتها (رحلة جبلية رحلة صعبة) سيرتها الذاتية،وما تعانيه أي امرأة من وحدة وتصادم مع المجتمع، في محاولة للتصالح معه، وكسر حاجز الوحدة والاغتراب، بقلب ينبض بالحب والرأفة والمشاعر الشفيفة بالآخرين، "فما ملكت

---

[1]- حوار مع الباحثة (زهور كرام)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: سعيد يقطين، الكتابة النسائية صوتا وصدى. الموقع المذكور.
[3]- حوار مع الباحثة (زهور كرام)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: زهور كرام: المرأة قارئة لذاتها، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- ينظر: هاجر المحمودي: المرأة والمدينة في رواية (طوق الياسمين) لواسيني الأعرج، الصفحة 45، نقلا عن: نجاة تيرس: الأدب النسوي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[6]- ينظر: حوار مع الباحثة (زهور كرام)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

يوما القلب القاسي الذي لا يبالي بآلام الآخرين في سبيل نزعاته ومطامحه الكبيرة. وما كان أمامها إلا الانعزال الكامل في قلب العلاقات البشرية المتشابكة من حولها، والهروب من زمنها البائس، إلى الزمن الروائي حينا، وأحلام اليقظة والشعر حينا آخر،"[1]ورغم ما يفرضه المجتمع من حظر للحرية الشخصية للمرأة، ومجاراة الآباء لمصادرات المجتمع، تحس المرأة المبدعة بذاتها أولا، والبحث عن سبل مد الجسور مع العالم الخارجي بالكتابة ثانيا؛ فكلما "ازدادت تعاستهاجراء القهر والكبت ازداد شعورها بفرديتها وذاتها، وصارت لا تملك إلا التحديق في مرآة تلك الذات، حبيسة القمقم اللعين، وكانشعورها بالاغتراب يتكثف، وأحلامها وأمانها وتطلعاتها الطموحة تستلب منها،وتتخذ صفة مرضية،"[2]فكانت إبداعاتها تتجه نحو البحث عن الذات، ذات (فدوى طوقان) الطامحة للوصول لمرتبة تتساوى فيها مع الرجل.

بالإضاقة إلى الموضوعات المستهلكة لكتابات المرأة، عرَّت المرأة العربية الممارسات السياسية الكابحة للحريات في مجتمعها؛ كفعل الكاتبة التونسية (خولة حمدي) في روايتها (غربة الياسمين) التي فضحت فيها مصادرة أبسط حريات المرأة؛ اللباس؛ حيث قمع الحجاب ومنعت المرأة من ارتدائه، وتم التضييق على المحجبات،وكان ذلك وما يزال رياضة وطنية يمارسها رجال الشرطة، كل شيء بدأ في عهد الرئيس السابق الحبيب بورقيبة، حين صدر المنشور 108 سيء الذكر سنة 1981، والذي وصف فيه الحجاب (باللباس الطائفي) غير المتناسب مع عادات البلاد وتراثها، توالت منذ ذلك الحين حملات التنكيل بالمحجبات،"[3]فكانت الرواية تعلن رفضها لممارسات المجتمع تلك على لسان بطلتها.

تنوعت كتابات المرأة، كما تنوعت كتابات الرجل عن المرأة، فقد كتبت المرأة لتبحث عن ذاتها، وكتب الرجل بموقفين؛ موقف المساند لها والداعم لتوجهاتها، وموقف الصارخ في وجهها الداعي لها بالاعتماد على نفسها للتعبيرعن أحلامها وأهدافها وطموحاتها، وأصبحت كتابات المرأة كتابة مؤدلجة تقف ضد قانون الأبوسية والتمييز الجنسي، ولطالما طمحت المرأة إلى امتلاك فعل الكتابة، فاتخذت من ضعفها قوة تسردها على ورقها، ووجد صوتها من رفض السلطة الأبوية منفذا ليعلو، فأستنتمطا إبداعيا جديدا متمردا "بدأ يعلن عن وجوده ويسجل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجل أو يكاد،"[4] كما سعت للمطالبة بالمساواة الإبداعية بينهاوبين الرجل عن طريق "تغيير النظام اللغوي التقليدي، من خلال وضع برنامج تحرري يأخذ بعين الاعتبار مسألة تركيب لغة متحررة من القيود التي تعيق تحرر فكر المرأة،وتعبر عن المساواة، لأن مفاهيم الذكوري والنسوي هي في النهاية مفاهيم ثقافية،"[5] قصد منها تكوين حلقة واصلة بين لغة الكتابة وألياتها، وصبها في إطار

[1]- ينظر: فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة (سيرة ذاتية). دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 129.
[2]- ينظر: فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص 129.
[3]- ينظر: خولة حمدي: غربة الياسمن. دار كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 40- 61.
[4]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص15.
[5]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص80.

إنساني ينسف عبودية المرأة للرجل بكل تمظهراته، وحاملة ثورة على القهر الممارس عليها، فكان من إنتاجها "استحضار نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المختلف في مجتمعات تكرس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها،"[1] فتحدت سلطة المجتمع بأطيافه الرافضة لها بالقلم تعليه في وجهها.

فبعد أنباءت محاولات المرأة في التخلص من استعباد الرجل ونظرته الدونية عبر النضال الاجتماعي والسياسي بالفشل، كان لزاما عليها التوجه صوب الكتابة الإبداعية، لرسم صورة جديدة لها؛ "غسلا للعار الذي حطمها واستباح فكرها، وسلط عليها جميع أساليب العنف في محاولة منها لإنهاء مطافهابالتحرر من ثقافة الرق التي فرضها عليها الرجل، حين رآها بعدسة السلبية،"[2]وبعد أن كان الإبداع النسوي نوعا من التجربة المقهورة في عالم ذكوري لم ينصفها،ولم يعدها إلا "صراخا يفتقد كل المعاني الجمالية المتوقعة من أي عمل أدبي،"[3] عملت نون النسوةعلى تكريس مشروعية كتاباتهن وتجنيسها، مع وعيهن كون تجنيس كتاباتهن تحت مسمى جنسي (كتابة المرأة، الأدب النسوي) هو تقليل من شأنه وإثبات لدونيته أمام الإبداع الذكوري أو الرجالي، لذلك حاولت أحيانا هجر الكتابة ونبذها؛ خوف التجنيس والتأنيث الذي يثقل كلمتها،فظلت تناضل من أجل انتزاع حقها في الإبداع وفي المجاهرة بما في عقلها ونفسها، ثم حماية كلمتها؛ فكرست كتاباتها للتعبير عن رقها الأبدي لسلطة الرجل، والدفاع عن حقها الإبداعي، ونقل انشغالاتها إلى المتلقي بأدبها هي لا بأدب الذكور، معتمدة على فكرها ورؤيتها الخاصة للعالم، وتصويرها ونقلها للآخر، بقناعة مسبقة لما جاهرت به سيمون دي بوفوار حين نادت بأن "المرأة لا تولد امرأة،بل تصبح كذلك حيث يعمد المجتمع الأبوي إلى فرض مقاييس اجتماعية عن الأنوثةعلى جميع النساء،"[4]لما يفرضه عليها من قيود، وما يمليه عليها من لوائح الممنوعات.

كل تلك المصطلحات التجنيسية الفاصلة للأدب النسائي عن الأدب الرجالي، إنما هي في النهاية ترسيخ للاستلاب الذكوري وهيمنته وعبودية المرأة، التي ما فتئت تتخلص من سلطة الأبوسية التي تمنعها حقها في الإبداع، لأن "النساء وإن كن إناثا، فإن هذا لا يضمن بالضرورة أنوثتهن كمفهوم ثقافي، كما لا يضمن نسويتهن كمفهوم سياسي،"[5] لكن تسم إبداعاتهن خصوصية تجعلها ظاهرة متفردة وعلامة خاصة في مجال الإبداع الأدبي، لكونه يهتم بتصوير تجارب النساء، وعيهن، همومهن، وغيرها من انشغالات الأنثى، حتى وإن كان المصطلح كما يراه بعض النقاد، حقلا واسعا، يشمل الأدب الذي تكتبه النساء والرجال عن المرأة، وقد تفطنت المرأة إلى أن ما يسم أدب المرأة بسمة النسوية هو اللغة، وهي التي ترفعه عن كونه مجرد خطاب يناضل ضد الهيمنة الذكورية، وتجعله "فكرا يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقها في

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص15.
[2]- ينظر: نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص10.
[3]- شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، ص12.
[4]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص19.
[5]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص19- 20.

الاختلاف،وإبراز صوتها وخصوصياته،"[1]مع وعيالعلاقاتالتي تحكم حياة المرأة في مجتمعها،،ويلتقط "النبض النامي لحركة احتجاجها،معبرا عنها بالسلوك والجدل،بالقول والفعل،"[2]حيث كانت وسائل التعبير متاحة للرجل ومفتوحة أمامه، في حين حوربت المرأة وصودرت حرية تعبيرها، فبحثت عن وسائل الرد التي من أهمها اللغة كوسيلة للإبداع من جهة، وللرفض من جهة أخرى، مع أن الأبحاث اللغوية والتاريخية والأنثروبولوجية لا ترى"فكرة اللغة النسائية شيئا جديدا، وإنما هي فكرة عريقة، ضاربة في القدم،وكثيرا ما كانت تظهر في الفولكلور وفي الأساطير،"[3] وفي الإبداع كذلك منذ القدم.

وعت المرأة أن التاريخ حفظ للرجل هيمنته على المرأة ونظرته الدونية اتجاه كل ما هو نسوي، فقامت في المقابل بتصوير كل ذلك في كتاباتها وضمن دائرة الرقيب،إذ"انتهجت الكاتبات في هذه المرحلة،وأثناء طرح القضايا، نهج الاحتجاج والرفض والتحدي الذي كان وليد ذلك الصراع الذي فرض على المرأة معايشته، فتمردت محاولة تخطي الحواجز الذي سَيَّجها بها المجتمع؛"[4]فجابهته بثورة غير معلنة على جميع قوانين المجتمع الذكوري الذي دفعها للتمردوالعصيان الفكري والجنسي للمجتمع الإنساني،فكان رد فعله انتهاج سلوك القمع المضاد للتحرر،وعدم الاعتراف بوجودها، كما استلزمت الكتابة النسائية إيجاد نقد خاص لها، مما نتج عنه ظهور النقد النسوي بشطريه؛ المهتمبالمرأة بوصفها قارئة ومستهلكة للأدب الذي ينتجه الرجال،والمهتم بالمرأة من حيث هي منتج للمعنى النصي، وهو النوع الأكثر استقطابا للدارسين، ويعرف "بالنقد الجينثوي (gynocriticism) أي النقد الذي يعنى على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه،"[5] وتثيرهكتابات مختلف القضايا التي تشغل المرأة أينما كانت وحيثما حلت ووجدت.

في ختام هذه الدراسة تجدر الإشارة إلى أن كتابة المرأة، قد وقعت بين مد وجزر من ناحية المصطلح، شأنه شأن كل المصطلحات النقدية المستجدة، كما أنه قد أثار جدلا نقديا عنيفا بين مؤيد ومعارض، وحتى رافض لتلك التفرقة الجندرية، ومتوسط يحاول مقاربة الرؤى، كما تعددت موضوعات النصوص المنجزة من المرأة من النمط القديم (الثورة الجندرية) على هيمنة الرجل، وتصوير نظرته السلبية لها والتي حاولت الانتقاص منها، إلى الإفصاح عن همومها واشغالاتها، إلى ملامسة القضايا الكبرى التي قد لا يستطيع ضديدها الرجل التطرق إليها والإفصاح عنها.

---

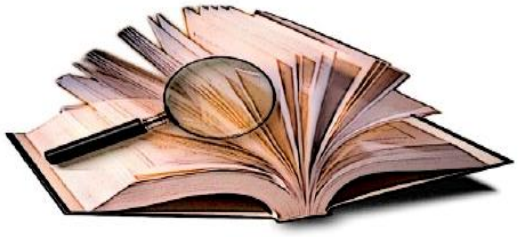
[1]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص16 .

[2]- نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية. دار الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1997 ص24.

[3]- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص79.

[4]- أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، ص152- 153.

[5]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 02، 2000، ص 224.



# المحاضرة الثالثة:

# الوظيفة الاجتماعية للأدب

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع لم تكن يوما هامشية فى التاريخ الأدبى، بحيث يمكن المرور عليها مرورا عاديا، بل كانت على غاية من الأهمية، ومحل اهتمام الفلسفات التى تبنتها، وقد تفرعت منها قضايا كثيرة فلسفية ونقدية انطرحت على ضفاف هذه العلاقة، كما قامت حولها مدارس أدبية اختلفت رؤاها؛ بين من تتبناها وتعلي من شأنها وتراها جوهر العمل الأدبى، ومن تتنكر لتلك العلاقة وتطرح مفاهيم أخرى بديلة للأدب ووظيفته، وثالثة وازنت فى نظرتها إلى جوهر الأدب بين الإقرار والإنكار.

## 1- الأدب، الأديب، والمجتمع:

لطالما لعب الأدب دورا هاما في نشر الوعي الاجتماعي، بصفته مرآة عاكسة للواقع، ومصل علاج لمشاكله؛ حيث يقوم برفع وعي الأفراد به باعتباره وسيلة من وسائل بث الوعي الفكري والجمالي برسالته الأدبية والجمالية،"[1]حيث يُطالَب الأديب اليوم بالالتزام، الذي يعني "انصهار الأديب في مجتمعه وانشغاله بقضاياه التي تعد جزءا من يومياته الطبيعية،"[2]وعلى الأديب أن يكون واعيا بالتغيرات المختلفة، وبالأوضاع السياسية والاجتماعية المستجدة، والصيرورات الوجودية، بالسلب والإيجاب، ولا يمكن تصور أدب دون وظيفته الالتزامية، ودون صلته الشديدة بثقافة المجتمع الذي يولد فيه، لكن ذلك لا يعني أن يكون الأدب صورة فوتوغرافية للواقع وإلا فقد فنياته وجمالياته التي يحبه الناس لأجلها، وبها يكون حاملا لرسالة إنسانية راقية، "فالأديب يعيش دوما في حركية وصراع بين الواقع الكائن من جهة، والواقع الممكن من جهة أخرى، وهذا الصراع هو في حقيقته نتيجة حتمية لعدم رضاه وقناعته بما هو عليه حال مجتمعه، سواء على المستوى السياسي أم الاجتماعي أم الثقافي، فتراه دوما في حالة من التوتر الفكري باحثا عن انسجامية بين الحقيقة والواقع بطرح أسئلة الذات والوجود وأسئلة التحول والمستقبل، إنه يعيش وعيا شقيا كما يرسارتر،"[3]ووعيه الشقي سببه حياته في مجتمع متناقض تسوده الطبقية والفوارق الاجتماعية، وكبح الحريات الفردية.

يستلهم الأديب إبداعه من الواقع الاجتماعي الذي يعيش بين ظهرانيه، لكونه صاحب وعي بالماضي، ورؤيا للحاضر، واستشراف للمستقبل، ورسالة إنسانية ونهضوية، يستمدها من مخزون فكري ومرجعية ثقافية، نظرا لمكانته ودوره في المجتمع، "فهو ليس ذلك المتزهد الذي ينزوي إلى عمق ديره أو صومعته، وينعزل عن المجتمع بكل تطوراته، ليسلك مسلك الصوفي في نزعاته الوجدانية وشطحاته الفكرية، بل هو جزء لا يتجزأ من واقع متحول وديناميكي في تركيبته لا يهدأ، بل يشارك في كل ما يمس وجدان الأمة سواء أكان على الصعيد الوطني أم العربي أم العالمي بإنسانيته الشمولية،"[4] فالأديب فاعل اجتماعي داخل مجتمعه، والمتلقي للإبداع فاعل اجتماعي آخر، والنسق العام الذي يحتضن هذه العملية يظل هو المجتمع بفعالياته وأنساقه الفرعية

---

[1]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، موقع الشروق نيوز، الرابط: https://www.shorouknews.com/ بتاريخ: 2121/04/06، الساعة: 17: 23سا.

[2]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور، بتاريخه ووقته.

[4]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الأخرى،"[1]وكعملية عكسية، يلعب المجتمع دوره الفعال في إنتاج الأدب وترويجه، وخلق رؤاه ومساراته.

ما دام الأدب إيديولوجيا، فالمجتمع هو من يمد الأديب بالأفكار والمعارف التي يصوغ منها تجربته، بحيث تسهم مجالات عدة في صنع الأدب، حين يتشابك السياسي بالنفسي والاجتماعي بالثقافي، ليقدم تجربة أدبية فذة في سياقها المجتمعي؛ لأن الأدب "نشاط اجتماعي قبل أن يكون نشاطا لغويا، فحتى اللغة تُفسَّر من منظور اجتماعي قبل أن تفسر من منظور آخر،"[2]وتاريخ الأدب هو الشاهد على الصلة الوطيدة بينه وبين المجتمع؛ "فالإلياذة مثلا، لا تتغنى بعواطف فردية، وإنما تتغنى بعواطف الجماعة اليونانيةلعصرها، مصورة حروبها في طروادة ومن استبسلوا فيها من الأبطال، ومن هنا نشأ القول إن ناظمها ليس هوميروس وحده،"[3]كما أثبت الشعر العربي في عصوره المتواترة أنه ابن المجتمع وصنيعته، أو كما يقال: "كان ديوان العرب، أو سجلهم الذي يصور حياتهم، ويحكي عاداتهم وتقاليدهم، ويعكس أحوال معيشتهم في صدق تام،"[4] ولم يحسن تصوير حياتهم التاريخ، مثلما أحسن الأدب ذلك.

تتعلق علاقة الأدب بالمجتمع بعلاقة الأديب بمجتمعه، واطلاعه ووعيه بما يجري فيه، وقد عرف الأدب أنه "فن من الفنون الجميلة يعكس مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية،"[5]حيث يتوسل الأديب في التعبير عن قضايا أمته الاجتماعية بالكلمة الجميلة الموحية، بأدبه الذي هو قبل كل شيء "تعبير فني عن موقف إنساني أو تجربة إنسانية ينقلها الأديب ويبغي من ورائها المتعة والفائدة،"[6] وهو يدرك دور الكلمة ونجاعتها في التأثير والإيصال بسحرها وقوتها وقدرتها على الإقناع، وهو المبدع ذو النفس الشفيفة والعقل الواعي المؤمن بأهدافه ووسائل تحقيقها، وهو صاحب الفن الأكثر قربا من الجماهير والأكثر التحاما بقضايا مجتمعه، "له عين تكشف الغطاء عن روح الأمة، ويد تربط بين أجزاء شخصيتها ومراحل تطورها، وقدم تسعى إلى مستقبل أرحب،"[7] وهو أقدر شخص على كشف الحقائق وترسيخ قيم الخير، حيث تفرض عليه رسالته ووظيفته الاجتماعية أن يكون على درجة كبيرة من الوعي والزاد الثقافي والمعرفي والفكري، الذي يعمق رؤيته ويغني تجربته ويوسع نظرته للحياة والعالم والإنسان، ولا يجب أن نعتبر علاقته بمجتمعه مجرد انخراط بمشاكله، بل يجب أن

---

[1]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- أحمد فراج: الثقافة والعولمة، صراع الهويات والتحديات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب أبحاث المؤتمر التابع لإقليم غرب الدلتا، 2003.

[3]- شوقي ضيف: المدخل الاجتماعي للأدب. دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط08، 2001، ص112.

[4]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- إبراهيم محمد: علاقة الأدب بالمجتمع، جريدة الحوار المتمدن الإلكترونية، الحوار المتمدن، بتاريخ: العدد: 5247، 2016/08/07، 01:30سا، الموقع: https://www.ahewar.org تاريخ زيارة الموقع: 2021/04/06، الساعة: 18:29سا.

[6]- إبراهيم محمد: علاقة الأدب بالمجتمع، جريدة الحوار المتمدن الإلكترونية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[7]- إبراهيم محمد: علاقة الأدب بالمجتمع، الموقع المذكور.

ننظر إليها على أنها"إحساس صادق مفعم بالحب والغيرة والرغبة في تطوره، حيث يرتبط به بعلاقة تفاعلية؛ يتأثر من خلالها بأحداثه، ويتجاوب مع تغيراته، "مما يزيد إحساسهبالانتماء،"[1] لذلك يأتي الأدب في الغالب انعكاسا لرؤية الأدباء وتصوراتهم وتطلعاتهم وحتى استشرافاتهم لأحداث مجتمعاتهم.

لقد أثارت طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع نقاشا حادا، تحول إلى جدل شديد، أسال من خلاله النقاد غربا وعربا الكثير من الحبر، لكن هذه المعركة الفكرية النقدية ستبقى قائمة لم يحسم فيها لجهة أو توجه إلى اليوم، وهذا ماسنراه من خلال استعراض النقدين الغربي والعربي، وموقفهما من هذه القضية.

## 2- الوظيفة الاجتماعية للأدب من منظور النقد الغربي المعاصر:

### أ- الوظيفة الاجتماعية للأدب من منظور كارل ماركس (الواقعية الماركسية ونظرية الانعكاس):

أسست الفلسفة الماركسية مبكرا لاجتماعية الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين، على يد كبار منظريها، كارل ماركس Karl Marx(1818-1883) وانجلزEngels Friedrich(1820 - 1895)، وكان جديدهم هو فهمهم المغاير للمجتمع، ونظرتهم إلى الأدب، "[2] وأثمرت الواقعية الماركسية نظرية (الانعكاس)؛ التي نادت بأن العمل الأدبى مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي وقضاياه، وتبنى النقاد بعد ذلك هذا المصطلح، وكان أسبقهم(أندري ألكسندروفيتشجدانوف) و(جورجي بليخاتوف) اللذين كانا ملحاحين على وجوب انعكاس الواقع الاجتماعي على مرآة الأدب، وفي المقابل يلتزم الأدب بهموم ومشاغل الطبقات الاجتماعية المختلفة، لا سيما طبقة العمال البروليتاريا، وأن يجسد الصراع الاجتماعي الدائر بوسائله الأدبية الفنية،ما يفسر"أولية المضمون الإجتماعى على الشكل، وما الشكل إلا وسيلة لتجسيد المضمون، كما أن قدرة الكاتب تتجسد في قدرته على عكس قضايا الواقع الإجتماعى في أدبه،"[3] مثلما تعكس المرآة صورة الوجه على صفحتها، وقد تجاذب نظرية الانعكاس قطبان؛ مظاهر المجتمع فى الأدب وانعكاساته من جهة، وتأثير المجتمع فى الأدب ووانعكاساته عليه من جهة ثانية، ثم عن علاقة الأديب بمجتمعه من جهة ثالثة؛ (أوضاعه الاجتماعية، طبقته، ظروف وجوده...) ونتج عن هذه الأخيرة ما يسمى بالالتزام؛ الرامي إلى جعل الأديب البوق المعلي لمشاكل وهموم مجتمعه، الصادح بها، المعبر عنها، حيث لا يطلب من الأديب "أن يعكس علاقات مجتمعة وأوضاعه فحسب، بل يطالب بالمشاركة فى تكييف مجتمعه، حتى يصبح جزءًا لا يتجزأ من كل ما يجرى فيه من مشاكل وقضايا ومعارك، بحيث يذود عنه حين يطلب منه الذود، فينبرى للدفاع عنه بقلمه،"[4] ولعل هذا ما دفع النقاد الواقعيين الإشتراكيين إلى النظر إلى الأديب غير

---

[1]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: سيد البحراوى: المدخل الاجتماعى للأدب. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط03، 2001، ص 27 .

[3]- ينظر: سيد البحراوى: المدخل الاجتماعى للأدب، ص 29.

[4]- يراجع: شوقى ضيف: المدخل الاجتماعي للأدب، ص 103.

الملتزم على أنه (صاحب برج عاجى)، وكل ما يصدر عنه إنما هو (أدب الأبراج العاجية) ولعل النقاد الواقعيين الإشتراكيين العرب فى حقبتى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى كانوا أكثر جدلا وعنفا،إلى أن وصل الأمر عندهم حد السباب والاتهام لكل من لم يلتزم فى أدبه من أصحاب المذاهب الأخيرة.

## ب- الأدب والمجتمع من منظور ميخائيل باختين: (الكرنفالية والمبدأ الحواري):

يعتبر ميخائيل باختين (1895- 1975) من المنظرين الأوائل لاجتماعية الأدب من خلال دراساته المتعلقة بفلسفة اللغة والرواية (علم الجمال ونظرية الرواية (1975))، والتي ناقش فيها عديد القضايا الأدبية والإبداعية، ووجه النقد للشكلانيين الذين غلبوا الشكل على حساب المضمون، ويعد المؤسس الأول لعلم اجتماع النص الأدبى، بل حتى علم اجتماع الشكل الأدبى، وقد طرح باختين فى دراساته بدوره نظرية الانعكاس المباشر التى كانت شائعة فى الاتحاد السوفيتى فى مرحلة الثلاثينيات، وصحح أن الأدب ليس انعكاسا آليا للمجتمع، بقدر ما هو "تعبير اجتماعي مرتبط بما هو خارج الوعى الفردى، وأن الوعى الذاتى لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الوعى الجماعى،"[1] ومن خلال دراساته لفن الرواية أكد على أهميتها كفن يوضح الوعي بمختلف فئات المجتمع وشرائحه، وفي هذه النقطة يلتقي الثلاثي لوسيان غولدمان Lucien Goldmann، ميخائيل باختين BakhtinMikhail، وجورج لوكاتش George Lukàcs، مع اختلاف التسمية (الكلية الاجتماعية) التى قال بها لوكاتش و (رؤية العالم) التى قال بها لوسيان غولدمان، مع تأكيد باختين بدوره على أهمية الجانب الجمالي في الإبداع كذلك، مشيرا إلى أشكال الرواية ودورها الاجتماعي، الرواية الكرنفالية الاستعراضية، والتي لا يمكن أن توجد بمعزل عن محيطها الاجتماعي، والرواية الحوارية متعددة الأصوات (الحوار) بين الكاتب وشخصيات روايته الحاضرة والغائبة،وقد تأثر بطروحاته الكاتب بيير زيما (1946)، الذي يؤكد فوق ما وصل إليه باختين، كون الأهمية ليست في دراسة المجتمع من خلال دراسة النص الأدبي، بل معرفته حق المعرفة والوصول إلى كنهه وخفاياه، "كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية فى المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص،"[2] كما كان حريصا على الوقوف على أشكال الصراع الطبقي وتحديده في المجتمع، مع تجاوز دور المؤرخ الذي يعتبر النص وثيقة تاريخية يهتم فيها المؤرخ بصحة الوثيقة من عدمه.

تجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست آلية وسببية، بل هي علاقة تفاعلية، تحقق التمازج والتلاقح بين ما هو جمالي وما هو اجتماعي، وإذا تخلى الأدب عن جمالياته واستبقى ما هو اجتماعي منه أصبح تصويرا جافا للواقع، بعيدا عن جمالية الأدب وإبداعيته، وبالتالي يمكن الجزم أن هناك "تناظرا دائما في كل عمل إبداعي بين

[1]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع: https://pulpit.alwatanvoice.com/نشر بتاريخ: 2006/12/12، تاريخ الزيارة: /2021/08، الساعة: 21:15سا.
[2]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الواقع والموضوع، بين بنية شكلية ظاهرة، وبنية موضوعية عميقة، بين اللحظة التاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي، وسياقية الجدل الاجتماعي،"[1] لعله لأجل ذلك نادى لوسيان غولدمان فيما بعد بكون الطبقات الاجتماعية تعتمد على الوعي الممكن الذي هو وعي التغيير والتطوير، ورؤية للعالم، وتصورا فلسفيا وإيديولوجيا، من حيث ارتباط الوعي بمشاكل ومعاناة طبقة في المجتمع أو الجماعات الإنسانية، وتعارضها مع بقية الطبقات،"[2] مع محاولة الأدب إيجاد حلول جذرية لتلك المشكلات الاجتماعية لمختلف طبقات المجتمع، وعلى رأسها الطبقة العاملة أو الشغيلة، لتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات،فتعبر بنية النص الأدبي دلاليا عن تصورات فلسفية وعن الطموحات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية للجماعة التي ينتمي إليها.

## ج- الوظيفة الاجتماعية للأدب من منظور جورج لوكاتش (البطل الإشكالي):

في مجال علاقة الأدب بالمجتمع، ووظيفة الأدب الاجتماعية، ظهر البطل الإشكالي Le héro problématiqueعند جورج لوكاتش كنتيجة لذلك الطرح، فهو الحامل لأفكار وطموحات أكبر من أن تتحقق في مجتمع فض منحط، إنها "حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد أن ينسى ذكراها تقريبا، فالرواية قد تكون السابقة بين الأشكال الأدبية الكبيرة المسيطرة في النظام الاجتماعي، والتي حملت في جوهرها طبيعة نقدية،"[3]ما يجعل الأديب كبطل اجتماعي يبحث بحثا مضطربا "ينتهي إلى وعي استحالة الوصول وإعطاء معنى للحياة؛ لأنه يعيش اضطرابا مأساويا، ومأزقا يجعله يتردد بين الذات والموضوع وبين الفرد والجماعة، ويفشل في تحقيق أهدافه وقيمه الأصيلة، في مجتمع لا يعترف بالقيم الكيفية ولا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية،"[4]وما يجعل الأدب ذا طابع اجتماعي؛ هو كونه مزيجا مما هو اجتماعي، نفسي، ميتافيزيقي، ثم جمالي؛ أي أنه "عملية معقدة متعددة الأبعاد، وعلى الناقد الفني أن يأخذ في اعتباره كل تلك الجوانب،"[5] ولطالما ارتبط الأدب بالقيم الأخلاقية، والقيم الأخلاقية بدورها شديدة الصلة بالمجتمع الذي ينتجها، ورغم أن علاقة الأدب بالمجتمع علاقة وطيدة، إلا أنها تخضع لآليات خاصة ومعقدة بفعل تحولات المركز والهامش، لكن يبقى تأثيرها فعالا وإن كان غير مباشر، لكونها تحكمها التغييرات الاجتماعية من جهة، وقيم (الحرية، العدالة، المساواة) في مختلف مجالات الحياة من جهة أخرى،[6]كما أن العلاقة بين الأدب والمجتمع تبادلية، يؤثر كل طرف في نظيره، ولئن كانت العملية الإبداعية عملية، إلا

[1]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- - إبراهيم محمد: علاقة الأدب بالمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[6]- ينظر: إدوار الخراط مجلة العربي، عدد مايو، 2004.

أنها في الحقيقة "ذاتية اجتماعية؛ لأن مادتها وعناصرها من الحياة والمجتمع،"[1]وقد أصبح الأدب انعكاسا اجتماعيا حتى فى أكثر موضوعاته خصوصية؛ فهو "نشاط اجتماعى قبل أن يكون نشاطا لغويا، فحتى اللغة تُفَسَّر من منظور إجتماعى قبل أن تفسر من منظور آخر"[2] وكونه يهتم بالقيم الاجتماعية كموضوع له، يصلح تعريفه بأنه فن اجتماعي بامتياز.

كذلك طرحت قضية (اجتماعية الأدب) إشكالا آخر يضاف إلى بطل لوكاتش الاجتماعي الإشكالي، وهو جدل الواقعية، والذي رأى جورج لوكاتش أن الكاتب الواقعى هو "الكاتب القادر على أن يصل من خلال تجسيد الملامح الفردية لشخصية ما إلى الخصائص التى تربطها ببقية أفراد مجتمعها، وهى خصائص ناتجة عن طبيعة الصراع الاجتماعى فى كل لحظة تاريخية محددة،"[3] كما طرح مفهوم مصطلح (رؤية العالم) التي تعني رؤية الكاتب للعالم التى تعد بدورها رؤية المجتمع الذي ينتمي إليه للعالم، وحتى المشاعر والأحاسيس الخاصة بالكاتب نفسه، تتحول حسب لوكاتش إلى أحاسيس جماعية مجتمعية، لكونهانتاج الطبقة أو الجماعة التى ينتمى إليها الكاتب، ومثلها قضية الشكل والمضمون أو المحتوى؛ التي تعد بدورها من أهم قضايا اجتماعية الأدب عند الواقعية الاشتراكية؛ حيث أولوا أهمية قصوى للمحتوى أو المضمون الاجتماعي، وجعلوه مقياس جودة العمل الأدبي، وأصبح "مضمون الأدب فى جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية،"[4] كما طرحت القضية جدلا آخر بين بنية العمل الأدبي الأدبي ومضمونه، وعند زعماء النقد الاشتراكي كتوليدية لوسيان غولدمان التي نادت بأن الرواية أهم لون أدبي اجتماعي، وضمن الرواية كان البطل أهم عنصر في هذا الجنس الأدبي الاجتماعي، وبذلك تم التركيز على الجانب الفكري القيمي والتماثلات المضمونية، وغُضَّ النظر عن الجانب السردي اللغوي، رغم كونه من رواد البنيوية النصية، مما أدى بالشكلانيين الروس إلى التطرف في التعامل مع الشكل الأدبي كذلك على حساب المحتوى، وليس تعبيرا عنه، وما "المضمون إلا حافزا للشكل،"[5] مما حدا بالبنيوية التوليدية إلى "دراسة بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، ينتمى إليها العمل؛ بمعنى أن تتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل فى (رؤية للعالم) تتوسطها ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى، الذى تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية،"[6]لذلك أولت المناهج النقدية الحديثة الوظيفة الاجتماعية للأدب دورا وأهمية قصوى، وربط غير منهج الأدب بالمجتمع؛ فإذا كان المنهج الاجتماعي

---

[1]- عبد المجيد خفاجي: الأدب وهموم المجتمع، موقع أدباء الشام، بتاريخ: 27 نوفمبر 2007، الرابط: https://www.odabasham.net/، تاريخ الزيارة: 2021/08/21، الساعة: 21:23سا.

[2]- أحمد فراج: ( الثقافة والعولمة / صراع الهويات والتحديات )، ص 96.

[3]- سيد البحراوى: المدخل الاجتماعى للأدب، ص 29.

[4]- عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم: فى الثقافة والأدب. دار الثقافة الجديدة، القاهرة، مصر، ط01، 2009، ص 71.

[5]- ينظر: تيرى إيجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، كتابات نقدية، ترجمة أحمد حسان. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 1991، ص14.

[6]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الوضعي "يعقد ربطا آليا بين مضامين الأدب والمجتمع، باعتبار أن الأديب لا يعكس سوى بيئته ووسطه الاجتماعي، فإن البنيوية التكوينية تعقد تماثلا من نوع آخر ليس بين مضمون الأدب والمجتمع، بل بين الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية؛"[1] حيث تربط البنيوية التكوينية* في نظرتها الاجتماعية للأدب الجانب الفني والجمالي بالبنى الاجتماعية، لتكون "تصورا علميا حول الحياة الإنسانية ضمن بعدها الاجتماعي، وتمتح تصوراتها النفسية من آراء فرويد، ومفاهيمها الإبستيمولوجية من نظريات هيجل وماركس وجان بياجي، أما على المستوى التاريخي والاجتماعي، فتعود تناصيا إلى آراء هيجل وماركس وكرامشي ولوكاتش والماركسية ذات الطابع اللوكاتشي،"[2] أما عن علاقة الأدب بالمجتمع في نظر البنيوية التكوينية، فهو من باب اعتبار مبدع النص الأدبي "فاعلا جماعيا يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها، وهي تتصارع مع طبقة اجتماعية أخرى، لها تصوراتها الخاصة للعالم؛ أي إن هذا الفاعل الجماعي يترجم آمال وتطلعات الطبقة الاجتماعية التي ترعرع الأدب في أحضانها، وصيغ من منظور هذه الطبقة أورؤية العالم التي تعبر عنها بأسلوب فني وجمالي يتناظر مع معادلها الموضوعي، الواقع،"[3] وهذا ما سيأتي الحيث عنه لاحقا مع رواد البنيوية التكوينية ورؤية العالم.

## د- الوظيفة الاجتماعية للأدب من منظور لوسيان غولدمان (البنيوية التكوينيةأو التوليدية ورؤية العالم):

تنبني منهجية لوسيان غولدمان السوسيولوجية على اعتبار العمل الأدبي أوالفني عملا كليا؛ أي دراسته كبنية دالة كلية، وهذا يستلزم تحليل النص بطريقة شمولية، كذلك تتطلب البنيوية التكوينية في اجتماعية الأدب تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم المنبثقة عن الوعي الممكن، فيتكئ غولدمان في بنيويته التكوينية أو التوليدية* على آراء جورج لوكاتش ومفهوم الانعكاس والوعى التاريخى الناتج عن قراءة الأعمال الإبداعية، وتطويرها قصد إقامة "توازن بين العالم الخارجى (الذى يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوحات والاحتلال مثلا) والعالم الخارجى (الذى ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرضوخ أو الرفض...) فيرى غولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى.

تعد البنيوية التكوينية أو التوليدية "منهجا يربط بين دراسة عمل مبدع ما وبين مجموع البنى الدلالية التى تتيح للمحلل أن يفهم أن الكاتب لا يعبر عن رؤيته الفردية للعالم، بل يعبر عن الرؤية الجماعية له من قبل هذه المجموعة أو تلك، ذلك أن الوعى

---

[1]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

*- تنقسم البنيوية التكوينية إلى بنيوية وظيفية يمثلها لوسيان كولدمان، وبنيوية شكلانية غير تكوينية يمثلها كل من جاكبسون وكلود لفي شتراوش ورولان بارت وغريماس وألتوسير وفوكو ولاكان .

[2]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- إبراهيم محمد: علاقة الأدب بالمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

*- هذا المصطلح اتخذه الباحث جمال شحيد، ورآه معادلا دلاليا لمصطلح (البنيوية التكوينية)، لذلك ربطنا المصطلحين معا في هذا البحث.

الفعلى هو الوعى الناجم عن الماضى ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه، فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية والاقتصادية والفكرية والدينية والتربوية، كما يذهب إلى أن مصطلح (الوعي الممكن) الذي جاء به غولدمان يعني "ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقى. فالفلاحون الروس الذين تحولوا إلى عمال بعد 1912 هم الذين أنجحوا ثورة أكتوبر، بعد أن تغيرت تطلعاتهم،"[1] فحدود الوعى الممكن والوعى الفعلى، باعتبارهما شكلين من أشكال الوعى الذى ركز عليهما غولدمان يؤكدان بشكل أو بآخر أن هذه الطبقة محل التحليل، إنما تعبر عن رؤيتها للعالم.

في علاقة الأدب بالمجتمع دائما تقوم البنيوية التكوينية على ما يسمى بـ: رؤيــة العالم La vision du monde، التي هي "مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية وتضعهم في موقع التعارض في مجموعــات إنسانية أخرى،"[2] ويعني هذا أن الرؤية للعالم هي تلك الأحلام والتطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار المثالية التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد أو مجموعة اجتماعية معينة، إنها باختصار تلك الفلسفة التي تنظر بها طبقة اجتماعية إلى العالم والوجود والإنسان والقيم، وتكون مخالفة بالطبع لفلسفة أو رؤية طبقة اجتماعية أخرى، فمثلا رؤية الطبقة البرجوازية للعالم تختلف عن رؤية الطبقة البروليتارية، ورؤية شعراء التيار الإسلامي مختلفة جذريا عن رؤية شعراء التيار الاشتراكي في أدبنا العربي المعاصر،"[3] فلا يمكن الفصل بين الأدب والمجتمع؛ لأن الكاتب "لا يكتب في كهفه الأدبي المنعزل بل يكتب بنبض المجتمع وبشعور المرأة، بمعاناة الفقراء، بفرح المجتمع، بحزنه بقهره، وبانتصاراته،"[4]وإن كان غير ذلك، فسيتحول الكاتب إلى مجرد ناقل للأفكار ومصور للأحداث شأنه في ذلك شأن الصحفي، لكن هذه العلاقة الوطيدة تستلزم عناصر أساسية؛أهمها الفهم العميق لثقافة المجتمع، الإطلاع العلمي على كل ما يحدث به من تغيرات، فالعديد من الروايات العالمية غيرت مجرى الحياة السياسية لأمة ما، أو ألقت الضوء على معاناة أجتماعية تجاهلها علماء الاجتماع، ومن هنا تبدو أهمية مسؤولية الكاتب تجاه المجتمع بجميع فئاته،فحين يصبح الأدب مسؤولا، ملتزما ومراقبا لكل تفاصيل الحياة من حوله، يتحول إلى جزء لا يتجزأ من كينونة المجتمع، والصوت المعلي لكلمته الناطفق الرسمي بجميع مشاغله.

إن الأساس الذى ينطلق منه غولدمان يختلف عن الأسس النظرية الأخرى التى ينطلق منها رواد التحليل الاجتماعى للأدب "أو (علم اجتماع الأدب) أو (سوسيولوجيا الأدب)، ذلك أن العديد من النقاد سبق لهم أن اهتموا بالمضامين الاجتماعية للروايات المختلفة، وركزوا اهتمامهم على صلة تلك المضامين بالمجتمعات التى تعبر عنها،

[1]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- سناء أبو شرار: تأثير الأدب على المجتمع والمرأة: 2015/09/15، الساعة: 21:10سا، موقع: وكالة أخبار المرأة، الرابط: http://wonews.net/ar، تاريخ الزيارة: 2021/08/18، الساعة: 22:56.

وبالمراحل التاريخية التى تجرى أحداثها فى ظلها،"[1]فعلم الاجتماع الأدبي يهدف إلى إظهار الجانب الاجتماعي في الأعمال الأدبية، منذ نقاد القرن التاسع عشر؛ أمثال:مدام دوستال وهيبوليت تين وغيرهما؛ حين سعوا إلى التركيز على عوامل وآثار ثنائية التأثير والتأثر بين الفن والمجتمع، حيث انشغلت كل تلك الدراسات بانشغالات الناس وأحداث حياتهم اليومية، لكن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يمكن أن تحكمها قوانين التشابه السطحى الساذجة، ولا حتى مفاهيم الانعكاس، وإنما "تتشكل أواصرها على مستوى أعمق من هذا بكثير، هو مستوى هذه الأبنية العقلية أو المقولات التى يقول بها غولدمان،"[2]والتي تستند إلى خلفيات فلسفية قبلية، ومرجعات فكرية إيديولوجية؛ لكونها "مفهوما علميا إيجابيا عن الحياة الإنسانية، يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجى، وهيجل وماركس وجرامشى ولوكاتش على أساس تاريخى اجتماعى،"[3]مما يحيل إلى استناد بنيوية غولدمان التوليدية على جوانب نفسية، معرفية، وتاريخية، بعد أن قامت على نقائص المناهج السوسيولوجية التقليدية في التعامل مع الإبداع الأدبي ومجرد الربط بين الأدب والمجتمع، وهو ما يسميه جورج لوكاتش بنظرية الانعكاس، التي تجعل من الأعمال الإبداعية مرآة عاكسة لأوضاع وقضايا المجتمع عن طريق رصد التحولات دون إعارة الاعتبار البنية التكوينية للأعمال الأدبية، وقيمها الجمالية، فكان منهج غولدمان ثورة على المناهج السوسيولوجية العتيقة؛ بالنظر إلى تركيزه على "البنية باعتبارها المنطلق الأول للأعمال الأدبية، فالبنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات متباينة ومتنوعة، مع المحافظة على بنيتها، فهي بنية قارة، ينضمر خلفها محاور متعددة ومحتويات متباينة.

كما تقوم البنيوية التوليدية على تحليل الأعمال الإبداعية بالحفاظ على وحدتها العضوية، والنظرة الشمولية للأعمال بما فيها الجانب الجمالي، أي على جملة عناصر العملية الإبداعية مجتمعة، فيجمع منهج البنيوية التوليدية بذلك بين المنهج السوسيولوجيى التقليدى وبين ما قدمته البنيوية، أي أن "بنيات الأثر الأدبى فى ظل المنهج الراهن ذات مفهوم دينامى وليست مفهوماً جامداً، فهى تعد تعبيراً عن نظرة معينة للعالم، أى تعبر عن موقف جماعة بشرية معينة فى ظل لحظة تاريخية محددة،"[4]

الخلاصة أن هذا المنهج يرفض النظرة السوسيولوجية التقليدية للأعمال الأدبية، مع وضع اعتبار أنه "ليس هناك عناصر سوسيولوجية فى العمل الأدبى وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب،"[5] ذلك أن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاساً بسيطاً لوعى جماعى، إنها تعبير موحد متلاحم عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها.

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- القول للوسيان غولدمان، ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكوربتاريخه ووقته.
[3]- يراجع في هذا: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، المرجع المذكور بتاريخه ووقته.

هكذا يتبين الفرق بين البنيوية التوليدية/التركيبية والمناهج السوسيولوجية العتيقة منذ مؤسسيها؛ مدام دوستال Anne Louise Germaine de Staël-Holstein وهيبلويت تين، وفيكو؛ حيث تعد آراء ونظريات مدام دوستال" و "أدولف هيبوليت تين" Adolphe TaineHippolyte الاجتماعية في القرن التاسع عشر إرهاصات لظهور نظريات اجتماعية مستجدة للأدب كالبنيوية التوليدية، التي تطورت على يد مجموعة من الأساتذة؛ منذ جورج لوكاتش (1885-1971)، الذي انتقد نظرية الانعكاس، واستبدلها بالبنيوية التوليدية مؤكدا على "العلاقة الحميمة بين المبدع والواقع المعاش، حيث يعكس الأدب الواقع الاجتماعى، مؤكدا أن الآثار الأدبية حسب البنيوية التكوينية لا تنتج الأيديولوجيات بل تنتقدها، ويفهم ذلك عن طريق تحليل البنية العميقة للنصوص الأدبية،

اعتمد لوسيان غولدمان بعض مقولات أستاذه (جورج لوكاتش)،في التأسيس للمنهج البنيوى التكوينى، بعد أن تناول "الرؤية المأساوية فى خواطر باسكال وراسين وسعى إلى الإحاطة بالبنياتالتصورية للنصوص المدروسة، واستخلاص الكليات العقلية والاجتماعية، وتوصل إلى أن خواطر باسكال ومآسى راسين ليستا سوى تعبير عن الوضعية المأساوية التى عاشتها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وارتباطاتها البرجوازية، وهى تعبير يتجلى فى رفض العالم لدى الجانسينية،"[1] فعندما طبق غولدمان منهجه البنيوي التكويني على الإبداع، انطلق من كون المؤلف فردا لكنه نموذج لجماعته، فهو جزء من كل، فمن خلال منهج غولدمان في دراسة الإبداع الأدبي ومراحل فهمهالمتتابعة (الفهم، الشرح، والتفسير)؛ بين أن "التفسير هو الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبى، أى الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل، أما الشرح فهو يرمز إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع وإذا كان التفسير درساً على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل، فإن الشرح أيضا درسا اجتماعيا على مستوى البنية الخارجية الأشمل، أي أن الشرح يرتبط بما هو خارج حدود النص ويكون منفتحا على المجتمع.

## 3- الوظيفة الاجتماعية للأدب من منظور النقد العربي: (الواقعية والالتزام):

تأثر النقاد العرب باجتماعيةالأدب الغربية؛ فنادوا بدورهم بالتزامية الأديب واجتماعيته، وعلى رأس هؤلاء؛ حسين مُرُوَّة ومحمود أمين العالم، ويزعم رواد هذا الاتجاه أن "الأدب التقدمى الجديد قد جرد نفسه من جماليات الفن بوقوفه مواقف معينة تجاه القضايا الوطنية، الاجتماعية والسياسية، ، ونزل عن خصائص الشخصية التى هى مصدر القيم الجمالية فى العمل الأدبى،"[2]وما يؤكد أهمية ودور اجتماعية الأدب والتزامية الأديب، تبني الكثير من البيئات للأدب مرجعية سياسية وإيديولوجية؛ مثلما حدث فى الاتحاد السوفياتى؛"حيث كانت حركة الأدب تسير فى إطار توجيه الحزب والدولة، حتى أن مؤتمرات الكتاب السوفياتيين كانت تعقد فى الكرملين شأنها كشأن

[1]- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- حسين مُرُوَّة: قضايا أدبية. دار الفكر، القاهرة، مصر، ط01، 1956، ص 06.

المؤتمرات السياسية، وتبدأ واقعاتها بكلمة اللجنة المركزية للحزب الشيوعى،"[1]وقد أكد النقد السوفييتي على دور الأديب الريادي وأهمية الأدب الملتزم، فذهب الناقد زيمنكو إلى أن "الأديب عضو قائد فى المجتمع، وهو وجه جماهيرى، لأنه هو نفسه رجل سياسة، "[2]أو كما وصفه الفيلسوف الفرنسي جان بول سارترJean-Paul Sartre: "الأديب الملتزم ضمير المجتمع وناصحه الأمين، وطفله المدلل فى الآن نفسه،"[3] وإن قصر الالتزام الأدبي على النثر دون الشعر، لأن الشعر منذ وجد خطابا جماليا لا نفعيا؛ فهو "كالموسيقى والرسم والنحت، ومن الخطأ أن نزج بهم فى ميدان الأغراض النفعية،"[4]بينما النثر يعرب عن المعاني، وبإعرابه عن المعاني يقدم خدمة جليلة للمجتمع،وأعلن رواد الالتزام الاجتماعي للأديب ثورتهم العدائية تجاه المناهج المنادي بجمالية الأدب ولا نفعيته، أصحاب الاتجاهات النفسية وفلسفة الجمال(الفن للفن)، الموضوعيين الهروبيين الانفصاليين عن قضايا المجتمع، "فهم موتى ونقادهم حراس المقابر،"[5]في المقابل وصف أصحاب التوجهات الجمالية للأدب المنادين بالتزام الأدب ونفعيته بالمؤدلجين، أصحاب الأدب الموجه، المستجيب للشروط السلطوية التسلطية.

إن أقرب لون من الأدب للمجتمع وأكثر التصاقا بالجماهير حسب أولئك النقاد؛ هو الأدب الملتزم، مع عدم تقييد حريته الذاتية؛ وهو "الأدب الحي الذي ينبع من المجتمع ويصب فيه فيكون صورة حية له، وذلك هو الأديب الذي يصهر عواطفه جميعَها في بوتقة الناس وحاجاتهم، فينفذ إلى أغوار مشكلاتهم فيصدق في الإحساس وفي التعبير عنها والمشاركة في إيجاد حلول لها،"[6] كما تظل علامة صدق الأدب ارتباطه بالواقع، ومعايشة تجربة العصر، وانعكاسها في أعماله، لترفع الرفيع وتضع الوضيع، مع مراعاة فنيات الإبداع وجماليات الفن، ويكون ذلك بمنحه الحرية وعدم إلزامه بأي قيد، ليتحمل مسؤوليته أمام مجتمعه أولا وأمام التاريخ ثانيا، "لأن الفنان لا بد أن تكون له وجهة نظر في الحياة وفي الناس وفي الأفكار، فهو ليس مجرد متفرج، إنه متفرج وصانع لمجتمعه في وقت واحد،"[7] حيث يظل دور الأديب التوجيه إلى ما يدور في المجتمع عن طريق الكلمة الموحية والأسلوب الجذاب، والخيال الجميل، وحين يحيد الأديب عن دوره في المجتمع، ولا "يحيا لكشف الحقيقة كاملة، فليستمتع بما طاب له من نعيم الدنيا، لأنه لن يكون كاتبا، بل هو أفاك مزور لا قدر ولا مقام له؛"[8] لأجل ذلك

---

[1]- يراجع فى هذا: حسين مروة: قضايا أدبية، ص 76 وما بعدها، حيث نجد تغطية كاملة لواقعات مؤتمر الكُتَّاب السوفياتيين الثانى الذى عُقد فى موسكو من 15 إلى 25 ديسمبر سنة 1954.

[2]- نقلا عن: حسين مروة: قضايا أدبية، ص09.

[3]- يراجع: جان بول سارتر: ما الأدب ؟ ترجمة محمد غنيمى هلال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 2000، الفصل الثالث، والموسوم بـ: لمن نكتب ؟

[4]- جان بول سارتر: ما الأدب ؟ ص22.

[5]- ينظر: جان بول سارتر: ما الأدب؟ ص45.

[6]- حواس محمود: الأدب والمجتمع، المذكور بتاريخه ووقته.

[7]- هذا القول للأديب المصري توفيق الحكيم، ينظر: حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[8]- القول للفيلسوف الألماني نيتشه، ينظر: مصطفى شعبان: الأدب والأديب، من كتاب: وحي القلم لمصطفى لمصطفى صادق الرافعي، موقع منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، بتاريخ: 2017/11/22، الساعة، 06:36، الموقع: https://www.m-a-arabia.com

ذلك يُشبَّه الأديب بالنبي في رسالة كل واحد منهما؛ حيث يقوم كلاهما بدور توعوي تنويري، يكشف الحقائق ويقربها للناس، وذلك لا يتأتى إلا بتوفير الظروف المناسبة للأديب، "فالحقيقة وكشفها وتعريتها تحتاج لتحرره من كل شيء ما عدا فكره وقناعاته،"[1] وحتى حياديته في موقف من المواقف لا تعتبر تخل عن رسالته ومجتمعه، فهو مجبر أن يكون حياديا أحيانا؛ لذلك كان الأدب، وظل، ولا يزال، ألصق الفنون بحياة الإنسان ومجتمعه، وأقدرها على الإمتاع والإفادة والإقناع، ولا يسمو الأدب مهما ارتقت لغته وأساليبه وخياله إذا منع عنه الهدف والوظيفة.

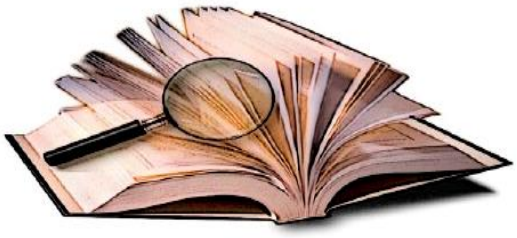
يتفق جابر عصفور مع النقاد الغربيين دعاة اجتماعية الأدب، لا سيما لوسيان غولدمانـ ويرى أن مصطلح (البنيوية التوليدية) أقرب المسميات اتساقا مع منهج التحليل الاجتماعى للأدب، رغم كونها تهتم ببنية الظاهرة الأدبية وعناصرها الاجتماعية، مشددا على أن يتم التعامل مع الأثر الأدبي باعتباره بنية متلاحمة، "يرتد معناها إلى العلاقات التى تصل ما بين هذه الأجزاء لتمنحها دورا داخل البنية"[2]، وبالاعتماد على بعض العناصر الشكلية أو الضمنية الواردة فى العمل لمحاولة ربطها ببعض الظواهر الاجتماعية، قصد إظهار نقاط التشابه أو الاختلاف بين النتاج موضوع التحليل وظروف المجتمع فى فترة محددة.

ما دام الأدب شعور، فلا بد من أن الأديب يستشعر حزن المحزونين، وألم الجائعين ومصائب المصابين وآهات المتألمين، وهو فكر وعقل يوجه العاطفة والخيال نحو مشاغل مجتمعه وهموم الإنسانية، مما يؤكد دوره في نهضة الشعوب ودوران عجلتها الحضارية؛ "فالنهضة الإسلامية الأولى بدأت بخطاب قرآني أدبي، هذا الخطاب استنهض الشعور، وحرك الأمة في إطار التصور الإلهي للكون والحياة، وبلغ بها مدارج سامية من الإنتاج الحضاري المعنوي والمادي، والنهضة الأوروبية الحديثة انطلقت مقرونة بنهضة أدبية وفنية، فحركت الأوروبيين باتجاه بناء حضارتهم المادية وفق التصور الأوروبي للكون والحياة،"[3] فحين يكون شعور الأديب فياضا يصبح أدبه موحيا ومؤثرا، رغم كون غايته ليست إعطاء حقائق عقلية ولا قضايا فلسفية، كما أنه ليس مكلفا أن يتحول إلى خطب وعظية عن الفضيلة والرذيلة، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة، وليس معنى هذا أن العمل الأدبي لا غاية له، فالواقع أنه غاية في ذاته، لأنه بمجرد وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية، وهذه في ذاتها غاية إنسانية وحيوية، تدفع عن طريق غير مباشر إلى تحقق آثار أخرى أكبر وأبقى،"[4] ويترفع الأدب على أن تكون غايته مجرد التعبير عن تجربة شعورية، وإلا ما انشغلت البشرية به ولما أولته تلك الأهمية، "فكلما ولد أديب عظيم ولد معه كون عظيم، لأنه سيترك للإنسانية في أدبه نموذجا من الكون لم يسبق أن رآه إنسان! حيث لكل كاتب عالمه الخاص؛ فعالم طاغور راض سمح، وعالم

[1]- ينظر: حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- هذا قول سيد قطب، نقلا عن: ينظر: حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

عمر الخيام حائر، وعالم توماس هاردي عالم يائس،"[1] وتبقى معايشة تجربة أدبية كما تكون المعايشة والإحساس بها من قبل المتلقي(المجتمع)، "رصيد يضاف إلى أعمارنا، وزاد يضاف إلى أزوادنا في الرحلة القصيرة المحدودة على هذا الكوكب الأرضي الصغير!"[2] فلا أحد يستطيع أن ينكر علاقة الأدب الوطيدة بالمجتمع عبر التاريخ، لكن الإنكار قد يقع في نوع العلاقة وخصوصية الرابطة بينهما؛ لذلك كانت "قضية العلاقة بين الأدب والمجتمع وما تزال موضوعا شديد الأهمية لفهم الأدب ودراسته، ودونها لا يمكن فهم الأدب ولا المجتمع، ورغم أن مصطلحي الأدب والمجتمع لم يحملا نفس الدلالات الحديثة عند القدماء، إلا إننا نستطيع أن نلمح إسهامات حول هذه العلاقة منذ القديم،"[3]فإذا تصفحنا التاريخ بحثا عن تلك العلاقة بينهما، سنجد الإلياذة اليونانية كما أشرنا أول دال على اجتماعية العلاقة، وفي العصور التالية للعهد اليوناني كمؤثر على العلوم والآداب العربية، كذلك احتل الشعر الجاهلي في بيئته العربية مكانة اجتماعية راقية فكان مرآة عصره، وصورة حية للحياة العربية في شبه الجزيرة العربية، فكان كما ذكر الأدباء والنقاد: ديوان العرب، وصوت القبيلة ولسان حالها، والمصور الأمين لنوازع فرحها وحزنها، وفخرها وعزها وسقوطها وذلها...وبهذا يمكننا الجزم أن علاقة الأدب بالمجتمع لم يطعن فيها أحد، إنما قام الجدل وتراكمت الجدليات حول رؤى تلك العلاقة وتوجهات أصحابها الفلسفي والفكري، وهي لا تزال يتردد صداها بين المبدعين، النقاد، والباحثين، لم يُحَلْ إشكالها، ولم يحسمجدلها، مما يوحيبجوهرية تلك العلاقة وأهميتها خلال التاريخ البشري.

[1]- يراجع: السيد قطب، نقلا عن: ينظر: حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: حواس محمود: الأدب والمجتمع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته، والقول لسيد قطب.
[3]- سيد البحراوى: المدخل الاجتماعى للأدب، ص 03.



# المحاضرة الرابعة:

# الأدب والفلسفة

## المحاضرة الرابعة: الأدب والفلسفة

حاول الإنسان منذ وجد على ظهر الأرض إيجاد تفسير لظواهر الكون، وإقناع نفسه بإجابات شافية عن أسئلة متجددة، طالما راودته عن كينونته ووجوده وعالمه، فمارس التفلسف محاولا عبره فهم أبعاد وجوده بمختلف توجهاته، وكانت نسقية تقليدية؛ فقد حوت جمهورية أفلاطون مثلا كل العلوم في نسقها الفلسفي، بينما احتفظ الأدب "بإيقاعه ومنطقهالخاص، فاستعصى على الاحتواء من قبل الفلسفة النسقية التقليدية، فالكتابة الأدبية سواءأكانت شعرا أو مسرحا أو رواية، تحتفظبتراثها ورموزها وأشخاصها الذين صاغوا معالم الفكر الإنساني بجانب الفلاسفة،"[1]ثم تقارب الأدب والفلسفة وتواءما في كثير من الجوانب، ولكن التعايش بينهما أضحى صراعا؛ حين أصبح كل نمط منهما يرى نفسه قد استفرد بالحقيقة ولامسها، على عكس الآخر، فقد استبعد أفلاطون الشعراء من جمهوريته لهذه الأسباب؛ حين ادعى أنه "من خلال لغتة العبارية المجردة التي تبدو صارمة في عقلانيتها مغرقة في غموضها، قادرة على الإحاطة بمستويات التفكير الإنساني سواء كانت علمية أم أدبية، لكن الأديب جابهه بالقول: إن حدود اللغة المنطقية العقلانية لا تسمح بمقاربة نبضات وأشواق وكشوفات الروح التي تتجاوز العقل وتتفلت من صرامة المنطق، وبالتالي لا تستطيع اللغة المنطقية الجافة مقاربة الحقيقة كما يفعل السرد الأدبي الذي يتسم بالتدفق والانسياب واستخدام الصور المجازية والاستعارات الجمالية،"[2]وهكذا احتد الجدل واحتدمت الخصومة بين من ينفي العلاقة بين الأدب والفلسفة وينجذب لأحدهما على حسابالآخر، في حين يبالغ آخر في الاستماتة والدفاععن هذه العلاقة، ومن يعتدل في الدفاع عنها، وهكذا انقسم الفلاسفة بين مؤيد ومعارض للعلاقة.

### 1- المنكرون لعلاقة الفلسفة بالأدب:

أثارت العلاقة بين الأدب والفلسفة منذ القديم إشكالا لايزال قائما إلى اليوم، فقد تساءل الكثيرون عن طبيعة العلاقة بين الأدب والفلسفة، اعتمادا على المقولة الشهيرة: (الفلسفة أم العلوم)، هل هي علاقة تصادم، أم تمازج أم تكامل، عداوة أم صداقة؟ باعتبار أن "الفلسفة علما أو بحثا عن الحقيقة، يتوسل باللغة التي تعتبر جوهر اشتغال الأدب ونواته، وكذلك الأدب يبني كل تمفصلاته على اللغة، فهي إذا القاسم المشترك بينهما،"[3] وتباينت الآراء حول طبيعة تلك العلاقة، بين من يراها تكاملية ومن يراها عدائية؛ وإذا تتبعنا التاريخ نبتغي الإجابة الشافية عن هذه المسألة، نجد أن الخوض في الحديث عن طبيعة تلك العلاقة مضطرب بين هذا وذاك، فما بين الفلسفة والأدب من أواصر التواصل والتواشج لا يشكك فيه أحد، وإن رفض البعض الآخر هذا الرأي، وارتآها علاقة تصادم وتضارب، حيث تمتد جذور الخصومة بين الفلسفة والأدب في الفكر الغربي إلى العصور القديمة، وبالضبط إلى عهد الإغريق، "عندما ربط أفلاطون

---

[1]- موقع قناة الجزيرة الإلكتروني: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟نشر بتاريخ: 2017/01/23، الرابط: https://www.aljazeera.net/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/09/05، 17:29سا.

[2]- ينظر: فريق تحرير قناة الجزيرة: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب: موقع جريدة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد: 3745، المنشور بتاريخ: 2012/06/01، على الساعة:00:52 سا، الرابط: https://www.ahewar.org/، تاريخ الزيارة ووقتها: 20251/04/20، الساعة: 16:15سا.

المعرفة بالفلسفة، بينما وسم الشعر بالانفعال والعاطفة، وجعله نقيض الفلسفة وعدوها اللدود،"[1]وموقف أفلاطون في جمهوريته من الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، وإثر نظرته إلى الشعر على أساس كونه نقيضا للفلسفة؛ لاعتماده على العاطفة، في حين تعتمد هي على العقل، انتهى به إلى طرد الشعراء خارج أسوار جمهوريته؛ لكونه يفسد أخلاق النشء من جهة، ولكونه "يحاكي عالم المحسوسات، وهي نفسها ليست سوى محاكيات للعالم العلوي (عالم الأيدوس)"[2] من جهة ثانية، ومعنى ذلك أن محاكاة الفن عموما والشعر خصوصا لعالم المثل يبتعد بدرجتين عنه، وبذلك لا توجد فيه أية حقيقة، لأن محاكاة المحاكى تشويه للنموذج الأول الحقيقي.

فصل أفلاطون Platoبين الفلسفة والأدب على أساس أن الفلسفة علم يعتمد العقل، وبالتالي يقود إلى الحقيقة، والشعر فن يبعدنا عن الحقيقة مهما حاول إيهامنا بالوصول إليها،وقد استند في حكمه على إفساد الشعر لأخلاق الشباب على ما جاء في إلياذة هوميروس Homeros وأشعار ثيوغونيا هيزيود Hesiod's Theogony، قائلا: "أعني تلك التي رواها هوميروس و هزيود و غيرهما من الشعراء، وهم أعظم رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعا بين الناس...وأول ما أعيبه عليه كذبه الآثم الشرير في تمثيل الآلهة والأبطال بطريقة باطلة، وكأن مصورا يرسم صورا مشبوهة، لا يوجد بينها وبين موضوعها ظل من الشبه،"[3] حين يرسمها "ساخرة ساحرة، لاهية وعابثة، غير مهتمة بما يحدث في حالم الحس،"[4]وعالمها كله لعب ولهو، هراء وهزل، ومجانفةللحقيقة والواقع.

استمرت بعد ذلك العلاقة العدائية بينهما حتى القرن السابع عشر، عندما نادى بعض الفلاسفة بوجوب الفصل بين الفلسفة والأدب، وعلى رأسهم رينيه ديكارت René Descartesالذي "جاهر بعداوة شديدة للشعر والشعراء حتى قيل فيه أنه: (حز عنق الشعر)، كما هاجم توماس ليف بيكوك Thomas Love Peacockفي كتابه (عصور الشعر الأربعة)الأدب وعده نشاطا متخلفا لا ينتمي إلى روح العصر الذي تهيمن عليه المعرفة والعقل والتنوير، وحاكى وجهة نظره هذه الفلاسفة النفعيون مثل جون ستيوارت ميلJohn Stuart Mil"[5] وفي القرن التاسع عشر استمرت العلاقة العدائية للفلاسفة تجاه الأدب، خاصة في ظل اكتساح العلوم والتكنولوجيا، مما جعلهم ينسبون الأدب إلى الحمقى والأغبياء؛ فقد "ألقى العالم الإنكليزي توماس هنري هكسلي Thomas Henry Huxleyخطبة ثار فيها على الأدب، وعد من الحمق والشعوذة

[1]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، موقع أنفاس بتاريخ: 01 أيلول سبتمبر 2008، الرابط: https://www.anfasse.org /، الزيارة: 2021/09/01، الساعة: 18:20سا.

[2]- العربي الذهبي: شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. شركة المدارس للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000. ص، 85.

[3]- يراجع: أفلاطون: الجمهورية: دراسة و ترجمة فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص: 534.

[4]- ينظر: صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب، جريدة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

وجوده في عصر العلم والتنوير والعقلانية،"[1] وهو الموقف ذاته الذي وقفه فلاسفة القرن العشرين، رافضين أي تطابق بين الأدب والفلسفة، فقد رأى جورج بواسGeorge Boasفي محاضرة له بعنوان (الفلسفة والشعر) أن "الأفكار تكون في الشعر عادة ممتهنة وغالبا زائفة، كذلك ذهب (ت.س. إليوت) Thomas StearnsEliotإلى أنه: لاشكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي! فقد كانا ذوي إحساس مرهف ولكن دون فكر، والإنسان حين يكون مفكرا، يكون بعيدا كل البعد عن القلب والعاطفة والوجدان! بينما اعتبر (د. هـ. لورنس) أن هيمنة العقل وتغلبه على العاطفة مسؤولا عن مصائب القرن العشرين،"[2]وما أحوج الإنسان بين الفينة والأخرى إلى عالم الروحانيات يستفرغ فيها عفن المادة وخشبية التكنولوجيا وجفافها.

## 2- القائلون بالعلاقة بين الأدب والفلسفة:

في مقابل المنكرين لوجود أية علاقة بين النمطين، كان هناك فريقمن الفلاسفة الذين ناهضوا النظرة السلبية لعلاقة الأدب بالفلسفة، وأقروها بل استماتوا في الدفاع عن وجودها، وأول هؤلاء الفيلسوف الإغريقي أفلاطون في حد ذاته، بعد أن انقلب على موقفه في النهاية وجعل الشعر فنا ممجدا، بل "ووظفه في العديد من كتاباته،"[3]ونحا نحوه أرسطو Aristotleالذي أعلى بوق المواءمة بين الأدب والفلسفة مؤكدا أن: "المعرفة الأدبية هي معرفة بكنه الأشياء وحقيقتها وليست مجرد انفعالات هوجاء،"[4]ومثله أفلوطين Plotinusالذي يرى أن بين الأدب والفلسفة علاقة حميمية؛ لأنهما "يضفيان سمة الثبات على الروح،"[5] وهو الموقف ذاته الذي يقفه القديس أوغسطين منهما، حيث رأى أن الأدب والفلسفة كليهما "يشتركان في جمال الشكل،"[6] بينما رأى دانتي أنهما ما وجدا إلا "لغاية واحدة وهي الكشف عن وحدة الطبيعة ووحدة الاشياء،"[7] وذلك بعد أن كان قد فصل بينهما، مرجعا الفلسفة إلى مصاف العلوم، والأدب إلى ملكة الخيال، وهو تقريبا الموقف ذاته الذي وقفه بعد ذلك الأديب الألماني (غوته) في كتابه (ديوان الشرق والغرب)، وكذلك الناقد الإنجليزي صاموئيل كولردج، الذي رأى فيهما "فنين يحققان الجمالية والانسجام"،[8] بالإضافة إلى الفلاسفة الإغريق، أيد الفلاسفة المسلمون هذا الموقف، وأكدوا على العلاقة المتواشجة بين الأدب والفلسفة؛ بداية بابن سينا الذي دافع عن الشعر ومكانته في الفكر حين جعل له غايتين أساسيتين؛ المتعة والإفادة، حيث غايته "الحث على فعل أو الكف عن فعل، ولما كانت الأفعال الإنسانية التي تُحاكَى إما جميلة أو قبيحة، أي إما فضائل وإما رذائل، فمن البديهي أن

---

[1]- ينظر : ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- محمد كرد: الميتافيزيقا والشعر بين أفلاطون وهيدجر، نقلا عن: صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب، جريدة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور.
[5]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور.
[6]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور.
[7]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور.
[8]- يراجع: ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور.

يكون الحث مرتبطا بالفضائل، والكف أو الردع مرتبطا بالرذائل،"[1]ووافقه الفارابي الذي رأى الشعر فنا يحقق كما قال ابن سينا المتعة والفائدة، حين ذهب إلى أن "الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور الجدية، و منها ما تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، و ذلك هو السعادة القصوى،"[2]ما يعني أن الفلاسفة المسلمين فقهوا أهمية الشعر الفنية في صوغ الأفكار وتبليغ الرسالة إلى المتلقي؛لذلك ضمنوها أفكارهم الفلسفية، فألبسوا الفلسفة الخالصة حلة أدبية أنيقة لتجد القابلية وتحقق المتعة الفنية على صعيد الفكر والعاطفة؛ "فالجاحظ كان يعرض أفكار المعتزلين في قالب شعري، وكان أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، وسئل أبو العلاء عن شعرية المتنبي وأبي تمام والبحتري فأجاب:حكيمان وشاعر ويقصد بالحكيمين المتنبي وأبي تمام، بينما الشاعر البحتري، "[3] مما يوضح العلاقة الوطيدة بين الفلسفة والأدب،وارتباطهماالوثيق حتى لا يكاد ينفصل أحدهما عن الآخر، رغم أن الأدب وحده كفيل بمعالجة القضايا الفكرية والمصيرية الهامة، على غرار قضايا الهزل والفكاهة والترفيه عن النفس.

كما ناهض الفلاسفة المحدثون من أنكر تواؤم الفلسفة والأدببعد ملاحظتهم سلبيات طغيان النظرة المادية على الفكر والعلوم والحياة، بعد خفوت صوت القلب، ووهن العاطفة، وضمور الخيال، فنبهوا إلى خطورة الموقف، وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الألماني (نيتشهFriedrich Nietzsche) الذي اعتبر العزوف عن الأدب كجانب روحاني "معضلة العصر نتيجة هيمنة الفكر على العاطفة، وقد عزا ذلك في كتابه (ولادة التراجيديا) الى الفكر التحليلي الذي يمثله سقراط في الفلسفة ، فيما يمثله في الأدب (يديس)، ودعا الى حل هذه المعضلة من خلال العودة الى ما يعتمل في أنفسنا من عناصر بدائية للارتشاف من نبع العاطفة، حتى ولو أدى ذلك الى تحطيم الفكر التحليلي، وهو الموقف ذاته للروائي الإنجليزي (د. هـ . لورنس) David HerbertLawrenceالذي اعتبر هيمنة العقل وتغلبه على العاطفة مسؤولا عن مصائب القرن العشرين،"[4]ومثله هيدجر Heidegger Martinالذي احتد في نقده للميتافيزيقا والشعر كليهما في البداية، ثم عاد ورأى فيهما العلاج الناجع لأدواء المادية والتكنولوجيا الحديثة التي سيطرت على الإنسان والحياة، فهما "صورتان إنسانيتان للتعبير عن الوجود، كما أن منطلقهما هو الإنية المتفاعلة روحيا وعقليا مع ذلك

[1]- ينظر: علي العلوي: مفهوم الشعر عند ابن سينا. مجلة العربية السعودية، العدد 133، نقلا عن: صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب، جريدة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط01، 1984، ص144.

[3]- صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب، جريدة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الوجود، "[1] وذلك كثورة على تشييئ الإنسان وسيادة النظرة المادية ولاإنسانية التكنولوجيا.

ظهر في العقود الاخيرة منهج جديد هو ما عرف بـ (تاريخ الأفكار)، الذي "دعا إليه وطوره (أ. أو . لفجوي) لدراسة وتتبع الفكرة خلال جميع أشكال التفكير؛ من الفلسفة والعلم واللاهوت وخاصة الأدب، فهو يستخدمهكوثيقة وأداة إيضاح، فَلِكَيْ يتسنى لنا تأويل أي نص أدبي وفهمه يجب أن يكون الباحث ملما بمعارف مختلفة من تاريخ الفلسفة أو الفكر العام، كما أن دراسة تاريخ الأدب والأدباء كباسكال Pascal Blaiseونيتشه مثلا،تتطلب منا معالجة مشكلات تاريخ الفكر، كما أن روائع الأدب العالمي تحيلنا إلى الفلسفة؛ فآثار شكسبير William Shakespeareتحوي أفكارا أفلاطونية، ولدى ميلتون نظرية شخصية رفيعة في علم اللاهوت وعلم الكون، واشجت بين عناصر مادية وأفلاطونية متأثرة بالفكر الشرقي، وضجت مقالة (( حول الإنسان )) لبوب بالأصداء الفلسفية .. وكان كولردج من كبار الشعراء الرومانسيين وفي الوقت ذاته فيلسوفا بارزا، كذلك اعتنق (شيلر) Johann ChristophFriedrich vonSchiller مذهب (إيمانويل كانط)Kant Immanuel، و(غوته) ohann Wolfgang vonGoetheمذهبي أفلوطين وسبينوزا، كما ظهرت في روسيا المدرسة ذات التوجه النقدي الميتافيزيقي والتي تفسر الأدب بالمواقف الفلسفية لهؤلاء.

حتى حركة النقد وفي مجال دراستها لعلاقة الأدب بالفلسفة وقفت بين اتجاهين؛ من يرى تحقق جمالية الآثار الأدبية في اقترانها بالإيديولوجيا الفلسفية، وفي من يراها في عزلها واستقلالها عنها، لكن الأمر لم يحسم لصالح أي واحد من الاتجاهين؛ فقد "فضل إليوت (دانتي) على (شكسبير)؛ لأن فلسفة الأول بدت له أصح من فلسفة الثاني، رغم أنه وصمهما بعدم التفكير سابقا، في حين رأى هرمان غلوكنرGünterHermannأن الشعر والفلسفة كانا أكثر تباعدا لدى دانتي؛ الأمر الذي يملي علينا القول أن الزمالة الحقة بين الفلسفة والادب إنما تصح حين يظهر أدباء مفكرون، مثلما كان (غوته) شاعرا وفيلسوفا أصيلا في وقت واحد، ويذهب (سيدني هوك) Sidney Hookإلى أن "المشكلات الفلسفية التي تثار بوجه الإنسان في كل أطوار حياته، والتي تحيل إلى مشكلات إيديولوجية، لم يقف إزاءها إلا الأديب ذلك الفيلسوف الشعبي عن حق وحقيق،"[2]فهو الألصق بطبقات الشعب والأقرب لواقعهم، والأصدق في التعبير عن آلامهم، أفراحهم وآلامهم.

رأى الفيسلسوف هيدجر أن بين الأدب والفلسفة قاسم مشترك على جانب من الأهمية هو اللغة،"فإذا كانالشعر في جوهره تأسيسا، فهذا معناه وضع أساس ثابت

[1]- محمد كرد: الميتافيزيقا والشعر بين أفلاطون وهيدجر، نقلا عن: صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب، جريدة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

وراسخ،الشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلمة،"[1] ولطالما بنى الإنسان العالم بكلمة، وهدمه كذلك بكلمة، ثم أليس خلق الكون متعلق بكلمة من حرفين؛ الكاف والنون: (كن)؛ وهي في حد ذاتها مثار قضايا فلسفية ووجودية جادة وعميقة. كذلك عمد الكثير من الفلاسفة بعد ذلك إلى مزج الأدب بالفلسفة، حين صاغوا آراءهم الفلسفية في أساليب أدبية، مازجين بين "أسلوب السرد الروائي واللغة الشاعرية من جهة، وبين اعتبارات السؤال والمقاييس الفلسفية من جهة أخرى، فقدم نيتشه فلسفته بصورة سرد روائي في عمله الشهير "هكذا تحدث زرادشت،" وحدا حدوه جمع من الفلاسفة صاغوا فلسفتهم وأفكارهم بواسطة الرواية والمسرح كجان بول سارتر، وميلان كونديرا وغيرهم؛"[2] لأنهم وجدوا فيها فنا محببا للنفوس يخفف من حدة وثقل المادة الفلسفية المحضة.

نسج الروائي التشيكي ميلان كونديرا Milan Kundera،في كتابه "ثلاثية حول الرواية: فن الرواية" علاقة جديدة بين الرواية والفلسفة، لا من حيث الأسلوب والمنهج الذي يتبعه كل منهما، بل من حيث الوظيفة التي أدتها كل من الفلسفة والأدب في العصر الحديث؛ فبحسب كونديرا فإن كلا من الفلسفة والأدب عملا جنبا إلى جنب على تأسيس الحداثة الغربية، فإذا كان التأسيس الفلسفي للحداثة قد جرى على يد الفيلسوف الرياضي ديكارت في القرن السابع عشر الميلادي، بجعله الذات المفكرة الواعية أساس كل شيء، وذلك من خلال مقولته الشهيرة "أنا أفكر إذن أنا موجود"، حيث حدد ديكارت مهمة هذه الذات المفكرة في اكتشاف الكون وحل ألغازه، فإن دور الراوية كان قد تمثل في سبر أغوار النفس البشرية والحفر في أشواقها وآمالها التي لا تقف عند حدود المادة والطبيعة،"[3] من هنا "اعتبر كونديرا الروائي الإسباني ميخائيل دي سرفانتس مؤلف رواية (دون كيشوت) الشهيرة، والذي عاصر ديكارت في القرن السابع عشر الميلادي،مؤسسا للحداثة بجانب ديكارت، فذات ديكارت المفكرة تسعى لكشف أسرار العالم، ورواية سرفانتس تسعى لكشف سر هذه الذات وتطلعاتها وأشواقها، فمن خلال هذا الربط بين نشأة الرواية على يد سارفنتس وهوى المعرفة على يد ديكارت، يكون كونديرا قد جعل كلا من الفلسفة والأدب ذويوظيفة متكاملة ومشتركة،"[4] من حيث إشراك العقل، الروح، والوجدان في العملية.

ثم ذابت الحدود نهائيا بين الأدب والفلسفة، وغدا لا غنى لأحدهما عن الآخر بمجيء فلاسفة ما بعد الحداثة الذين "عُرفوا بنقدهم الشديد للثنائيات التي هيمنت على تاريخ الفكر الفلسفي من قبيل ثنائية الروح والجسد، والفرد والمجتمع، والحرية والحتمية،"[5] فقد كان للفلسفة دورها الفعال ومهمتها الأساسة في تأسيس الحداثة، فمثلما "قالت فلسفة الحداثة مع ديكارت:"أنا أفكر إذن أنا موجود، قال أدب الحداثة:"أنا أتألم إذن أنا

---

[1]- هيدجر: محاضرة هيلدرلن وماهية الشعر، نقلا عن: ميشيل هار: هيدجر والشعر (لشاعر لا يأتي بالخلاص). مجلة فكر وفن، العدد 47، 1988، ص11، ينظر: صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب، جريدة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- موقع قناة الجزيرة الإلكتروني: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- قناة الجزيرة: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- قناة الجزيرة: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- ينظر: فريق تحرير قناة الجزيرة: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

موجود،"[1]هذا بالإضافة إلى الجدل والتشكيك الذي قام حول العلاقة التي تحكم الأدب والفلسفة، كان السؤال العصي والملح حول الصيغة التي تدخل بها الفلسفة عالم الأدب، والأدب عالم الفلسفة، وكانت إجابة الشق الأول من السؤال؛ أن ذلك يحدث "عندما تكف عن أن تكون أفكارا بالمعنى المألوف للمفهومات، وتصبح رموزا أو حتى نوعا من الخرافة،فالإبداعات الأدبية ذات المضمون الفلسفي، والتي تنفذ فيها دراما الأفكار بمصطلحات ملموسة تمثلها الشخصيات والحوادث؛ كفاوست لغوته والإخوة كارامازوف لدوستويفسكي،تعد أعمالا فنية رفيعة وراقية بسبب مدلولها الفلسفي،"[2]رغم أن مقاييس الفن الإبداعي تتجاوز المقياس الإيديولوجي إلى العوامل الفنية والجمالية الأخرى، صحيح أنها تدعم فكر الأديب وتعززه، لكنها قد تفسد عمله وتنسفه إن لم يحسن استيعابها وتوظيفها، "فالبصيرة في الأمور النظرية قد تزيد من عمق نفاذ الفنان وفي اتساع مداه، لكنها قد لاتكون كذلك، فقد يتشوش الفنان من الإيديولوجية الفائضة إذا ظلت دون تمثل،"[3]وأروح ما يروح عن النفس الأدب بجمال عباراته، وقوة خياله، وموسيقاه وصوره الفنية.

إذا كان السؤال الذي طرح سابقا قد دار حول نوع العلاقة التي تربط الأدب بالفلسفة، فإنالشق الثاني منه دار حول كيفية دخول الفلسفة ميدان الأدب، أو ولوج الأدب دائرة الفلسفة، فكان الجواب؛ أن ذلك يكون عبر صياغة المعارف الفلسفيةفي أجناس أدبية مختلفة، وكان ذلك منذ القدم؛ فجاءت تلك الدروس الفلسفية متميزة في أشكالها ومضامينها، مما يثبت التبادل العتيد بين الفلسفة والأدب، وقد عرف الأدب بكونه يختزل الأفكار العظيمة في فنونه بالكلمة الواصفة والنغمة الرنانة، وانشغلت الفلسفة كذلك بفكر الإنسان ووجوده ومصيره، واحتاجت لترسيخ ذلك، فكان أمامها الأدب أليق الفنون للتعبير عما تصبو إليه، فكان أول الفنون الأدبية التي عبرت عن الأفكار الفلسفية الشعر، الذي"رافق الإنسان منذ فجر التاريخ، وحمله أفكاره ومشاعره وأحاسيسه منذ زمن بعيد؛ وقد سبق الفلسفة وعبر عن مضامينها قبل أن تبصر النور وتشرق فيها الحياة؛ وظل يواكبها منذ نشوئها وتدرجها وتحولها إلى قدر أكبر من الشمول والتجريد، أي حتى بدأت تكون فلسفة أو خُطى أولية،حتى أصبحت فلسفة كاملة بعد حين،"[4]وقد وظفه فلاسفة اليونان لعرض فلسفتهم، كفعل "هيراقليطس، وبرمنيدس وأنباذوقليس وأخيرا هوميروس الذي وضع في ملحمتي الإلياذة والأوديسة، الكثير من أفكاره وآرائه الفلسفية،"[5]لقبوليته لدى المتلقي وقابليته وطواعيته في نقل الأفكار الجادة والمعارف العقلية.

---

[1]- القول لميلان كونديرا ضمن مقال: موقع قناة الجزيرة الإلكتروني: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، الموقع المذكوربتاريخه ووقته.

[4]- ينظر: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية، مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية، مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

كذلك وضع حكماء الشرق أفكارهم وآراءهم الفلسفية في منظومات شعرية طويلة، تحكي تاريخهم وبطولاتهم على غرار فلسفتهم وأفكارهم، (كملحمة جلجاميش) السومرية التي نُظِمَت شعرا في الألف الثانية قبل الميلاد،و(الشهنامة) الفارسية المعروفة بنشيد الفُرس البطولي، و(الراجفيدا) التي عبرت عن الأفكار والميثولوجيا الهندية بشكل شعري؛"[1]فنجحت في ذلك إلى حد بعيد، وحفظتها الأجيال بفضل طابعها الشعري، فوصلت إلينا كاملة غير منقوصة، ولطالما حمل الشعر مسئولية التعبير عن المشكلات الفلسفية، في مختلف الحضارات الإنسانية، ما حدا بالفيلسوف الإنجليزي "هوايتهد" إلى الدعوة إلى "ضرورة الالتجاء إلى الشعر للتعبير عن الفلسفة بمعانيها العميقة؛ فمجرد خلود الشعراء دليل مادي قاطع على أنهم يعبرون عن حدس إنساني عميق، استطاعت الإنسانية بمقتضاه أن تنفذ إلى ما في الواقعة الفردية من طابع كلي شامل،"[2] إذ يمزج العاطفة بالخيال والكلمة بالنغمة والفكرة، فتكتسب الفلسفة بذلك عمقها وشموليتها.

كتب للكثير من القصائد الأوروبية الخلود نتيجة طابعها الفلسفي، كقصائد الشاعر الفيلسوف (يوهان هولدرلين)"التي كانت بمثابة إلهام لعدد كبير من الفلاسفة الغربيين أمثال (نيتشه وهيدجر وسارتر)،والشاعر (ألفونسو دي لامارتين) Alphonse deLamartine في قصيدة (البحيرة)، التي يصور فيها محنة الإنسان في وجوده وكينونته القصيرة، في انخطافه وسرعة زواله من دون أن يحقق ولو القليل من أحلامه وأمانيه، وقصيدة (فاوست)Faustusللشاعر الألماني (غوتة Goeuthe)، التي تبحث أزمة الحضارة الغربية وصراع الإنسان بين الله والشيطان، وأثر العلم والعقل في وجوده ومستقبله، وحاجته إلى الحقيقة دونسواها،!"[3]لذلك رأى الناقد(رينيه ويليك)Rene Wellek في كتابه (نظرية الأدب): "إن التزامل الحق بين الفلسفة والشعر إنما يقع حين يوجد شعراء مفكرون مثل أمباذوقليس في عصر ما قبل سقراط في اليونان، أو خلال عصر النهضة حين كتب فيشينو أوجيوردانو شعرا وفلسفة، فلسفة شعرية، وشعرا فلسفيا؛ وأخيرافي ألمانيا عندما كان غوته شاعرا وفيلسوفا في الوقتنفسه،"[4]ولم يقتصر الشعر في علاقته بالفلسفة على الغرب، بل كان الشرق مسرحا لهذه الزمالة والتوأمة كذلك منذ عصور الشعر الأولى؛ العصر الجاهلي، ثم في العصور الإسلامية؛ حيث تأثر الأدب والشعر خاصة بالدين الجديد وتعاليمه من جهة، ورواد التيار الكلاسيكي بخصوصياته، ثم كان العصر العباسي، وإثر ترجمة العلوم والفلسفة عن الإغريق، طبع الشعر العربي بطابع التجريد والنزعة العقلية في الأغراض العتيقة، واستجدت أغراض أخرى ذات صلة شديدة بالفلسفة، كشعر الزهد والتصوففي أشعار ابن الفارض وابن عربي وأبي العتاهية وفي الكثير من شعر الصوفية والمعري.

---

[1]-همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية، مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية، مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

## المحاضرة الرابعة: الأدب والفلسفة

جعل أبوالعتاهية حكمياته الفلسفية في الحديث عن "مهازل الحياة وخداع الدنيا وأباطيل المجد؛ كما تدعو إلى الاعتبار بحوادث الحياة ومصائر الرجال وجبروت الموت،"[1]وجاراه كل من أبي نواس، ابن الرومي، المتنبي، أبي العلاء المعري، حين صبوا آراءهم وأفكارهم الفلسفية في ثنايا أشعارهم، وحتى الطبيب الفيلسوف ابن سينا، الذي تشهد له قصيدته المشهورة في النفس بالأدبية والفلسفة؛ كذلك عبر ابن الرومي في شعره عن الكثير من المضامين الفلسفية، موظفا أسلوب التعليل والاستدلال المنطقي، وصقل أبو نواس شعره بالمنطق العميق، الممزوج بالشاعرية الرقيقة والإحساس المرهف، أما المتنبي فاستمد من سمات عصره المطبوع بالقوة، "كوسيلة للسيادة والسيطرة، كما الاستبداد، الاستئثار، والاغتصاب، مادة لفلسفته، فاعتبرها مرتكز الخُلُق ولب الحياة وجوهر القيم، فكانت لذلك في شعره العنصر الذي التقى عنده الفخر والمدح، فجاءت من ثمة أروع حكمه مسلوخة من معنى القوة ومنسوجة من خيوطها ومحبوكة بنولها،"[2]كما اعتمد الأدباء الفلاسفة والفلاسفة الأدباء في نسج خيوط أفكارهم قالب المحاورة كفن من الفنون الأدبية الضاربة في القدم، بعلة ما تحمله من إمكانيات الإيصال البسيطة، وطرق الحوار السهلة التي تعتمد في أسلوبها على اللغة اليومية المتصلة بالحوار والجدال والمحادثة؛ لذلك وظفها أفلاطون في جمهويته وفي محاوراته التي "أدارها بكل مهارة على لسان أستاذه سقراط وبقية المحاورين؛ للتعبير عن أفكاره السياسية والميتافيزيقية والأخلاقية، حتى باتت لا تُفهم فلسفته من دون الإطلاع على محاوراته،"[3] التي تعبر بصراحة عما كان يدور في عصره؛ لذلك اعتبرت وثيقة تاريخية هامة لعصر الفيلسوف.

ثم وظفها الفلاسفة المسلمون في آثارهم؛ حين أرادوا التعبير عن مشكلات المصير، الوجود، والعقيدة، وحين أرادوا التعبير عن موقف الإنسان من الكون والحياة والدين، كما فعل ابن طفيل في قصة (حي بن يقظان)، حين أجرى حوارا ذا أهمية بالغة بين شخصيتين "تمثل إحداهما العقل البشري، وتمثل الأخرى الوحي الإلهي؛ (فحيٌّ) الناشىء، كان يرمز إلى العقل الطبيعي الذي هو السبيل المؤدي إلى الحقيقة؛ و(إبسال) الورع، كان يمثل الوحي أو الهداية الإلهية التي توصل إلى تلك الحقيقة،"[4]وهي دون شك محاورة فلسفية تفيض بالجدل الحواري الذي يفصح عن فلسفة تجريدية حقيقية.

كما وظفها فلاسفة الغرب المحدثون بصفتهم الورثة الشرعيين للإغريق كما يزعمون،من أمثال القس "بركلي" الفيلسوف العقلاني التجريبي الذي وضع محاورة بين مادية هيلاس وروحانية فيلونوس، و(دافيد هيوم) في كتابه (محاورات حول الدين الطبيعي)،والذي عبر فيه بدقة عن آرائه الفلسفية مركزا على "موضوعات العقل والعلم

---

[1]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

والشك والإيمان واليقين، من خلال الحوار الذي أجراه بين شخصيات (فيلون) (كليانشس) و(دميان)،"[1]فنقلت أفكارهم بطريقة غير مباشرة، أي عن طريق المحاورة وأسلوب السؤال والجواب الذي يوصل الفكرة من أوجز طريق وأقربه، عكس الأسلوب التقريري المباشر.

بالإضافة إلى الشعر استعان الفلاسفة كذلك في صوغ أفكارهم بجنس الرواية، فرغم كون الرواية فنا أدبيا إمتاعيا بالدرجة الأولى، إلا أنه لا يمكن إغفال كونه حاملا أفكارا وإيديولوجيا، وقد قدمت عبر مسيرة تطورها فكرا فلسفيا بدء برسائل ابن سينا القصصية، فرسالة المعري (رسالة الغفران)، ورواية ابن طفيل (حي بن يقظان)، التي تعد "أكثر المحاولات الروائية نجاحا في العصر الوسيط؛ بسبب ما كان يتوفر فيها من شروط الصياغة الفنية والسرد القصصي تخصيصا؛ ويظهر ذلك بجلاء في محاولة (ابن طفيل) بوعي وبشكل قصصي من خلال تطوره الطبيعي، ودون معرفة مسبقة بالشرائع الدينية أن يبلغ حالة عقلية اجتماعية راقية؛ وأن يصل إلى حقيق الله وإثبات وجوده،"[2]رغم إنكار بعض النقاد المحدثين لوجود الرواية الفلسفية؛ وهي نظرة فيها الكثير من المغالاة، حين نادوا أن الفلسفة لا يمكن أن تكون إلا مذهبا مستقلا بأفكاره ونظرياته وعوالمه الفيزيقية والميتافيزيقية، لكن بعض أدبائنا لم يستمع لهذه الآراء؛ فبرزت الكثير من الأفكار الفلسفية في مختلف أعمال أدبائنا العرب، وأبرزهم "نجيب محفوظ، ومصطفى محمود، وجبرا إبراهيم جبرا، وسهيل إدريس وأمين الريحاني، كما يبدو هذا الموقف أكثر وضوحا وأكثر إشراقا في مؤلفات جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي وعباس محمود العقاد وسواهم،"[3] لما يَسمُها من طابع عقلي، وقدرة على التجريد، ساعد في ضغط أفكارهم وشحنها واختزالها في مساحة صغيرة ومسافة قصيرة.

في الغرب جسد الكثير من الفلاسفة أفكارهم في أجناس أدبية كتب لها الخلود، كرواية (الغثيان) لجان بول سارتر، والتي عبر من خلالها عن موقفه الوجودي، ثم روايته (دروب الحرية) والتي اتضحت فيها فلسفته الوجودية بشكل أجلى من روايته الأولى (الغثيان)، والموقف الفلسفي ذاته لسارتر، تبناه الكثير من الأدباء، حين جعلوا آثارهم الأدبية أرضية لأفكار فلسفية، كروايات "ألبير كامي وديستيوفسكي وتولستوي وتشيكوف وغوركي وهمنغواي وأنطوان بيكيت وويلز ولورنس وإبسن وبروست وبلزاك وستندال وكافكا وسواهم... فهؤلاء كانوا روائيين فلاسفة، وإن كانت فلسفاتهم قد بقيت مطوية خلال مجموعة من المواقف البشرية التي عاشتها شخصياتهم الروائية الخالدة،"[4] بطابعها الفلسفي الروائي الذي كتب لها الخلود وصنع فرادتها، خصوصيتها، وتميزها.

---

[1]- يراجع: همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

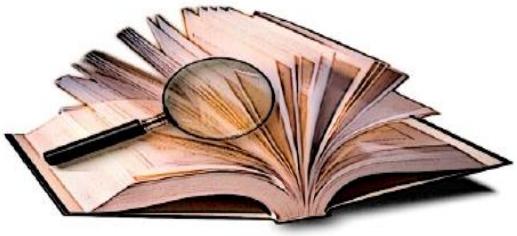
[3]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

كذلك عمد الكثير من الفلاسفة إلى صب آرائهم الفلسفية في شكل مسرحيات؛ كما فعل "غوتة وسيمون دي بوفوار وألبير كامي وجان بول سارتر" وغيرهم؛ فقد تجاوز هؤلاء الكتاب بعطاءاتهم النص الفلسفي بما فيه من جمود وعقلانية مفرطة، إلى الرواية والمسرحية التي تساعد عبر أدواتها المشخصة على إيضاح الأفكار والمشكلات التي تتعلق بوجود الإنسان وبعلاقاته مع الآخرين،"[1]فقدم الأدب أروع المسرحيات ذات المضامين الفلسفية بمختلف توجهاتها، كمسرحية (فاوست)لغوته، ومسرحيات: (الغثيان، وسجناء ألطونا، والأبواب المغلقة، والذُباب، والدوامة لسارتر)، والكثير من مسرحيات شكسبير ذات التوجهات الفلسفية، وهو ما خلدها وعمل على نشرها ونجاحها.

الخلاصة أن لا أحد يستطيع إنكار العلاقة المتداخلة بين الأدب والفلسفة، فهي التي يتوسط بها الأديب، وبالأدب يتوسط الفيلسوف للتعبيرعن مختلف تمثلات الوجود والحياة والكون، في رحلة البحث عن الذات والكينونة، والبحث في مشكلات الحياة والموت والمصير، بطريقة التداخل مرة والتفاعل مرة أخرى، فصورت الفلسفة في ثوب الأدب والأدب في ثوب الفلسفة وضع الإنسان ومآسيه، وجوده الضائع، ومصيره الغامض، في ظل التطور المادي والتكنولوجي الحاصل.

[1]- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية. مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.



# المحاضرة الخامسة:

# الرواية والتاريخ

## المحاضرة الخامسة: الراوية والتاريخ

عرف الإنسان منذ القديم أهمية التاريخ؛ فدونه، معتبرا إياه نشاطا معرفيا أصيلا، وذلكمنذ بداية اكتشافه الكتابة، حيث حاول من خلاله"تسجيل ما يدور في الحياة البشرية وما يحكمها من عوامل في امتدادها الزمني على الأرض،"[1] فكانت الكتابة التاريخية الموضوع الأول الذي مارسه، في حين ظلت الرواية "كجنس تعبيري تخييلي لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر،"[2] لذلك تباينت الرواية والتاريخ في بعدهما الأنطولوجي، لكنهما "تعالقا وتقاطعا في مستويات إبيستيمولوجية عدة؛ كالمتعاليات الشكلية والنوعية، في حين فصلتهما خصوصية الخطاب، حيث يقبل التاريخي منه الخضوع للتقييم الحقائقي، بينما يقبل الخطاب الروائي التقييم الأيديولوجي، وذلك بسبب خضوع الأول لثنائية البث الحقائقي (الصدق والكذب) قياسا إلى ما يفترض أنه واقعي، وعدم خضوع الثاني لهذه الثنائية."[3]

يعد التاريخ معينا لا ينضب عند الأدباء ومادة أدبية خصبة يستثمرها المبدع في إنتاج نصوصه الرائدة، ولطالما كانت الرواية ألصق الفنون بالتاريخ، فهو منبعها الثر، وتجربة الكاتب اللبناني جورجي زيدان أصدق دليل على ذلك؛ "فالتاريخ يمنح الروائي مادة خاما تتيح له عرض أفكاره وتأملاته، وقد يدرك الروائي ما فات على المؤرخ، فيكتب عن التاريخ المنسي باحثا عن الإنساني والمقموع والمسكوت عنه، بينما يسير المؤرخ غالبا في ركاب الحاكم أو يجعل من قلمه أداة في يد المنتصر،"[4]وإذا تساءلنا عن طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ، فالجواب لم يحسم فيه إلى اليوم، لكن هناك من يذهب إلى أن الرواية التاريخية تتبع التاريخ لتكمل نقائصه وترمم تصدعاته، وتصدق من حيث كذب، وتنجح من حيث فشل، وتَجدُّ من حيث أهمل، فالقراء"يقبلون على قراءة الرواية التاريخية لأنهم لا يثقون في التاريخ الرسمي، لذلك كان رهان الرواية التاريخية يكمن في تعقب الفراغات التي أهملها التاريخ الرسمي والأيديولوجي، والاستناد على بعض العلامات المضيئة لتقول ما أغفله المؤرخون أو طمسته المؤسسات،"[5] وتلك سمته وأهدافه منذ وجد.

### 1- المفهوم والمصطلح:

ارتبطت الرواية بالتاريخ منذ أمد بعيد، أي منذ عصر الأساطير، "يوم كان التاريخ أسطورة تُحكى، وبالتالي كان أدبا محضا، أو قل أدبا وتاريخا معا، ومنذ ذلك الزمان القديم لم يبرزا إلا ضمن هذه العلاقة التي تقننت بحكم الاختصاص الذي طرأ

---

[1]- ينظر: هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ، العقل في التاريخ، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام. دار التنوير، ط 2، 1981، ص: 39.

[2]- ينظر: Ian watt,Réalisme et forme romanesque, in Littérature et réalité, ed. Seuil. 1982.p :11.، نقلا عن: عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع (نجيب محفوظ نموذجا)، نشر بتاريخ: 2020/12/22، الساعة: 17.26سا، الرابط: https://www.aljabriabed.net/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/08/25، 21:17د.

[3]- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- أحمد رجب: ما هي العلاقة بين الرواية والتاريخ؟ جريدة اليوم الثامن الإلكترونية، العدد 35211، نشر بتاريخ: لأربعاء 19 ديسمبر 2018 5:41م، الموقع: https://alyoum8.net/news

[5]- أحمد رجب: ما هي العلاقة بين الرواية والتاريخ؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

فيمابعد،"[1]فقد كانت الرواية حسب بعضهم جنسا أدبياحل محل جنس أدبي مهم ساد في ردحات التاريخ السابقة؛ الملحمة، التي عمرت طويلا بين الشعوب، تتداولها الألسن وتحكيها الأجيال؛ كملحمة جلجامش، وإلياذة وأوديسة هوميروس، وغيرها، لكن مصطلح (الرواية التاريخية) تبلور حديثا مقترنا بالدراسات النقدية.

بتقدم البحوث والدراسات بدأ رفض النقاد للمصطلح بحجج كثيرة، كعدم صلاحيته للتعبير عن تلك العلاقة، وعدم مساوقته لدلالة المصطلح المرادة منه، فقد بدأ "التأفف من اعتبار روايات تنطلق من مادة تاريخية محددة رواية تاريخية،"[2] منذ ستينيات القرن العشرين، بينما عارض آخرون المصطلح جملة واستبدلوه بآخر رأوه أكثر مصداقية في التعبير عن تلك الدلالة، كمصطلح (التخييل التاريخي) الذي وضعه الناقد العراقي (عبدالله إبراهيم) كبديل لمصطلح (الرواية التاريخية) بحجة أن ذلك سوف يدفع بالكتابة السردية المتصلة بالتاريخ إلى تجنب ما يثار حولها من خلاف كلما نوقشت قضية الأنواع أوالأجناس الأدبية، وحدودها، ووظائفها،"[3] وهو دون شك تفكيك لثنائية الرواية والتاريخ وإعادة دمجهما في هوية سردية موحدة، تحرر الرواية من الخيال المطلق، وتجنب التاريخ ثقل المرجعية ومساءلاتها.

بينما يرى سعيد يقطين على خلاف عبد الله إبراهيم أن مصطلح (التخييل التاريخي) "محاولة ملتبسة لتقديمها نوعا بديلا عن مفهوم (الرواية التاريخية)، الذي هو مفهوم نوعي لاتصاله بتحقق سردي، له تاريخ في الإنجاز الروائي العربي والغربي،"[4]غير أن سعيد يقطين رفض هذا البديل ذاهبا إلى أنه لا يمكن لأي كان إلغاء معنى الرواية التاريخية لإحلال مصطلح بديل، فعندما "نقول (رواية تاريخية) معنى ذلك أننا خرجنا من التاريخ باعتباره (علما) إلى الرواية بصفتها (تخييلا)، أو (تخيلا)، وذلك الإحلال لا يقدم شيئا جديدا،"[5]في حين رأى الباحث فاضل ثامر أن مصطلح(التخيل التاريخي) الذي اقترحه عبدالله إبراهيم، يثير لبسا وتساؤلات عديدة لا تجد إجابة لها، واقترح بدل مصطلحه أربعة مصطلحات في مضمون الرواية التاريخية، لم يستقر على ظبط مصطلح واحد لهذه الدلالة؛ فمرة يسميها (رواية الميتاسرد التاريخي) ومرة ثانية يوظف (الرواية الميتاسردية التاريخية)، وثالثة (الميتاسرد التاريخي) ورابعة (الرواية التاريخية ما بعد الحداثية)، وذلك "للتنازع الدائم بين التاريخي والمتخيل بوصفهما

---

[1]- ينظر: محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك:نشر: 25 جوان 2019، موقع الأنطولوجيا، الرابط: https://alantologia.com/ / الزيارة: 2021/09/11، الوقت: 18:34سا.

[2]- سعيد يقطين: السرد التاريخي والرواية التاريخية. صحيفة العرب الإلكترونية، بتاريخ: الأحد 09/02/2020، الموقع: https://alarab.co.uk، تاريخ الزيارة: 2021/09/11، الساعة: 16:50سا.

[3]- سعيد يقطين: السرد التاريخي والرواية التاريخية. صحيفة العرب الإلكترونية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- صبحي حديدي:الرواية والتاريخ، وقائع الأرشيف ومجازات السرد. الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2019، ص 1- 5.

[5]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، ص 4.

سلطتين،"[1] لكن السائدهو وسم تلك المزاوجة بين المجالين بمصطلح الرواية التاريخية، وهو ما تبنته الناقدة نادية هناوي.

هذه الناقدة نافت ما اصطلحه فاضل ثامر (الميتاسرد التاريخي)على (الرواية التاريخية)؛ لأنها تختلف عن الرواية الميتاسردية، ثم لكون هذه الأخيرة لا تعير الإطار الموضوعي من الأهمية ما تعيره إياها الرواية الاجتماعية، التاريخية، العاطفية، النفسية...مثلا، لذلك نجدها "تتبنى مصطلح (رواية التاريخ)، وتقترحه كصيغة سردية، مع فحصه وتدقيقه ومقارنته مع مفاهيم وطروحات عربية وأجنبية،"[2] مع إقرارها بكونها لا تمانع في إيجاد مصطلح بديل، يتماشى ودلالة (الرواية التاريخية)، ولا يصادر اجتهادات الآخرين ولا يناقض توجهاتهم؛ وتقترح بدورها "إثبات مصطلح (رواية التاريخ) على مصطلحات أخرى مثل (رواية محكي التاريخ)، أو (رواية المتخيل التاريخي،)، أو(الرواية الميتاتاريخية) وغيرها.

يرى صبحي حديدي أن مصطلح (الرواية التاريخية) نتج عن منجزات النقاد الغربيين من أمثال جورج لوكاش ووالتر بنيامين ورايموند وليامز من خلال تعميق صلة الرواية بالتاريخ، كذلك أشغال المدرسة التاريخانية الجديدة التي تنقد مرجعية حقائق التاريخ الكوني، والتي نادت بوجوب "إعادة تثمين سرديات الشعوب التي طُردت من فردوس الحقيقة الكونية، بوصفها شعوبا بلا تاريخ على حد تعبير هيجل، لرؤية الحكايات الكبرى التي أُخرست في الماضي وهي تنهض من رماد، وتجثم كالكابوس على حاضر الأحياء،"[3] لذلك عمل الكاتب صبحي حديدي على قراءة الأعمال السردية المختلفة ذات التوجه التاريخي؛ كأعمالسليم بركات، آسيا جبار، أهداف سويف، هدى بركات، إلياس خوري، محمد خضير، سعيد الكفراوي، نجوى بركات، صلاح الوديع، جيمس جويس، ياسوناري كاواباتا، ياشار كمال، أمبرتو إيكو، طارق علي، ف. س. نايبول، وإيمري كيرتش،"[4] الذين تعتبر أعمالهم روايات تاريخية بامتياز.

إن مصطلح الرواية التاريخية في عمومه قائم "على الإيحاء؛ عن طريق المطابقة بين الرواية والتاريخ، انطلاقا من مقولة الترابط العضوي القائم بينهما، لكن الرواية بوصفها عملا يقوم على التخييل "لا تسعى لاستنساخ التاريخ وتفسير أحداثه والبحث عن الحقيقة فيه كما يفعل المؤرخ، بل تتخذ من أحداثه خلفية لها أو فضاء تظل تتحرك فيه، وهي تعيد بناء وقائعه على نحو دال ووفقا للاحتياجات الفنية للعمل الروائي، ويذهب بعض الدارسين إلى القول أن الرواية على خلاف التأريخ تظل معنية بالبحث في الفجوات الموجودة بين أحدث التاريخ أو في المسكوت عنه، إضافة إلى المغيب أو المهمل في هذه السردية للتاريخ،"[5]مما يؤسس لمفهوم جديد للرواية على أنها "تاريخ

---

[1]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، ص 03.
[2]- ينظر: صبحي حديدي: الرواية والتاريخ. ص 1-5.
[3]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، ص 1-5.
[4]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، ص 1-5.
[5]- مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح). نشر بتاريخ: الأربعاء: 2020/01/01، موقع مجلة الجديد الإلكترونية، الموقع: https://aljadeedmagazine.com/، تاريخ الزيارة وزمنها: 2021/09/19، الساعة: 00:03 د.

متخيل داخل التاريخ،"[1] وقد نتج هذا الجدل حول المصطلح بسبب العلاقة المتوائمة للأدب مع التاريخ، وهو جدلظل يدور بين النقاد والدارسين، يثبته تعدد المصطلحات التي ينحتها كل طرف منهم باعتبارها الأكثر دلالة على توصيف هذه العلاقة وتعبيرا عنها؛ لذلككان مصطلح الرواية التاريخية ذا التباسات واضحة في المصطلح والمفهوم من أكثر هذه المصطلحات إثارة للجدل،"[2]في حين ارتآه بعض الكتاب انتقاصا من قيمة العمل الروائي، لأنه يعود بها إلى ظروف النشأة الأولى للرواية وملابساتها؛ سيما وأنهم نادوا بوجوب "التفريق بين التاريخ والتأريخ: فالتأريخ بالهمز: هو الكتابة عما حدث في الماضي، أما التاريخ فهو إعادة قراءة ما حدث، وإعادة كتابته بصورة أخرى أقرب إلى الحقيقة التاريخية،"[3]فنتج عن ذلك إشكال قائم بين الكتابتين، حيث امتاز الأديب عن المؤرخ في كتابة الحدث برؤيته الواقعية للحدث من جهة، ورؤيته التخييلية من جهة أخرى، مع جمع الرؤيتين في صياغة فنية وبنية أدبية، غير كتابة المؤرخ؛ لكونها تاريخامصغرالتاريخ أكبر، أو هي خاص من عام، وجزء من كل؛ لأنها قراءة خاصة للتاريخ من طرف الكاتب، لكن بإضافة لمسات الريشة والألوان الأدبية، مما يجنبها جفاوة التاريخ وتقريريته، وفي الوقت نفسه يميزها عنه.

## 2- مسيرة الرواية التاريخية:

### أ- عند الغرب:

يوعز بعض النقاد نشأة الرواية التاريخية في الغرب إلى مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، إثر انهزام نابوليون بونابرت (1769 – 1821)، وينسبونهاإلى"الروائي الأميركي ستيفن كراين برواية (شارة الشجاعة الحمراء)، ولكن تكامل العناصر الفنية فيها تنسب إلى الكاتب الأسكتلندي والتر سكوت (Walter Scott (1771 - 1832) أبي الرواية التاريخية وأشهرها رواية (إيفانهو)(1819) و(الطلسم) (1825)، وقد كتب أكثر من خمس وخمسين رواية جسد فيها التاريخ الأسكتلندي بطريقة فنية أكثر تأثيرا من كتب التاريخ الجافة،"[4]حتى بات الاعتقاد السائد عند الكتاب والباحثين أن روايات والتر سكوت أقرب إلى الحقيقة التاريخية من كتب المؤرخين أنفسهم، حيث بفضله دخلت الرواية التاريخية عالم الأدب.

ثم انتقل تأثير سكوت إلى أوربا كلها، فتفضل بعد ذلك هنري دي بلزاك "بإدخال العادات والتقاليد إلى الرواية التاريخية، كذلكروايات الكاتبة الإنجليزية ماري آن ايفانس، المعروفة أدبيا بجورج إليوت، صاحبة رواية (رومولا)، والفرنسيان الأب إلكسندر دوماس (1802- 1870) الذي دَوَّنفي رواياته التاريخ الفرنسي ابتداء من عصر لويس الثالث عشر حتى عودة الملكية، وفولتير، الذي يقال "أن رواياته مهدت

---

[1]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر: زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ. نشر: الأربعاء 2020/01/01، موقع مجلة الجديد الإلكترونية، الرابط: https://aljadeedmagazine.com/، تاريخ الزيارة وزمنها: 2021/09/19، الساعة: 00:03 د.

[4]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور.

للثورة الفرنسية،"[1] والروسي ليون تولستوي (1828 – 1910) في رواية (الحرب والسلام)، ثم بعض روايات فيكتور هيغو(1802 – 1885) ومن أهمها(نوتردام باريس)، وغيرها.
وتواصلت الرواية التاريخية في القرن العشرين مع قامات إبداعية معروفة منها الأمريكي أرنست همنغوي Miller HemingwayErnest ( 1899 – 1961 ) في أشهر رواياته (لمن تقرع الأجراس)والتي دارت حول الحرب الأهلية في إسبانيا، والروسي ميخائيل شولوكوف(1905 – 1984) في رواية (الدون الهادئ)، ووصولا إلى الكتاب المعاصرين، من أمثال الكاتب الكولومبي غابريال غارسيا ماركيز Gabriel García Márquez) (1927 – 1914)، الذي يعد "رائد الواقعية السحرية؛ التيتمزج الأسطورة بالواقع،"[2]في أشهر رواياته (مائة عام من العزلة،)ثم رواية (اسم الوردة) لامبرتو إيكو في نهاية القرن العشرين، ثم تلتها رواية إيريكا فاجنر (القاتل الضرير)، وهي كلها قد عالجت فترات حساسة من تاريخ العالم الغربي قديما وحديثا.

**ب- عند العرب:**

يجمع الدارسون على أن ظهور الرواية التاريخية في الوطن العربي كان في بداية القرن العشرين، "على غرار الرواية التاريخية الغربية، وكتب في نطاقها الكثير من الروائيين العرب إلى خمسينات القرن الماضي مشددين بشكل أو بآخر على أنهم يكتبون الرواية التاريخية، وقد وقع خلاف بين الدارسين حول كيفية تأسيسها؛ بين من أرجع ظهورها إلى التراث العربي كسِيَرِ عنترة بن شداد والهلاليين، ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، ومنها من أرجع ذلك إلى المؤثر الغربي الناتج عن الهجرة والاحتكاك، وثالث عدها نتيجة لمزج ما هو أوروبي بما هو تراثي عربي.

حري بنا أن نشير إلى أن الرواية التاريخية العربية اتخذت ثلاثة مسارات؛ المسار الأول الرواية التاريخية التي اعتمدت أسلوب التوثيق التاريخي والتشويق الأدبي، كروايات جورجي زيدان المختلفة، ومسار الرواية التاريخية العربية ذات التوجه التخييلي التاريخي، وتمثلها روايات جمال الغيطاني، ومسار استعار الشخصيات التاريخية الحقيقية والأحداث الواقعية كمواد خام لرواياته، ومسار رابع اتخذ التاريخ فضاء لإشادة عمران روايته ومحكا لنسيج أحداثها.

اعتبر بعض النقاد الأدب الجزائري "الأدب الذي أخرج أول رواية إلى الوجود، رواية " الحمار الذهبي " للوكيوس أبوليوس (125 ق م – 180 ق م)، والتي لا يمكن تجاوزها، حتى وإن كانت الرواية التاريخية لم تأخذ طابعها الفني، وكل شروطها إلا في العصر الحديث،"[3] ثم أشاروا إلى مجاراة سليم البستاني [1848- 1881] للغربيين بنشر عدة روايات تاريخية في مجلة الجنان التي كان يشرف عليها، والتي "استمد مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كزنوبيا 1871، وبدور 1872، والهيام في فتوح

[1]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور.
[2]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الشام 1874. وكان هدفه من هذه الروايات تعليم التاريخ للأجيال الناشئة، وقد جاءت مفتقرة للعناصر الفنية، مع طغيان الأسلوب الصحفي الاستطلاعي، وتهويل الأحداث وتضخيمها،"[1] وإثره ظهرت روايات جورجي زيدان التاريخية [1861- 1914]، التي سماها روايات تاريخ الإسلام، وبلغ عددها ثلاثا وعشرين رواية، أولاها رواية (المملوك الشارد)، ويعتبر النقاد والباحثون جورجي زيدان "الأب الفعلي للرواية التاريخية العربية، متجاهلين دور سليم البستاني في ذلك، مع أن الاثنين جعلا الفن خادما للتاريخ، وغايتهما في ذلك تثقيف النشء وتعليمه، ولا تتوافر في رواياتهما الأسس والمفاهيم الفنية التي يتطلبها الفن الروائي،"[2]وكانت الرواية عند جورجي زيدان وسيلة لتقريب التاريخ من الأجيال الناشئة، ولكنه انتُقد "بافتقاد رواياته للحقيقة التاريخية وتزييفه للتاريخ الإسلامي، كما اتهم من قبله والتر سكوت بتزييفه للتاريخ الأسكتلندي، وهي تهمة يعاني منها أكثر كتاب الرواية التاريخية، حيث يتهمون بالتزوير والتشويه وحتى العمالة،"[3]ثم توالى صدور الروايات التاريخية، واستطاع كثير من الروائيين تقديم نماذج روائية جيدة مثل محمود طاهر حقي الذي بنى روايته (عذراء دانشواي) على مأساة دانشواي التاريخيّة عام 1906، التي راح ضحيتها العديد من سكان الصعيد المصري، وأولهم الشخصية البطولية القومية (زهران).

كانت الرواية العربية التاريخية في مراحلها الأولى هاته "منفتحة على حقول معينة فلم تتجاوز حمولات الدين والتاريخ والغرض التعليمي،"[4] وهذه الأخيرة أشتهر بها رفاعة رافع الطهطاوي (1801 – 1873 ) وعلى مبارك(1823 – 1893) وأنطون فرح ويعقوب صروف وأمين ناصر وغيرهم من الجيل الأول، فقد كتبوا التاريخ في سياق حكايات أكثر تسلية وتشويقا، ثم تبعهم الجيل الثاني، ومنهم علي الجارم الذي "قدم أعمالا تاريخية تهدف إلى التعريف ببعض الشعراء العرب؛ كابن زيدون وابن عباد وأبي فراس الحمداني والوليد بن يزيد،"[5] كذلك محمد فريد أبوحديد الذي استقى من العصر الجاهلي شخصيات بطولية لرواياته التاريخية؛ كعنترة والمهلهل وامرئ القيس،ثم علي أحمد باكثير الذي تناول قضايا وموضوعات من التاريخ الإسلامي، فأشاد بانتصار المسلمين على التتار برواياته الكثيرة، منها: (سلامة القس)، و(الثائر الأحمر)، ورواية (واإسلاماه)، التي استمد مادتها من تاريخ معركة عين جالوت،ومحمد العريان الذي اهتمبتاريخ مصر الإسلامية في عهدي المماليك والأيوبيين في رواياته (قطر الندى) و(شجرة الدر) و(على باب الزويلة)، ومعه"تحولت الرواية التاريخية لتعكس حياة العامة بدلا من الأبطال المعروفين،"[6] وكتب عادل كامل في التاريخ الفرعوني (أخناتون)وعاد عبدالمنعم محمد إلى عالم الأساطير والفانتازيا

[1]- ينظر: محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، نشر بتاريخ 05 آب/ أغسطس، 2016، الساعة: 08:00د، موقع الدستور الرابط: https://www.addustour.com/articles، تاريخ الزيارة ووقتها: 221/09/16، الساعة: 23: 16 د.

[2]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

ليؤلف(إزيس وإيزوريس)، وكتب عبدالمجيد جودة السحار رواياته (أمير قرطبة) و(سعد بن أبي وقاص)، وألف نجيب محفوظ ثلاث روايات تعود إلى تاريخ الفراعنة، وهي: (عبث الأقدار)، (رادوبيس)، و(كفاح طيبة)، وكان فيها "منساقا وراء إعجابه بكتابات سلامة موسى ودعوته للفرعونية،"[1]لكن فاقه نجيب الكيلاني بالمقدرة الفنية العالية، والإلمام بتقنيات السرد الحديثة؛ حيث"اتسعت الرقعة المكانية والزمنية في روايات نجيب الكيلاني لتتناول البطولات العربية الإسلامية في كثير من البلاد الإسلامية، كما في رواية (عذراء جاكرتا)، و(ليالي تركستان)، فضلا عن اهتمامه بالقضية الفلسطينية في روايته (عمر يظهر في القدس)،"[2] حيث تبلور مع جمال الغيطاني مفهوم جديد للرواية التاريخية التي أصبحت تقوم على"الإيهام باندراج الرواية في الماضي مع بقائها قائمة في الحاضر، كما في روايته (الزيني بركات)، التي استند فيها إلى النص التاريخي الذي جاء في كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس،"[3] ومن المعاصرين عبد الرحمن منيف وحنا مينة، أما في الجزائر فقد ظهر كتاب معاصرون يمثلونطليعة كتاب الرواية التاريخية المعاصرة المكتوبة باللغة العربية في الجزائر منهم الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وزهور ونيسي وأحلام مستغانمي، ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج، الذي قدم أعظم عمل تاريخي، وهو شخصية الأمير عبد القادر الجزائري مقاوم الاستعمار الفرنسي في روايته (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد)، وغيرهم، هذا بالأضافة إلى بعض الأقلام الصاعدة التي حاولت تصوير التاريخ المحلي والقومي وحتى العالمي عبر بنية سردية فنية.

أما بالنسبة للرواية التاريخية المكتوبة باللغة الفرنسية في الأدب العربي فمَثَّلها في الأدب الجزائري مجموعة من المؤسسين، من أمثال محمد ديب ومولود فرعون وكاتب ياسين؛ والحقيقة أن "الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية كان كتابها معاصرين للأحداث التي كتبوا عنها، ويصدق عليها مصطلح (تاريخية)؛ لأنها تشتمل على كثير مما يتعلق بتاريخنا روائيا،"[4] فقد وصفت أوضاع المجتمع الجزائري إبان النصف الأول من القرن العشرين، كما تزعمها في لبنان الكاتبأمين معلوف الذي "يشكل علامة فارقة فيها على مستوى الثقافة العربية والعالمية من خلال رواياته: (حدائق النور)عن المانوية التي انتشرت قبل الإسلام في بلاد فارس و(موانئ الشرق) التي أرخت للقضية الفلسطينية، و(سمرقند) التي تناولت عمر الخيام والحسن الصباح ونظام الملك،"[5]وقد طبعت رواياته بالدعوة إلى التسامح والتعايش، والتحاور بين الأديان، الحضارات، الشرق والغرب.

تجدر الإشارة في خاتمة هذا العنصر إلى كون الروايات التاريخية العربية، (التي ذكرناها والتي لم يتسع المجال لذكرها هنا) عملت على استلهام حوادثها، مواقفها، شخصياتها من التاريخ العربي والإسلامي القديم، مثلما كان شأن نظيرتها الغربية التي

[1]- محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

أشعلت في ذاكرة الجماهير ظلال شخصيات تاريخية عظيمة، مذكرة بمحطاتها المجيدة في تاريخ قومياتها، كذلك عملت الرواية التاريخية العربية على بلورة الشخصية العربية والإسلامية في مواجهة الذات الغربية السلبية ذات الاستبداد والاستيلاب، والتصدي لها.

## 3- الرواية والتاريخ: التعالق،التفرد، والمقومات:

ترتبط الرواية بالتاريخ ارتباطا قويا، فهي أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ، فكلاهما يقوم على السرد، والاهتمام بالأحداث والشخصيات، وإذا كان التاريخ حكاية الماضي، فإن الرواية حكاية الحاضر، فلا عجب أن يلجأ الروائي إلى حضن التاريخ فيجعل أحداثة مادة لصنع عالمه الروائي، بذلك "نشأت الرواية التاريخية التي عرفت محطاتها الأولى عند الغرب (كما يرى جورج لوكاتش) في القرن التاسع عشر، وإن عثر على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر،"[1]ولا شك في أن للروائي الحرية في اعتماد التاريخ أو الواقع أو غيره من المجالات والعلوم والفنونلصوغ تجربته الروائية، وقد اتخذت العلاقة بين التاريخ والرواية محاور ثلاثة: محور التعالق والتواؤم، ومحور التفرد والتمايز، ومحور المقومات والمكونات.

### أ- التعالق:

أثار إشكال العلاقة بين الرواية والتاريخ جدلا عميقا في الغرب بين الكتاب، النقاد والفلاسفة لم يحسم فيه إلى اليوم، وكان متأتيا من خصائص الأدب التي صنعت فرادته، وطبيعة المدونة التاريخية بخصوصياتها، وانتقل السجال إلى العرب، ليحتدم الجدل من جديد على غرار ما احتدم في أوروبا، وكان من أهم من شغلهم هذا الإشكال "عبدالله إبراهيم، سعيد يقطين، فاضل ثامر، فخري صالح، نادية هناوي، وصبحي حديدي، وغيرهم؛ فقد "دعا عبد الله إبراهيم، في كتابه "التخيل التاريخي" إلى إحلال مصطلح "التخيل التاريخي" (الذي يعني المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية) محل مصطلح "الرواية التاريخية"، مؤكدا أن هذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، ويفكك ثنائية الرواية والتاريخ، ويعيد دمجهما في هوية سردية جديدة، فلا يرهن نفسه لأي منهما،"[2]فقد أخذت العلاقة بين الرواية العربية المعاصرة والتاريخ بعدا هوياتيا؛ حين ذهبت تستعيد التراث قصد توظيفه في نسيج أحداثها بغية تأصيلها وتعميق البعد الهوياتي فيها، رغم كونها بدورها لازالت في مرحلة التجريب وتكريس هويتها الخاصة.

يذهبالبعضإلى أن هناك "ارتباطا فطريا بين التاريخ والفن الروائي، إذ أن كليهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي، ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ اتجه الكتاب إلى قراءة هذا المصدر الثري، وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغة حية نابضة، لتغدو وسيلةً للتعبير من خلالها عن أنفسهم باعتبارها ذواتا تحس

[1]- محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، وقائع الأرشيف ومجازات السرد، ص1-5.

وقلوباتنبض،"[1] فأصبحت الرواية بذلك مصدرا ثرا من مصادر التاريخ، وصار التاريخ بدوره مرجعا ثرا للرواية ومنهلا تستقي منه موضوعاتها ومادتها الحكائية.

في حين يؤكد الروائي المكسيكي كارلوس فونتيس Carlos Fuentes Macías أن الرواية هي تدوين للتاريخ غير الرسمي أو المنسي بقوله: "أعتقد أن الرواية تمثل الآن تعويضا للتاريخ، إنها تقول ما يمتنع التاريخ عن قوله.... نحن كتاب أميركا اللاتينية نعيد كتابة تاريخ مزور وصامت، فالرواية تقول ما يحجبه التاريخ،"[2] إذتصور الكثير منالتفاصيل التي يتجاوزها التاريخ، الذي يحتم عليه دوره تسجيل أهم الأحداث وأبرز الشخصيات الإنسانية، مع إغفال تفاصيل الأحداث والشخصيات المتبقية، شخصيات الظل، والهامش، فتسطع عليهم شموس الرواية وتلقطهم بكاميراتها، ولهذا اعتبر الروائي الفرنسي بلزاك نفسه "مؤرخ العصر، وإميل زولا مؤرخ الحياة الاجتماعية في القرن التاسع عشر، ونجيب محفوظ مؤرخ القاهرة في الأربعينات، وعبدالرحمن منيف مؤرخ الجزيرة العربية والعراق،"[3] وكلهم أصحاب روايات فنية وأدبية مشهورة وناجحة ومتميزة.

يطابق بعض الباحثين بين الرواية والتاريخ، كجورج لوكاتش الذي يجعل في كتابه (الرواية التاريخية) بديلا عن التاريخ بقوله: "إنها رواية تاريخية حقيقية؛ أي رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات،"[4] في حين يفصل آخرون بينهما، فيرون أن "الرواية عمل فني يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته بقدر ما تصور رؤية الفنان له،"[5] فهي إذن عمل فني ورؤية جمالية للتاريخ، وليست إعادة كتابة له.

يرى صبحي حديدي أن علاقات التكامل والتصالح، ووشائج التواؤم والتلاحم بين الأدب والتاريخ متأتية من كون "النصوص الأدبية ليست بِنْت زمن محدد لأنها كونية وعابرة للتاريخ إن لم تكن مجافية له أصلا، وهي مرتبطة بالسياق التاريخي، الذي صنعته الظروف المكتنفة لإنجازه، سواء من جهة ظروف المجتمع أم ظروف الأديب، فهي عامل تكويني ضروري لفهم العمل الأدبي، كما أنها (الأعمال الأدبية) تساعدنا في فهم الزمن الذي تصفه أو تتكئ عليه، سواء لجهة المجتمع عموما، أو لجهة تيارات وأساليب الأدب في العصر المَعْني، كما أنها مرتبطة بخطابات وبُنى بلاغية أخرى، لكونها جزء من تاريخ ما يزال في طور الكتابة، والعلاقة الحقة لا تقوم على تناظر الأدب والتاريخ، بل على الأدب في التاري."[6]وقد ارتأى البعض أن الرواية التاريخية كانت ولا تزالمصدر إلهام للكتاب والقراء على السواء، فهي صورةلهروب الكاتب من

---

[1]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور.

[2]- يراجع: قول كارلوس فونتيس ضمن مجلة الكرمل، العدد 18، نقلا عن: زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر: زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم. دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط02، 1986، ص118.

[5]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، وقائع الأرشيف ومجازات السرد، ص1-5.

حاضره وواقعه وحقيقة من جهة، زمن جهة ثانية يستغل تلك الأحداث لتمرير رسائل مشفرة، تشمل إسقاطات على الوضع الراهن، لم يكن بإمكانه الإشارة إليها بشكل صريح ومباشر، كما أن هامش الإبداع فيها أكبر وأوسع، لأنها"تقدم للقارئ رحلة زمانية ومكانية تنقله إلى أماكن وأزمنة أخرى ربما لم يكن يعلم عنها شيئا،"[1] وهكذا تغدو العلاقة بين الرواية والتاريخ "علاقة أمومة ورضاعة تبادلية، أو علاقة تزاوج يعقد الروائي قرانها لينجبا كائنا ورقيا يحمل ملامح الأبوين، حيث الرواية مصدر من مصادر التاريخ، والتاريخ مرجع من مراجع الرواية،"[2] كما لا تقف الرواية عند حدود تعالقها مع التاريخ، لكن يكمِّل الثنائي عنصر ثالث يعد ركيزة بدوره لاكتمال العلاقة، هو الواقع، الذي تصبح معه الرواية واقعية،كرواية التاريخ الاجتماعي، ولعل هذا ما ذهب إليه باختين حين رأى أن " كل واقعة اجتماعية هي واقعة تاريخية، ولكن مع التخلي عن مفهومي الاجتماع والتاريخ المجردين،"[3] لذلك غالبا ما كان المؤرخون يتعاملون مع التاريخ كنوع أدبي، مما يثبت أن العلاقة بين التاريخ والرواية علاقة تكامل واعتماد متبادل، فالرواية "وثيقة للمؤرخ الذي يريد أن يفهم مجتمعا في حقبة معينة، والرواية التي لم تكتب بقصد أن تكون تاريخاً تظل من أهمّ المصادر التاريخيّة لمعرفة النظام القيمي والأخلاقي، والعادات والتقاليد والمشاعر والأحاسيس ورؤية الناس لدورهم وعلاقتهم بالآخرين داخل مجتمعهم وخارجه،"[4] والنتيجة أن لا مؤرخ يدعي أنه فهم تاريخ فترة تاريخية دون الاطلاع عن روايات تلك الفترة والإلمام بما جاء فيها من مادة تاريخية.

## ب- التفرد:

رغم مناداة غولدمان أن "الرواية تقوم على فكرة من التاريخ،"[5] ورغم كذلك من تقاطع كل من الرواية التاريخية والتاريخ في المادة الخام التي ينحت كل واحد منهما إلهه بها، فإن الاختلاف يكمن في الأسلوب الذي ينتهجه كل واحد منهما في تلك الصياغة، حيث يكون "اهتمام التاريخ منصبا على توالي الأحداث وتغييب وجهة نظر مخصوصة توجه الخطاب، في حين يكون اهتمام الرواية منصبا على الشخصيات، واعتمادها وجهة نظر موجهة للسرد التاريخي في الرواية، أي إذا كان المؤرخ يعتمد المنهج التجريبي المستند على الاستقراء، فإن الرواية التاريخية تستند إلى الاستنباط والافتراض، ومن ثمة تدمج داخل عالمها عوالم صغرى ممكنة، تقوم بوظيفة التوجيه الدلالي الذي يميزها عن النص التاريخي المشخص لنفس الحقبة،"[6] وبذلك تجاوزت

[1]- عبد المجيد صباطة: الرواية والتاريخ.. أي علاقة؟، موقع الجزيرة الإلكتروني، نشر بتاريخ: 8/8/2016، الرابط: https://www.aljazeera.net/، بتاريخ: 2021/09/11، 17:07سا.

[2]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ. نشر: الأربعاء 2020/01/01، موقع مجلة الجديد الإلكترونية، الرابط: https://aljadeedmagazine.com/، تاريخ الزيارة وزمنها: 2021/09/19، الساعة: 00:03 د.

[3] - مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- ينظر: قاسم عبدة قاسم: التاريخ والرواية. مجلة العربي، العدد 557، نقلا عن: زياد الأحمد: العلاقة بين بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

## المحاضرة الخامسة: الراوية والتاريخ

إشكالية العلاقة بين الكتابة الروائية والتاريخ إلى مسألة أخرى أكثر أهمية تتعلق بالعلاقة القائمة بين المؤرخ والروائي؛ إذ كان عمل الروائي قائما على "محاولة إعادة جمع أحداث التاريخ ووصل ما انقطع بينها أو غاب عنها، مع إعادة تفسيره من جديد،مشكلا تحديا كبيرا لوظيفة المؤرخ الذي وجد في الروائي منافسا له في هذه الوظيفة، على الرغم من الاختلاف الموجود بين عمل الروائي والمؤرخ أو بين الكتابة التاريخية والرواية التي تتخذ من التاريخ فضاء لها،"[1] كما يقوم التاريخ على منهج موضوعي يدعي الواقعية والبحث عن الحقيقة، بينما تقوم الرواية على منهج ذاتي تخييلي "محكوم بسلطة الخيال وفنية الكتابة التي تحاول البحث في الفجوات الموجودة بين أحداث التاريخ أو المغيب والمسكوت عنه فيها،"[2]ما يجعل عمل المؤرخ وأهدافه مختلفة تماما عن عمل الروائي وأهدافه؛ حيث يقوم عمل المؤرخ على"رواية أحداث ووقائع جرت في الماضي محاولا تفسيرها وإبراز دلالاتها، يتخذ الروائي من التاريخ وأحداثه خلفية لعمله، تعكس في بنية أحداثها وعي الحاضر بالماضي،"[3]وهو غير مطالب بواقعيةأحداث وشخصيات روايته، فهو يدرك كونهانسيجا فنيا تخييليا،يعيد بناء وقائع التاريخ في شكل بنية حكائية سردية تجدد المعنى وتنتج دلالة أخرى.

بالتالييلزم التفريق بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ؛ من حيث كون الأولى تنطلق من "سرد وقائع وأحداث جرت في الماضي بتتبعالزمني الطبيعي فتسرده متسلسلا، ، والرواية التي تتخذ من التاريخ فضاءً لها مستخدمة بذلك أدوات الخطاب التخييلي،"[4] فينطلق الروائي في نسج أحداث روايته التاريخية من حيث انتهى المؤرخ، كأرضية يبني عليها جدران عمله الفني، مستغلا ما يمنح له من حرية (عكس المؤرخ) في إضافة ما يشاء من الأحداث،وحذف ما يريد منها أيضا؛ لأنها غير مطالبةبالوفاء للتاريخ، بل بالوفاء للفكرة الإيديولوجية التي من أجل التعبير عنها كانت العودة إلى هذه الحقبة التاريخية، حيث حتى وإن كانت تاريخية،"لا يمكنها أن تكون مصدرا لكتابة التاريخ، على خلاف الرواية الواقعية التي تدخل ضمن مصادر الكتابة التاريخية البعدية،"[5] لكونها مصدرا للتاريخ من جهة، وناقلا لقضايا المجتمع من جهة أخرى، لقدرتها على التغلغل داخل طبقات المجتمع، وطيات النفوس البشرية، وإضاءة المعتم، وإنطاق المسكوت عنه، والفرق الجوهري بين التاريخ والرواية قابع في تصوير زمن الأحداث، الذي يظل في التاريخ هو ما كان وحدث فعلا، بينما الرواية هي "ما يمكن أن يكون، "[6] وهو عنصر يتنازعه طرفان مختلفان في الرؤية والمفهوم؛الرواية والتاريخ؛فعصب الإشكال بين الاثنينابع من علاقة كل منهما بالزمن بأبعاده الثلاثة (ماض، حاضر، ومستقبل)، ولكونه فضاء حيويا وحساسا لأي نشاط إنساني؛ لذلك انتقل الكتاب في العصر الحديث من كتابة التاريخ إلى الرواية، وهو ما حدابالروائي

---

[1]- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته، والقول لمفيد نجم.
[3]- مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: مفيد نجم: مقال ضمن صحيفة العرب، العدد 10353، نقلا عن: زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- يراجع: عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[6]- ينظر: زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الفرنسي هنري دي بلزاك يصف نفسه بأنه "مؤرخ العصر الذي كان يعيش فيه، في حين اعتبر أندريه مالرو كاتب الرواية التاريخية المعاصرة؛والتي تستمد وقائع مادتها الروائية منه."[1]

رغم كون ما يجمع بين الرواية والتاريخ من مشتركات على مستوى الأحداث والزمان والأمكنة والشخصيات والشكل والوظيفة، باعتبار الرواية أقرب الفنون إلى التاريخ والأكثر تأثرا به، حيث تحول الرواية التاريخ إلى محكي تخييلي، بينما يقوم المؤرخ بمهمة تفسير ذلك التاريخ؛"[2] لذلك اختلف الأدباء والنقاد في مدى مصداقية الرواية في نقل المعلومة التاريخية وموثوقيتها، ولكن الإجابة تضاربت أيضا بين "من اعتبروا أن الكاتب مطالب بتحري أقصى درجات الدقة والمصداقية في المعلومات التي اعتمد عليها في صياغة حبكته، وبين من قالوا إن له حرية مطلقة في قول ما يريد ما دامت الرواية مجرد خيال نسجه حسه الإبداعي،"[3] فذهب الناقد فاضل ثامر من خلال قراءته للرواية التاريخية العربية المعاصرة إلى أنها تقع أثناء تعاملها مع التاريخ بين "الامتثال لفتنة التخييل كليا وإعلان القطيعة مع ما هو تاريخي ورسمي، وبين محاولة خلق تاريخ بديل يشاكس التاريخ الرسمي الذي هو تاريخ الملوك والسلاطين والحكام المنتصرين،"[4]وكذلك الناقد فخري صالح الذي فسر لجوء الأديب إلى التاريخ لتوظيفه تيمة وموضوعا لروايته لا يتأتى من هاجس السرد، بل من هاجسه السياسي الذي تحركه قضية الهوية وأزمته الوجودية المعاصرة، لذلك يكون تفتيشه في التاريخ غير صادر عن رغبته في تجديد الكتابة وإبداع تيمتها، ولا رغبة في إعادة تأويل التاريخ وإعادة صياغته، بل يكون البحث في بواعثه الأولية وميكانيزماته المحركة، حتى يشتبك عمل الروائي بعمل المؤرخ؛ فيسعى الأول "إلى تأويل التاريخ، لكنه يتجاوزه، في خطوة متقدمة إلى الأمام، ليؤول الحاضر ويقع على تفسير مشكلاته المركبة، ومعضلاته المعقدة، التي لا تفسرها المعارف السياسية والاستراتيجية وعلوم النفس والاجتماع،"[5] كما تصدى النقاد لمن نادى بأن التاريخ يغني عن الرواية التاريخية، ورأوا أن الرواية "لم تكن أصلا مصدرا أو مرجعا للمعلومة التاريخية التي يمكن البحث عنها في مراجع متخصصة، فهي لون أدبي يعتمد في روحه على الخيال الواسع للكاتب وقدرته على صياغة حبكة محكمة تصل أفكارها إلى القارئ، وعليه فإن الانتقادات التي توجه للأدباء المهتمين بالرواية التاريخية لا معنى لها،"[6] في حين ساق المدافعون عن الرواية التاريخية عديد الحجج، يدحضون بها حجج الرأي المعاكس، ذاهبين إلى أن صياغة التاريخ في شكل أدبي يوجه الرأي العام لتلك الحوادث من منظور جديد وطريقة مغايرة للمألوف والمتعارف عليه، كما أن كاتبها يبرز من خلالها نظرته الخاصة وحكمه الذاتي على حادثة تاريخية معينة، فيعبر عنها بإيديولوجيته

[1]- مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح)، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح). الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- عبد المجيد صباطة: الرواية والتاريخ.. أي علاقة؟ الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، وقائع الأرشيف ومجازات السرد، ص3.
[5]- صبحي حديدي: الرواية والتاريخ، وقائع الأرشيف ومجازات السرد، ص4.
[6]- عبد المجيد صباطة: الرواية والتاريخ، أي علاقة؟، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

وبانطباعه الذاتي، قد لا يخالف بها المفهوم السائد في المجتمع عنها؛ كفعل جرجي زيدان في سلسلته عن تاريخ الإسلام في أواخر القرن التاسع عشر (19)، والتي ما تزال "تحقق نجاحا وانتشارا منقطع النظير بين جمهور القراء إلى يومنا هذا؛ويرجع ذلك إلى اعتماد كاتبها على المزج بين الواقع والخيال؛ من خلال نسج حبكة خيالية رومانسية في أغلب الأحيان، ودمجها مع أحداث تاريخية معروفة من التاريخ الإسلامي، كفتح الأندلس أو فتنة مقتل عثمان رضي الله عنه أو حتى مجزرة المماليك وغيرها،"[1] فيتخذ الروائي من التاريخ منطلقا نحو عوالم أخرى.

نظرا لتخوف الروائي من مصداقية المصدر التاريخي، يظل حذرا وجلا، يحاول إيجاد مبتغاه في "النهل من بدائل جديدة كالمسكوت عنه أو ما يسمى بالتاريخ الظني، أو ما يقع في زاوية الحدث الغامض، أو ما اصطلح على تسميته بالفراغات التاريخية،"[2] فكتابة التاريخ تخضع لتصور يتكون لحظة الكتابة، مما يضاعف المسافة بين الفنين، حيث "يجد الأديب نفسه أمام خطابات وليس أمام وقائع، الشيء الذي يعني تحوله إلى مؤول للخطاب، يعضده أسلوب التحقيق والتمحيص، بهدف تضييق الهوة بين الواقعي والمحتمل، كما أنه غير مطالب بالتفاصيل الصغرى ومقصديات الذوات إلا إذا كانت حجة داعمة لتوجهات التحليل،"[3]لذلكينفلت من صرامة المحاكمة، بتمريرهالتاريخ عبر العالم الروائي المتخيل دون محاسبة، ما حدا بديدرو مثلا إلى اعتبار الرواية التاريخية "جنسا هجينا يقزز المتخصص في التاريخ، ويخدع غير المتخصص."[4]

كما أن الرواية التاريخية لا تخضع لثنائية الواقع والخيال، ولا تطالب بالتزام الأمانة، فهي قائمة أساسا على المراوحة بين الواقعي والمتخيل، وهي تعد صياغة معرفة التاريخ؛ لأنها "غالبا ما تعمد إلى اختيار شخصية أو أسرة من خلالها يجري تقديم تاريخ المرحلة المختارة، ويفرض هذا الاختيار الاهتمام بالمقصديات التي تدمج بالضرورة العوالم الداخلية للشخصيات ومن ثمة تفرض على الكاتب-من أجل الإقناع الجمالي- تشريحها، مثلما تفرض الاهتمام بالفضاءات والأزمنة وتأثيثها بما يتصور ملائما للحقبة،"[5] دون خوف أو وجل من محاكمة تطالبه بالموضوعية والمصداقية في التعامل مع الأحداث التاريخية.

## ج- المقومات:

يكاد يجمع النقاد على الإشكالية القائمة بين التاريخ والرواية؛ حيث تتداخل وتتشابك بينهما الكثير من الخطوط، خاصة وأنهما يعتمدان على الكثير من المكونات المشتركة التي يقومان عليها، كالإنسان، الزمان والمكان والطابع القصصي؛ فما من رواية إلا وتقوم على بنية زمنية تاريخية تتشخص في فضاء مكاني، وتمتد من الماضي إلى لحظة الكتابة، وقد تتجاوزها إلى المستقبل وكذلك التاريخ، ولا تاريخ دون قص كما قال

[1]- عبد المجيد صباطة: الرواية والتاريخ، أي علاقة؟، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- ينظر: عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

كروتشه، فهو نوع من الرواية لأحداث وقعت في الماضي، ونمط من الحكاية عن أشخاص وظواهر وأحداث اجتماعية واقتصادية وسياسية، ولعل هذا ما دفع بمحمود أمين العالم إلى القول بأن: "الرواية هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي،"[1]فيشترك التاريخ مع الرواية في عناصر لا قيام لهما دونها، وهي الشخصية، الزمان، المكان، الحبكة القصصية؛ "فلا تاريخ بدون شخصيات فاعلة في صنع الحدث وتطويره، ولا رواية دونها كذلك، ونفس الشيء يقال عن الزمن الذي هو مدار الحدث ومحرك تدفقه عند الطرفين الرواية والتاريخ معا، وليس للأحداث من نطاق تتم فيه سوى المكان، كما أن كلا من الرواية والتاريخ لا يقدم لنا نفسه إلا في قالب قصصي وإن اختلفت فنياته،"[2] والفارق بينهما يكمن في توظيف تلك المقومات الأربعة، من خلال عدم مقدرة المؤرخ على قولبة الشخصية حسب ما يريده، في حين أن الروائي يستطيع منحها الشكل الذي يرغب فيه، "لكن ذلك لا يعني منحمطلق الحرية للكاتب في ذلك، فهذا عملاق الأدب الروسي تولستوي "يتلقى النقد من رجل كان من أشد الناس إعجابا به، وهو كبير كتاب القصة القصيرة انطوان تشيكوف (1860 –1904)، الذي انتقد رسم تولستوي لشخصية نابليون بونابرت – في روايته الحرب والسلام – أثناء غزو هذا الأخير لروسيا، معتبرا أنه أضفى عليها صفة غير واقعية، وأنه قلل من شأن شخصية معروفة جدا كهذ،"[3]فالشخصية مثلا عنصر فاعلفي النصين الروائي والتاريخي معا، بحيث لا يقومان إلا عليه أو به، أما الزمان، فهو عند المؤرخ زمن ممتد ذو بداية ونهاية، وهو ما يسميه النقد الحديث بالزمن التتابعي، بينما الزمان عند الكاتب هو "زمن فني، يجعله الكاتب دائريا (الابتداء من النهاية) أو تداخليا (عدم ترتيب زمن الخطاب مع زمن الحكاية) أو زمنا متشظيا ( بتحويل الرؤيا إلى ما يشبه الحلم)، أو يعتمد ما يعرف بحرق الأزمنة ( تداخلها ليس وفق تمدد منطقي) وإن كان البعض يرى أن الرواية التاريخية لا مناص لها من تتبع زمن عادي ( أي تتابعي)، يأخذ في الاعتبار تسلسل الأحداث و ترتيبها الزمني لكي لا يلتبس الأمر على المتلقي،"[4]وزمن الرواية غير زمن التاريخ؛ لذلك نجد تزفيتان تودوروف يضع زمنين للقصة؛ الزمن التاريخي وزمن القصة، أي موقع زمن الروائي من زمن الحدث الذي يرويه، أو المسافة بين زمن السرد وزمن الحدث، "فجورجي زيدان الذي عاد في القرن التاسع عشر (التي هي لحظة الكتابة) إلى صدر الإسلام ليروي أحداثه، تصنف رواياته بالتاريخية وكذلك والتر سكوت في تناوله تاريخ أسكتلندا وألكسندر ديماس الأب مع تاريخ فرنسا، ونجيب محفوظ في ثلاثيته التاريخية والتي بدأها في روايته (عبث الأقدار) بتحديد بعده الزمني إلى أربعة آلاف عام، وأمين معلوف في (سمرقند) الذي رجع إلى القرن الحادي عشر والدولة السلجوقية، ليقدم لنا الشاعر عمر الخيام وعلاقاته بنظام الملك وزير الدولة، والحسن الصباح في قلعة ألموت كزعيم للإسماعيلية، وكذلك يوسف زيدان في (عزازيل) التي تدور أحداثها في القرن الخامس الميلادي ما بين

[1]- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور.
[3]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

صعيد مصر والإسكندرية وشمال سوريا حتى أنطاكية، عقب تبني الإمبراطورية الرومانية للمسيحية، وما تلا ذلك من صراع مذهبي داخلي بين آباء الكنيسة من ناحية والمؤمنين الجدد، والوثنية المتراجعة من ناحية أخرى، أما في (حدائق النور) فقد عاد إلى سنة 216 للميلاد ليصور حياة (ماني)، ذلك المفكر الديني الذي انطلق مبشرا بالتسامح الديني في بلاد الفرس والروم، بينما روايات (فرانكشتاين في بغداد) و(نجمة البتاوين) و(المسرات والأوجاع)، فقد كانت لحظة الكتابة أو ما يسمى زمن السرد مرافقاللحدث في العراق، أو أبعد قليلا.

ثم يأتي المكان كعنصر من العناصر الأساسية في التاريخ كما في الرواية، وإذا كان يحافظ على صفته المتعارف عليها، وكل مدلوله الطبوغرافي والجغرافي والخرائطي في التاريخ، فإنه يتحول مع الروائي إلى صورة فنية ديناميكية وليس حيزا جامدا كما هو عند المؤرخ؛ ذلك أن "مكونات المكان لا تخلو من دلالات كما يرى غاستون باشلار، وبالإضافة إلى قدرة اللغة على تحوير هندسة المكان بواسطة إخراجه في شكل صور وصفية، قد تتعدد أجزاؤها لتكون في نهاية الأمر كلا متكاملا، بل أنه في إمكانه إنشاء مكان فني خارج منطق الجغرافيا، ولعل هذا ما دعاه غريماس (باللامكان)،"[1]كما لا يقدم الأديب المكان جاهزا للقارئ بل يجعله يلملمه من أطراف النص المختلفة؛ من الشخصيات، الأحداث، الحوار...فمعظم الروايات التاريخية ركزت على المكان كعمود يضاف إلى الزمن، لا تتحقق فنية الرواية ومقاربتها للتاريخ دونه؛ كروايات "نجيب محفوظ التي اتخذت من القاهرة مكانا خلال نصف قرن وأكثر في الثلاثية التي مرت على ثورة 1919 و(خان الخليلي) التي قدمت لنا التاريخ من خلال الإنسان و(الكرنك) التي صورت لنا ما آل إليه النظام، وأزعجت التيار الناصري، وهدى بركات التي رصدت في (ملكوت هذه الأرض) الحرب اللبنانية، وواسيني الأعرج الذي تناول فترات من الأزمة الجزائرية في (شرفات بحر الشمال) و(ذاكرة الماء) وفؤاد التكرلي في (المسرات والأوجاع)، الذي تطرق إلى الحرب العراقية الإيرانية من خلال تداعياتها على الإنسان والمجتمع، وروايات شاكر الأنباري، وخاصة (نجمة البتاوين) التي عرجت على الحروب العراقية،وبداية الاحتلال الأميركي للعراق سنة 2003،وصورت الإنسان الذي دفع ضريبة ويلات تلك الحروب، والطائفية منها خاصة، ونبيل سليمان في رباعيته الأخيرة ومنها (جداريات الشام نمنوما) و(ليل العالم) و(تاريخ العيون المطفأة)، وقد رصد من خلالها حراك الثورة السورية واختراق داعش لها في الرقة، و كذلك شهلا العجيلي في (سماء قريبة من بيتنا) التي تناولت مرحلة داعش وتداعياتها على الثورة السورية،"[2] مما يؤكد أن الروائي يختار من التاريخ ما يجده جديرا بإعادة القراءة والتمحيص بأسئلته الواعية للتاريخ الذي سيتحول إلى كتابة أدبية، نظرا لما يحمله من دلالات متجددة تنعكس على الواقع، فتنطق المسكوت عنه، وتجلي المضمر والمتواري منه، فينافس الروائي المؤرخ مع اختلاف في الصياغة؛ حيث يعيد ملأ فجواته المغفلة، أو يؤول الأحداث ويعيد أدلجتها واستقراءها وفق رؤية

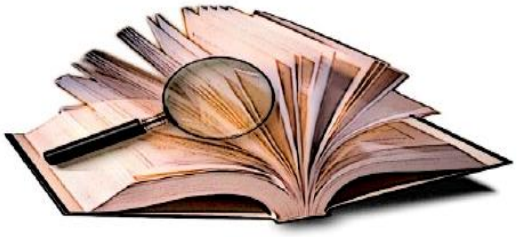
[1]- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

جديدة، تظل تهجس بالتاريخ، رغم فرض هذا الأخير سلطته عليها وعدم مراوحته مكانه من العملية الإبداعية برمتها.

لجأت الرواية العربية إلى التاريخ لغايات وأهداف ترجوها منه؛كتعريف القراء بذلك التاريخ ومختلف أحداثه، والتذكير بأمجاد الأجداد ومنجزاتهم، وبالتالي السير على خطاهم والاقتداء بهم، نشر الوعي بتقبل الآخر ومحاورته واحترام ديانته وخصوصيات حياته، وكذلك الاعتزاز بالانتسابات القومية والمجتمعية المختلفة، رغم كونها قد تفشل أحيانا بتركيزها على الجانب التاريخي وإهمال الناحية الفنية التخييلية، وتظهر "نوعًا من الهروب إلى الماضي للتسرية، وبث روح الاستسلام، والاكتفاء بالتلذذ بما جرى، وكأنها فقدت الجرأة على التعبير عن مشاكل المجتمع،؛ فلم تحمل لواء التغيير والتقدم، وتنير الطريق إلى الحرية والعدل بطريقة مؤثرة، وتبشر بمستقبل عربي زاهر، كما قد يكون استخدام التاريخ في بعضها تعزيزا لوجود أنظمة حاكمة أو قوى مسيطرة، أو حتى معادية،"[1]فقد جاءت الكثير من الروايات تاريخا محضا، رغم كونها قد تعالج الحدث التاريخي بنظرة تخييلية ذاتية، قد تنافي التوثيق، مما يجعل المؤرخ يكيل تهم التزوير والعمالة والردة الفكرية إلى الأديب جزافا، رغم إيمان المؤرخ بكون هدف الأديب ليس خدمة التاريخ، فهذه مهمة المؤرخ، إنما وظيفته اتخاذ التاريخ وسيلة لأهداف أخرى يعيها الروائي ويسمو إلى تحقيقها.

تجدر الإشارة في الأخير إلى أن الأديب ليس ملزما بإخراج الحقائق التاريخية ولا بوقا معليا لها، وهو ليس مطالبا بالارتهان للمصدر، أو التعامل بجدية مطلقة مع الشخصية التاريخية المراد الحديث عنها، بل هو ملزم بأن يكتب التاريخ بجمالية مع تطعيم الجمالية بحقائق تاريخية، وقد يشير في عنف الكتابة إلى التاريخ الذي كان مادة أولية لكتابته، ومن هنا لا يمكن إنكار أهمية الرواية التاريخية ودورها في نقلنا إلى عالم التاريخ من أبواب خفية هي أبواب الأدب والخيال والجمال، وليس باب العلم الجاف بقوانينه الصارمة ومنطلقاته التي لا تقبل النقاش والمزايدات والمناقصات.

[1]- محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.



# المحاضرة السادسة:

# الحداثة الشعرية

## 1-في الأصول وماهية المصطلح:

تعتبر الحداثةModernitéعموما فلسفة غربية مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا، لكونها تجربة أوربية أساسها خصومة وقطيعة مع التقليدية السابقة عليها، وتعني "وجود مجتمع مفتوح على المستويات كافة: الفكرية، الثقافية،الاجتماعية، الاقتصادية، والسياسية، بغض النظر عن أية ارتباطات سابقة،"[1]وأول من استعمل هذا المصطلح هو الأديب الفرنسي هنري دي بلزاك، Balzac de Honoré سنة 1822م، وأراد بها "العصر الحديث"، ومن بعده الشاعر الفرنسي كذلك شارل بودلير Baudelaire Charles ، وقصد بها "بؤس الزمن الحاضر،" وهو تقريبا المعنى نفسه الذي استعمله الشاعر الألماني فريديرك نيتشه Friedrich Nietzscheليستدل بها على "زمن الانحطاط والعدمية،"[2]مما جعل معناها ملاصقا للسلبية والعبثية والعدمية عند هؤلاء.

استندت الحداثة الغربية إلى خلفيات فكرية وفلسفية وحركات ومذاهب منتشرة في أوروبا، أمريكا وروسيا، وكان التمهيد لها بظهور المذهب الرومانسي الذي جاء كرد فعل وكثورة على المدرسة الكلاسيكية بفلسفتها العتيقة، وقد قدست الرومانسية "الذات والبدائية والسذاجة ورفضت الواقع وحاولت إصلاحه، لكنها فشلت في تغييره، فأوغل الرومانسيون في الخيال المجنح والتحول نحو المجهول،"[3] فظهرت ملامحها عند الشعراء البريطانيين من أمثال: جورج بايرون غوردونLord Byron، وبيرسي بيش شيليPercy Bysshe Shelleyوجون كيتسJohn Keats، والشاعر الألماني فريديريك شيلرFriedrich von Schiller،وعلى غرار الرومانسية كانت البرناسية من دواعي ظهورها، ثم التيار الواقعي الذي تحول إلى المذهب الرمزي، عند الأمريكي إدجار آلان بو Edgar Allan Poeالذي تأثر به كثير من رموز الحداثة كشارل بودلير، وآرثر رامبو Arthur Rimbaudوستيفان مالارميه Stéphane Mallarméوبول فاليريPaul Valéry، ووصلت الحداثة إلى غايتهاعلى يد الأمريكي أزرا باوند Ezra Poundوالإنجليزي توماس ستيرنز إليوتThomas Stearns Eliot، وقد نادى إدجار ألان بو بأن "يكون الأدب كاشفًا عن الجمال ولاعلاقة له بالحق والأخلاق،"[4]مما يعني إيمانهم الشديد بمبد (الفن للفن)، وقد نهلت الحداثة الغربية من ينابيع فلسفية كباطنية برجسون،ووجودية كيركيرجايد وهايدجر، وفلسفة التحليل النفسي عند سيجموند فرويد وكارل غوستاف يونج Carl Gustav Jung، وهي ذاتها الينابيع التي "نشأت في حضنهامذاهب أدبية متأخرة أخرى

[1]- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب. منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2016، ص01.

[2]- يراجع: جمال شحيد ووليد القصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والتجليات. دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط01، 2005، ص 15-16.

[3]- إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية. مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، العدد 07، 2020، ص من: 48-93.، النسخة الإلكترونية، الرابط: https://jssa.journals.ekb.eg/article، تاريخ الزيارة وزمنها: 2021/09/02، الساعة: 19:35 د.

[4]- ينظر: عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام. دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988 ص21.

كالسريالية والعبثية والتصويرية وتيار الوعي والرواية الجديدة،"[1] مما يؤكد أن الحداثة لم تنشأ من عدم، ولم تكن مذهبا جديدا مستقلا عن الحركات السابقة له.

اعتبروها "نسقا من الانقطاعات التاريخية عن المراحل السابقة؛ حيث تهيمن التقاليد والعقائد ذات الطابع الشمولي الكنيسي،"[2]وهو ما يؤكده الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت،باعتباره من آباء الحداثة الغربية، في كل أعماله حيث يرى أن شرط التنوير والحداثة هو الحرية؛ بمعنى أن العقل يجب أن "يتحرر من سلطة المقدس ورجال الكهنوت والكنيسة وأصنام العقل،[3]إذ الحداثةفي جوهرها وحقيقتها: "معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد: معارضة التراث، ومعارضة الثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، ومعارضة لذاتها كتقليد أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة؛"[4]أي أنها ليست انفصالا عن الماضي ورفضا لمقاييسه الثابتة، أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب، بل هي "ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم حديثة، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة،"[5] بمعنى أنها اتجاه ينادي بكل حديث وجديد ويقيم قطيعة وانفصالا مع كل عتيق وقديم.

بدأت الحداثة عند الغرب منطلقة من الأدب لتعم جميع مجالات الحياة؛ فقد بدأت ملامح الشعر الحداثي منذ أن اتسم بـقلق الإنسان الغربي من حضارته المادية بعلومها وتكنولوجياتها، والتي جرَّت عليه الخراب والدمار إثر الحربين العالميتين، فأخذ يشك في حضارته المادية التي لم تجلب إليه إلا الدمار والفناء، وأتتا على الأخضر واليابس، فسيطر على الإنسان الإحساس بالغربة داخل مدينته الحضارية، وانتابه الشعور بالعزلة والاغتراب وبدا "وجوده ممسوخا في مجموعة ملامح مقننة لا تشف عن شيء،"[6] فآمن فآمن بقرب انهيار حضارته جراء انهيارها فكريا وأخلاقيا، بعد أن عانت الأقطار المنتصرة في الحرب من "الكوارث الفكرية والأخلاقية التي لا تقل حدة عن الكوارث التي عاشتها الأنظمة والطبقات الأرستقراطية في الأقطار المندحرة؛"[7]لذلك اعتبروها حضارة خربة، ما جعل الشاعر الأمريكي توماس ستيرنز إليوت يصفها بأنها أرض يباب، صور فيها مأساة الإنسان المعاصر في الحضارة الغربية، مما يؤكد أن شعر الحداثة في الغرب "جاء احتجاجا على ما أصاب العقل الغربي من انهيار، وما حل

---

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2007، ص08.

[2]- علي وطفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة. مجلة فكر ونقد، العدد الثلاثون (30) شبكة المعلومات الدولية الإنترنت، ص1، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- علي وطفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، ص06.

[4]- قول صالح جواد طعمة، ينظر: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- مجلة فصول، المجلد الر ابع، العدد الرابع، 1890 ،ص14، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية.

[6]- ينظر: فالنتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة: عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط01، 1981، ص 207 وما بعدها.

[7]- ينظر: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط01، 1978، ص285.

بمدنيات أوروبا من دمار في أعقاب حربين عالميتين شرستين،"[1] ومما ولدته الحروب والصراعات والانتكاسات في نفوس الناس من بؤس ويأس وانهيار.

من ثمة فالحداثة الغربية "نظرية وفلسفة تعم وتشمل الجوانب الحياتية كافة؛ اجتماعية كانت أم معرفية أم صناعية أم غيرها، وأن الأساس الذي تقوم عليه هو العقل والعقلانية التي تهدر معها كل ما لا يدركه العقل، فالعقل المتحرر من كل سلطان هو معيار الحداثة،"[2]ولذلك عدُّوها قطيعةمع الماضي وصرم مع كل قديم حتى ولو كان مقدسا كالدين، لأنها وببساطةتعني الحرية المطلقة التي لا يضبطها ضابط.

ثم انتقلت إلى الوطن العربي نتيجة الهجرة والاحتكاك والتأثير والتأثر، وتبناها الكثير من شعرائنا من مختلف الأقطار العربية، من أمثال:أدونيس، نذير العظمة، محمود درويش، أنسي الحاج، جبرا إبراهيم جبرا، بدر شاكر السياب، عبد الرحمن الشرقاوي، عبد الوهاب البياتي، نزار قباني، يوسف الخال، محمد الماغوط، شوقي أبو شقرا، نازك الملائكة، خليل حاوي، صلاح عبد الصبور، محمد الفيتوري، عبد العزيز المقالح، فؤاد رفقة، توفيق صايغ، سعدي يوسف، أحمد عبد المعطي حجازي، ممدوح عدوان، ورياض نجيب الريس، وغيرهم من الشعراء، أما في مجال النقد فقد تبنتها مجموعة دعت إليها ودافعت عنها، من أمثال جابر عصفور، عبد الله الغذامي، كمال أبو ديب، عز الدين إسماعيل، هادي العلوي، محمد أركون، وغيرهم،"متأثرين بما يرافقها من ظلال مشرقة،"[3] وقد اختلفوا في مفهومها، فعرفها كل بمفهومه، لكن ما كان يجمع بين مفاهيمهم، هو التجديد ومقاطعة التراث والثورة عليه؛ فيعرفها أدونيس بأنها: "الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام،"[4]أو هي "قول ما لم يعرفه موروثنا، أو هي قول المجهول منجهة، وقبول بالنهائية المعرفية من جهة ثانية،"[5]وتعرفها خالدة سعيد بقولها: "الحداثة أكثر من التجديد؛ فهي ترتبط بصورة عامة بالانزياح في المعارف وأنماط العلاقات والإنتاج على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات، أي المعارف القديمة التي تحولت بفعلثباتها إلى معتقدات،"[6]والثابت في المفاهيم العربية للحداثةهوتوافقها مع المفاهيم الغربية لها؛ إذ ينظر الاتجاهان لها على أساس كونها: قطيعة مع الموروث، ومن هذا الموروث الدين،قوامها الحرية المطلقة،لذا فهي دعوة للتغيير على كافة المستويات الحياتية.

---

[1]- إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها. دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط02، 1414هـ/1994م، ص19.

[4]- أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): الثابت والمتحول، دراسة في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي، الساقي، بيروت، لبنان، ط1 ،1980م، ج4، ص6

[5]- أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): الثابت والمتحول، ج01، ص19.

[6]- مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، 1980 ص12، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

ذهب أدونيس إلى أن "الشعر العربي الأصيل هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النظام القديم للحياة العربية، وعن طموح الفئات الجديرة بهذا التغيير، والقادرة على تحقيقه، والعاملة له؛ إنه الشعر الذي يغير أولا طريقة استخدام أدواته؛ لكي يستطيع أن يغير طريقة التذوق، وطريقة الفهم، ولكي يتغير تبعا لذلك دور الشعر ومعناه عما كانا عليه في النظام القديم للحياة العربية،"[1] وتجلى معنى الحداثة عند أدونيس في ما سماه بالشعر الأصيل، فكانت عنده تعني تغيير القائم الموروث من الشعر العربي واستبداله بالشعر الحداثي، شكلا ومضمونا وقيما ووظيفة، وهذا الموقف ذاته هو ما تبناه الشعراء الأوائل في المغرب العربي، في الستينيات والسبعينيات، إثر استنادهم في إبداعهم وتجديدهم إلى فلسفة وحداثة أوروبا، بعد إجادة اللغة الفرنسية نتيجة الاستعمار الفرنسي لدول المغرب العربي.

من المفاهيم كذلك التي أعطيت للحداثة، أنها الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، فهي "استجابة حضارية للقفز على الثوابت،"[2]لما حوته من محاولة الخروج عن الأنماط التقليدية والأشكال العتيقة، وإبداع أشكال ومضامين جديدة وغريبة؛ حيث (كل جديد غريب كما يقول بودلير)، إنها انزياح عن السنن المعروفة والأنهج المألوفة، لينعكس ذلك في لغة وصور غير مألوفة، لكونها "رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد"[3] في المجتمع قصد معايشة المستجد فيه، أو هي كما تقول خالدة سعيد "تحرير التعبير،"[4] ففرض سؤال الحداثة نفسه في العالم العربي في الأدب والحياة، وتضاربت المواقف والآراء في تقبله بين مريد ومعارض ومدافع منافح ورافض، ورغم وجود مصطلح (الحداثة) في اللغة العربية كمرادف للجديد والحديث إلا أنها "ظلت بعيدة عن الممارسات النقدية العربية القديمة، ولم تستعمل كمصطلح إجرائي، بل بقيتمرتبطة بأصلها وجذرها اللغوي والمعجمي (حدث)،"[5] وبقي لفظ الحداثة محتشما منتظرالإعلانه كمصطلح إجرائي في الكتابات النقدية العربية، فتم له ذلك عقب ظهور الشعر الحر.

فكانت انسلاخا عن الماضي والتقليدي وتجاوزالمضامينه، أي "تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفاهيمه وقيمه، التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، والتي يتوجب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج04، ص130.

[2]- مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1988، الكويت، ص 6.
نقلا عن:الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية. موقع المثقف، الرابط:
https://www.almothaqaf.com
تاريخ الزيارة: 2021/09/10، الساعة: 13:40 سا.

[3]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن. دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص 34.

[4]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص11.

[5]- ينظر: الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

في نشوئها،"[1]فالحداثة حسب أدونيس: ترفض الأشكال القديمة ليس حبا في الرفض، بل إيمانا منها أن لكل عصر ظروفه الخاصة وسماته التي تميزه عن أي زمن سابق، مما يفرض ضرورة التجديد، "مع الإيمان بأن ما هو قديم كان جديدا في عصره ، وما نعتبره نحن اليوم جديدا سيصبح يوما ما قديما، ففكرة التجديد وهاجس التحديث شعور يتملك أي إنسان وفي كل عصر، و"كل عمل إبداعي بالمعنى العميق والحديث، هو محاولة بداية،"[2]والإنسان يسعى دائما وراء الخلق والإبداع مادام الإبداع يمثل بداية جديدة، "والإبداع يفترض بدئيا رفض التقليد،"[3]ولطالما حدثتنا كتب الأدب عن ثورات التجديد في الشعر العربي ومحاولة تجاوز الأنماط التقليدية، مثلما فعل أبو نواس وبشار بن برد على سبيل المثال لا الحصر، فكانت تحويلا للثابت، في ظروف اجتماعية محددة وأوضاع تاريخية معينة،و"حركة تؤثر بين راهن ومحتمل،"[4] من أجل تجديد فنه بما يتماشى ومتطلبات العصر.

أثار مصطلح الحداثة الكثير من الجدل بفعل غموضه، وقد اعترف أدونيس كأحد رواد الحداثة في العالم العربي بصعوبة وضع مفهوم دقيق جامع مانع لها، لأنهافيالمجتمعالعربي"إشكاليةمعقدةلامنحيثعلاقاتهبالغربوحسب،بلمنحيثالخصائصأيضا،"[5]في حين أرجع البعض غموضها إلى كونها"مذهبأدبيا أونظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمردعلى الواقع، والانقلاب على القديم الموروث بكل جوانبه ومجالاته،"[6] في مختلف مجالات الحياة، لذلك رأى كمال أبو ديب ديب وجوب ضبط ترجمة المصطلح لتكون الحداثية Modernism، بدل الحداثة أو المعاصرة Modernity، وتبرير ذلك استخدامه له استخداما عاما بوصفه إشارة إلى سمات حضارية معينة، فكانت (الحداثية) "هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها،"[7] مفهومها،"[7] ولعل ذلك يزيل الغموض واللبس عن المصطلح.

من النقاد من رفض كون مصطلح الحداثة غربيا، بل فتش له عن جذور في التراث العربي، فأقر بعربيته، أو بالأحرى أسبقيته العربية، معتبرا إياها من المصطلحات الشائعة في موروثنا النقدي العربي، وكان يستعمل في التفريق بين القدماء والمحدثين والصراع الدائر بينهما أدبيا، اجتماعيا وحتى دينيا، كما يشير إلى"صراع جديد معاصربين قدماء ومحدثين، حول التغيرات الجذرية التي وقعت في القصيدة العربية المعاصرة،منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية،"[8]فكانت عند جابر عصفور مصطلحا

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1996، ص 60.
[2]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 13.
[3]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 12.
[4]- ينظر: خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص13.
[5]- ينظر: فاضلثامر:مدارات نقدية. دارالشؤونالثقافيةالعامة، بغداد، العراق، ط01، 1981، ص 16.
[6]- هذا الرأي للدكتور محمد مصطفى هدارة، ينظر :عدنانعليرضاالنحوي: تقويمنظريةالحداثة وموقف الإسلام منها، ص 103.
[7]- عدنانعليرضاالنحوي: تقويمنظريةالحداثة وموقف الإسلام منها، ص 14.
[8]- القول لجابر عصفور، انظر:عبدالحميدجيدة:الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق. دار الشمال الشمال للنشر والتوزيع، ظهر العين، طرابلس، ط01، 1988، ص 36.
نقلا عن: فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته :دراسةوصفية. النسخة الإلكترونية، الموقع:

مزدوج الدلالة؛ بين معنى تجديد الشعر العتيق واستبداله بالشعر الحر، ومعنى العصرية الأوروبية كمثال غربي للنماذج العربية الجديدة.

هكذا تضاربت الآراء في تحديد دلالة معناها، فعلى غرار ما كان ممن ذكرنا من الأدباء والشعراء والنقاد، أكد أنطون مقدسي أن الحداثة "ليست ظاهرة عربية بالأصل، فهي أتتنا ككافة التيارات الفكرية والأيديولوجية والأدبية والفنية وغيرها من العالم المصنع،ثم أصل تتدرجيا بإنتاج مؤلفات عربية خالصة أو تكاد تكون خالصة، أي لها الكثير من الأصالة في مجال الأدب،"[1]ويذهب الناقد المغربي محمد برادة إلى أن مفهوم الحداثة على المستوى النظري، مرتبط أساسا بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة، مصرحا أن ظهور مفهوم الحداثة كان "في منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصرية بدأت ممهداتها في أوروبا منذ القرن السادس عشر،"[2] أي منذ ظهور أصوات داعية لإحداث التغيير الاقتصادي والاجتماعي، ومجاوزة بيئات القرون الوسطى وفكرها.

يضيف أدونيس إلى ما قاله سابقا في مفهوم الحداثة أنها "صراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام، وقد تأسس هذا الصراع أثناء العهدين الأموي والعباسي، بتوجهين: سياسي وفكري؛ فالسياسي يرجع إلى ظهور الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنوج، ومرورا بالقرامطة، ثم الحركات الثورية المتطرفة، ويتمثل من جهة ثانية في الاعتزال والعقلانية الإلحادية في الصوفية على الأخص، لكن تلتقي هذه الحركات الثورية الفكرية حول هدف أساسي هوالوحدة بين الحاكم والمحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصاديا وسياسيا،ولا يفرق بين الواحد والآخر على أساس من جنس أو لون، أما الفني؛ فيهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال، أي خارج التقليد وكل موروث عند أبي تمام،"[3]مما يعني أن الحداثة عند أدونيس تنطلق من "مبدأ التفاعل أوالتصادم بين موقفين أوعقليتين في مناخ من تغير الحياة، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة،"[4] أما كمال أبو ديب فيرى في الحداثة "وعي الزمن بوصفه حركة تغيير، وهي اختراق للسلام مع النفس ومع العالم، وطرح الأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلقا لتساؤل وحمى البحث، لأنها جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر، لكونها حمى الانفتاح،"[5] فتتدرج الحداثة حسبه من الوعي بالزمن إلى قلق الانفتاح على كل محدث وجديد وعصري.

كانت ثورة شعراء الحداثة الأولى على الأوزان الشعرية العتيقة؛ حيث اعتبروا أن"موسيقى الشعر الحقة لا بد أن تتخلص من أسر القوالب، فليس ثمة قوالب صالحة

---

http://conference.kuis.edu.my/pasak2017

[1]- القول لأنطون مقدسي، ينظر:عبد الحميد جيده: الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق،ص 10.

[2]- القول لمحمد برادة، ينظر:عبد الحميد جيده: الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق،ص10 .

[3]- ينظر :أدونيس،الثابتوالمتحول :صدمةالحداثة، ص108.

[4]- ينظر: عبد الحميد جيده: الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق،ص8 .

[5]- ينظر:أدونيس:الثابتوالمتحول، صدمةالحداثة، ص 108.

لجميع الحالات، بل إن لكل قصيدة جوها الإيقاعي الخاص بها، النابع من موسيقى النفس، ومن الطاقات الصوتية الكامنة في اللغة، المتدفقة عبر ما يشكل القصيدة في صيغ وتراكيب وأنساق تعبيرية،"[1] ثم يضاف إلى ثورة الأوزان كمظهر للحداثة ثورة اللغة، فيذهب الدكتور إبراهيم مدكور إلى أن الحداثة تتجسد عند الأديب، بابتكاره ألفاظا وأساليب جديدة، كما يبتكر أفكارا وأخيلة، لأنه بذلك يحرص على أن يكون حرا في تفكيره، يصور أحاسيسه ويصوغ مشاعره وأفكاره كما يحسها ويشعر بها، ولايضيره أن "يخرج أحيانا على بعض قيود النحو واللغة، ليفتح بخروجه بابا لنحو ولغة جديدة،"[2] تضيف خالدة سعيد عن الحداثة الأدبية بالإضافة إلى ثورة الأوزان واللغة، ثورة الأجناس كلها، من منظور أن الحداثة "ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتطلب الوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطارالحدث، أو تثوير الشكل المسرحي؛ لأنه لهذا جوانب تكتسب دلالتها من الموقف العام الذي تجسده،"[3] أي أن الحداثة لا تنحصر في شكل واحد للكتابة، وإن عبر هذا الشكل عن موقف حداثي في وقت من الأوقات، لكونها "وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وإنها تتبلور في اتجاهات معرفية جديدة للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون،"[4] ما يكسبها صفة الشمولية لجميع الأصناف الأدبية.

هذا ما ذهب إليه أدونيس في تفريعه الحداثة إلى أنواع، فلا يقصرها على الأدب فقط؛ بل هناك حداثة العلم، وحداثة الثورة، وحداثة الفن...فالحداثة العلمية تعتمد على إعادةالنظرالمستمرةفيمعرفةالطبيعةللسيطرة عليها،وتعميقهذهالمعرفةوتحسنهاباطراد، والحداثة الثورية للاقتصاد والمجتمع والسياسة، ترتبط بنشوء حركات، نظريات، أفكار، مؤسسات، وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع، وقيام بنى مكانها، أما الحداثة الفنية فهي تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، ويفتح آفاقا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، ويبتكرطرق اللتعبير في مستوى هذا التساؤل، شرط هذا كله الصدورعن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون،"[5] وبالتالي تتنوع الحداثة وتتعدد لتشمل كل شيء، فتتباين وتختلف ولا يجمعها إلا النظرة الخاصة التي تنطلق منها تجاه الكون والوجود والإنسان.

## 2-مراحل الحداثة الشعرية:

مرت الحداثة في الشعر العربي عبر تاريخها الطويل بمراحل عديدة ومديدة، فقد أرخ لها أدونيس بالعصر الجاهلي، مرجعا زعامتها آنذاكللشعراء الصعاليك؛ "باعتبارهم حاولوا الخروج عن القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع الجاهلي وبناء قيم أخرى كان الذوق القبلي الجمعي يعتبرها غريبة وغير مألوفة،"[6] ثم كانت عودتها مع ظهور

---

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، ص11 .

[2]- ينظر:أدونيس:الثابتوالمتحول، صدمةالحداثة، ص 31.

[3]- ينظر: مجلة فصول،المجلدالرابع،العددالثالث،ص116، نقلا عن: عبد الحميد جيدة: الحداثة في الشعر العربي، ص09.

[4]- ينظر: عبد الحميدجيده،الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق،ص116.

[5]- ينظر: عبد الحميدجيده،الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق،ص110.

[6]- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الإسلام، وظهور طائفة شعراء الإسلام الذين ثاروا على الموروث العربي الجاهلي وقيمه، "بل إن الإسلام في حد ذاته شكل حداثة بثورته على الأعراف والتقاليد المجتمعية الجاهيلية،"[1]ثم كان شعر الخوارج الذي رفض القيم الاجتماعية السائدة آنذاك.أما حداثة الشعرية العربية في العصر العباسي، فكانت في شكل صراع بين عناصر المجتمع المختلفة وأخلاطه المتباينة، وبمسميات متضاربة متصارعة: القديم الذي مثله العرب، والمولَّد أو المحدث، الذي مثله الجيل المختلط بين أبوة عربيةوخؤولة فارسية، تركية، أو رومية...وتزعمها كما هو معلوم: بشار بن برد، أبو نواس، أبو تمام وغيرهم؛ وكانت حداثة هذا العصر بالخروج عن القيم المألوفة والمتوارثة عن الجاهليين كالمقدمة الطللية وعمود الشعر وحتى المضامين الشعرية.

في المقابل، قامت حداثة شعرية في الأندلس، بظهور فن الموشحات، "وما سجله أصحابها من خروج على سنن الشعر القديم:أوزانه وقوافيه،"[2]وإن كانت كل هذه المحاولات التحديثية قائمة على رفض الأعراف أو الأشكال، ولم تحدث ثورة فعلية على مستوى الشكل والمضمون.

بينما الحداثة الحقيقية للشعرية العربية نشأت في العصر الحديث، نتيجة تأثر العرب بالغرب بعد الرحلات والاحتكاك المباشر مع أولئك، بعد أن مست الحداثة كل ما في المجتمع الإنساني من علوم وتكنولوجيا وفلسفة مادية...رغم أن الحداثة العربية "لم تتفاعل مع الاجتماعي التاريخي المعرفي، مما استحال معه استيعاب بعدها المعرفي النقدي عكس الحداثة الغربية،"[3]حيث يؤكد محمد بنيسأن الحداثة العربية "لا تتفاعل مع محيطها، وأنها نبتت في غير التربة العربية، وهي بذلك تظل جسدا غريبا عنا، وأن النقاد لا يزالون يتحفظون أثناء التعامل مع إشكاليتها ومصطلحها، وأنهم لازالوا لم يقتحموا موضوعها بجرأة كبيرة، في وقت بدأ فيه الغرب يخطط لمرحلة (ما بعد الحداثة)، و"فيما نحن ما نزال معلقين بأوهام التدرج في مراتبها"[4] يؤيده أدونيس بقوله أننا "نمارس الحداثة الغربية على مستوى تحسين الحياة اليومية ووسائلها، لكننا نرفضها على مستوى تحسين الفكر والعقل ووسائل هذا التحسين، أي أننا نأخذ المنجزات ونرفض المبادئ العقلية التي أدت إلى ابتكارها، إنه التلفيق الذي ينخر الانسان العربي من الداخل،"[5] وعلى العموم فقد انقسم النقاد إلى فريقين في موقفهم من الحداثة الشعرية العربية؛ بين من يرجعها إلى أصول غربية ومن يراها ذات أصول عربية، فمحمد بنيس مثلا يرى أن الشعرية العربية "لم تكن سوى صورة طبق الأصل للأشكال الأوروبية،"[6]في حين يدافع عنها المتحمسون لها ويرونها ذات أصول عربية، ولا رابط لها بالغرب، حيث لكل بيئة خصائصها وظروفها وفنونها المختلفة؛ كفعل عبد

---

[1]- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- عبد الهادي محبوبة: مقدمة الطبعة الأولى لكتاب نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة، 1983. ص 344.

[3]- محمد بنيس: حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط02، 1988، ص 140.

[4]- محمد بنيس: حداثة السؤال، ص 131.

[5]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج01، ص 268

[6]- محمد بنيس: حداثة السؤال، ص 140.

المعطي حجازي الذي يرى أن "الممارسات الشعرية الأوروبية قد مرت من نفس المراحل، التي يقطعها الشعر العربي من التزام بالقافية والوزن تارة، وعدم الالتزام بهما والرجوع إليهما تارة أخرى،"[1] وينحى أدونيس المنحى ذاته لعبد المعطي حجازي حيث يرى أن الحداثة إذا كانت تعني التجديد والتغيير، فهذا الأمر موجود عندهم "منذ القرن الثامن أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون، وهي إذن ليست مستوردة ولا دخيلة، وإنما هي ظاهرة أصلية وعميقة في الشعر العربي،"[2]وهو الموقف ذاته الذي تتبناه نازك الملائكة التي ترى أن الحداثةحركة "اندفاعة اجتماعية،"[3]ولها جذور عميقة في تراثنا، وإن محاولات وأدها قد فشلت كلها، وهذا ما يؤكد أن الحركة عربية بحته ومنبعثة من أعماقنا العربية الخالصة، وبالتالي فإن محاولة نزعها بمقالة أو مقالات أمر عسير، مادامت اندفاعا محتوما حتمت وجودها عوامل اجتماعية عديدة منها: النزوع إلى الواقع، النفور من النموذج، الهروب من التناظر، والحنين إلى الاستقلال،"[4] وهي كلها دعائم للحداثة الغربية التي يدعي الغرب الأسبقية إليها.

جاءت الحداثة الشعرية العربية كحصيلة لتحولات كثيرة في الثقافة والشعر العربيين، وقد مرت بعديد المراحل قبل تبلورها كقضية ومصلح نقديين، وقد مهد لها ما سبقها من نظريات فلسفية وحركات فكرية ومناهج نقدية، خلال أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، انطلاقا من الكلاسيكية بنمطيها القديمة والجديدة، والتي لم تتجاوز الأنماط القديمة للشعر العربي، ثم تيار الرومانسية الذي يؤرخ به النقاد لبداية التجديد، حيث "تبدأ اللحظة الأولى من الإحساس بهذا التصدع مع الرومانسية، جبران، مطران مدرسة الديوان،"[5] كما ظهرت مصطلحات مجاورة للحداثة كالجديد عند جبران خليل جبران، والعصري عند خليل مطران.

لقد شكلت الرومانسية وسيطا بين المشروع النهضوي المؤمن بالعودة الأبدية للموروث الشعري، ومشروع الحداثة التي حاول الانفصال عن التراث والتخلص من براثن التقليد، بإعطاء "بديل شعري أنتجته ظروف اجتماعية وتاريخية وثقافية معينة، ومن ثمة ظلت الرومانسية تملأ تلك الهوة التي تفصل بين التقليد (البعث) والتجديد (الحداثة)، إذ ظلت محاولاتها خجولة ومحتشمة، لان المجتمع لازال لم يتهيء بعد للتحول والتغير الكلي،"[6] فكانت إرهاصات الحداثة مع الظروف الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي رافقتها، كالاستعمار والانتداب للأوطان العربية، وما نتج عنهما من انقسامات سياسية واجتماعية، وما رافق ذلك من حركات تحررية، وتصدعات رافقت المرحلة، إذ يعد من "المستحيل الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي نثور عليه، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي،"[7] ليؤكد "كمال خير بك" أن

---

[1]- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية. الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 326.
[3]- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط07، 1983، ص 62.
[5]- محمد بنيس: حداثة السؤال، ص 143.
[6]- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكو بتاريخه ووقته.
[7]- أدونيس: زمن الشعر، ص 54.

الحداثة الشعرية العربية وليدة فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، ذلك أنه "عقب الحرب العالمية الثانية، ظهرت حركة ثورية شعرية جديدة شرعت بالإنابة عن نفسها عبر قصائد ومجاميع مختلفة، بدت هذه وكأنها شكلت مواصلة والتحاما مع المحاولات المجددة السابقة،"[1]ثم كانت الإرهاصات الأولى للتجديد مع الرومانسية، الديوان، أبولو والرابطة القلمية، وبما أن العصر الحديث "عصر المنافذ الفكرية المتعددة،عصر إلغاء المسافات والحواجز والسدود، أيا كان شكلها وحجمها، فقد كان بديهيا أن يتأثر المفكر العربي بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة بثقافة العصر والمذاهب الاجتماعية السائدة فيه؛ لأن الإنسان في كل مكان وزمان مرتبط بالقضايا الإنسانية والمصيرية العادلة.

بدأ التنظير للحداثة في الشعر العربي في لبنان على يد يوسف الخال، إثر عودته من أمريكا إلى بيروت، وبتأسيس (مجلة شعر) المختصة بقضايا التجديد الشعري، بعد أن أعلن حداثة الشعر العربي السابقة له قائلا: إن الشعر اللبناني الحاضرشعرعربي تقليدي، وهو شعر متخلف عن هذا العصر، إن الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي، فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليهما أي تعديل، الأغراض الشعرية القديمة ماتزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة،"[2] فهو لا يرفض الشعر العربي فقط، ولا يرفض الشعر اللبناني فحسب، بل يرفض زعم حداثة الشعر العربي عموما، فهو ليس حديثا إلا "بالمعنى الزمني للكلمة، لكنه متخلف ومتأخر بالقياس إلى الشعر الأوروبي، ومقلد بالقياس إلى التراث الشعري العربي،"[3] وقد بنى يوسف الخال حداثته الشعرية على تفجير الشكل الشعري التقليدي، والتوجه صوب أشكال إبداعية جديدة، قائمة على أنقاض عمود الشعر العربي القديم، عن طريق "الإفادة من النماذج الغربية والتحرر من الانطوائية والرق الثقافي، وتطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة،"[4] لكونها جامدة وموروثة منذ قرون.

حررت الحداثة عند يوسف الخال الشاعر من ربقة التقاليد القديمة، وعلمته أن الشعر حرية إبداع "يكتب بقوة الإلهام لا بقوة القواعد الفنية الموروثة، فالشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الذاتي الفريد عن رؤيا الشاعر تجاه الكون والحياة، والكشف عن أسرار الحياة وإظهار الانسجام بين ما في الحياة من تناقضات، والنفاذ إلى ما وراء واقعها لرؤية ملامح الأمل والخلاص،"[5] زاعما أن أول معوقات الحداثة الشعرية العربية مشكلة اللغة؛ وعدم الكتابة بلغة الشعب، لذا علينا التحرر من هذا الإشكال عن طريق كتابة الشعر بلغة عامية، لأننا نفكر بلغة، ونتكلم بلغة، ونكتب بلغة،

---

[1]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت، لبنان، ط02، 1409هـ/1986م، ص 35.

[2]- ينظر:عبد الحميدجيده،الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق، ص16.

[3]- ينظر:عبدالعزيزالنعماني: فنالشعربينالتراثوالحداثة.الدارالمصريةاللبنانية،القاهرة، مصر، ط1 ، 1991، ص406.

[4]- ينظر: فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته :دراسةوصفية. النسخة الإلكترونية، الرابط: http://conference.kuis.edu.my/pasak2017

[5]- فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته، الموقع المذكور.

كما أن الحداثة ليست مذهبا وليست مرتبطة بزمان ولا مكان محددين، لأن ما هو حديث اليوم سيصبح عتيقا غدا، وهكذا هي دورة الحياة، لأن الحداثة "حركة إبداع تماشي الحياة فيتغيرها الدائم التي نحياها،"[1] وأولها وألصقها بالإنسان اللغة التي هي دعامة التواصل.

تأثر أدونيس كثيرا بآراء المنظر الأول للحداثة الشعرية العربية يوسف الخال التي ضمنها كتابه (الحداثة في الشعر)؛ وقد مرت شعرية الحداثة عنده بمرحلتين؛ المرحلة الأولى التي كان فيها مُنْظَمًّا إلى مجلة شعر ومتأثرا فيها بآراء يوسف الخال، أما المرحلة الثانية فقد انفصل فيها عن مجلة شعر وبدأ في إصدار مجلته الخاصة (مواقف)، وقد "نضجت خلال هذه المرحلة مقارباته النظرية، واتسعت وتحررت من بعض الأحكام والآراء السابقة، إلا أنه ظل في الجوهر يمتلك ذلك النزوع الجمالي الشكلاني؛ وذلك التوق الصوفي، رغم أنه كان يتمظهر أحياناً بمظاهر اجتماعية وفكرية مختلفة،"[2] ولم يستخدم مصطلح الحداثة بنص لفظه، بل استعاظ عنه بمصطلح (الشعر الجديد) كما أشرنا، متأثرا في حداثته بالمفهوم الغربي لها، حيث يرى أن الحداثة لا تتمثل في كممن التغيرات والإضافات الشكلية، وإنما تعبر أساساً عن رؤيا،"[3] أي خروج عن النظام المألوف للأشياء، أما في الشعر فهي الكشف عن معالم هي بحاجة إلى الكشف، أما الشكل الشعري في حداثة أدونيس فهو لا يقوم على الوزن والإيقاع، بل على الشكل كنوع من البناء، قابل للتجدد والتغير، ولا "تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي، هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلى الحسابي، تناغما حركيا داخليا هو سر الموسيقى في الشعر،"[4] كذلك اللغة الشعرية في حداثة أدونيس يجب أن تتغير في الشعر الجديد عنها في الشعر القديم؛ حيث "تكتفي اللغة في شعرنا العربي التقليدي، من الواقع ومن العالم بأن تمسها مسا عابرا رفيقا، فهي لغة وصف وتعبير، ويطمح الشعر الجديد إلى أن يؤسس لغة التساؤل والتغير، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح،"[5] وبين الإشارة والإيضاح بون شاسع، هو ذاته البون بين اللبيب الذي يفهم بالإشارة والبليد الذي لا يفهم حتى من توضيح العبارة.

أما مضامين الشعر الجديد (الحداثي) فيجب أن تكون ثورية تتجاوز المضامين العتيقة وتتخطاها؛ كتفكيك البنية الثقافية العربية المتعارضة مع الثورة، وفتح الآفاق لبنى ثورية جديدة، كذلك تقوم حداثة القصيدة الجديدة على عناصر فنية مهمة، "كالوحدة العضوية، والتنوع، والتجربة المتميزة، واللغة الشخصية، والفرادة، وجدة الرؤيا، أما الموسيقى، فإنها تقوم على الإيقاع النابع من الداخل، وهذا الإيقاع النابع من الداخل لم يكن واحداً في الشعر الحديث كما هو الحال في القصيدة العربية القديمة التي تمتاز بشكل واحد في القصائد كلها، إنه يتغير مع كل شكل من أشكال الشعر الحديث؛ لأن كل

[1]- عبد الحميد جيده:الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق،ص41.
[2]- ينظر: فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- فاضلثامر،جدلالحداثةفيالشعر،ص28
[4]- عبد الحميد جيده:الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق، ص 83.
[5]- فاضلثامر،جدلالحداثةفيالشعر،ص 80.

قصيدة حديثة شكل خاص،"[1] لذا ترتبط الحداثة عند أدونيس بمعاني التمرد والثورة، بقطيعة مع القديم وتغيير متجدد، قائم على التجربة، أي "المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، عن طريق إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا، مع مراعاة الصناعة في الشعر، فالشعر صناعة ثقافة، ولا يتم التجديد فيه إلا بعمل، وبمعرفة، وبعلم، وبثقافة، وبإرادة وتصميم، وهكذا تدخل الحداثة الشعرية العربية في التراث وتخرج منه، وتتصلبه، وتنفصل عنه،"[2] كما أن حداثة أدونيس الشعرية حداثة مبتكرة إبداعية، ترفض القالب المسبق والنموذج الاتكائي المرجعي.

ذهب إلى أن اتفاق الغرب والشرق في الحداثة الشعرية تولد من المساواة في "ترك الموضوعات التقليدية الموروثة، والتحرر من القافية، والانتقال إلى الشعر الحر الطليق، وكذا تعريف الشعر الحداثي بالشعر الجديد، حيث يعرف الشعر القديم بلفظه لا بمعناه، بينما الشعر الجديد يجب أن يعرف بمعناه لا بلفظه، وكان ذلك ناتجا عن تغير نظرة الشاعر، بحيث لم يعد الشاعر من يكتب القصيدة تلو الأخرى دون رؤيا للعالم، بحيث يأتي في شعره بمجموعة من الانفعالات أو وصفا لأحداث دون رابط رؤيوي وجمالي يربط في ما بينها،"[3]ويشير النقاد إلى أن هناك ثلاث مراحل تطورية في مسيرة الحداثة الشعرية العربية؛ المرحلة العقلانية للحداثة التي دشنتها تجربة الشعراء الرواد في أواخر الأربعينيات، وعمقتها تجربة شعراء الخمسينيات؛ فالمرحلة الرؤيوية التي اتضحت بشكل خاص في الستينيات، وتم فيها تحقيق الوعي الفردي وبمعزل عن وعي بالجماعة، أي أنه كان وعيا بالذات لذات الشاعر نفسه، ما وسم التجربة الستينية بالسمات الذاتية، والتحرر من النزعة العقلانية والانفتاح على الموقف الرؤيوي، ثم مرحلة المصالحة بين النزعتين العقلانية والرؤيوية في حركة الحداثة، وتمثلها التجارب الشعرية في فترة ما بعد الستينيات إلى وقتنا الحاضر،"[4] وأبرز مظاهر الحداثة الشعرية العربية الثورة على الأوزان الخليلية، "فإذا كان تحطيم (وثن التفعيلة) هو المميز الأساسي لشعر الحداثة، فالمسألة تتعلق بالخروج عن الرتابة الموسيقية وقيودها المدمرة الكاتمة لأنفاس الشعر الحق بكل حريته، إذ لم تعد المسألة مجرد الخروج عن نطاق الأوزان الخليلية فقط، بل الخروج عن الأوزان التفعيلية المحدثة التي أوشكت أن تصبح قالباً نمطيا في الشعر،"[5] فقد تتحقق الموسيقى والوزن حتى في نثرية القصيدة، عن طريق التركيب الموسيقي القائم على التناغم وعدم التنافر.

إن الحداثة ليست ظاهرة عربية، بل ظاهرةدخيلة،نتجت عن الاحتكاك والتأثر، شأنها شأن كافة المناهج النقدية والتيارات الأدبية الفكرية والفلسفية، ثم تم تأصيلها في الشعر العربي، بعد أن دعت إلى تجديده والثورة على قوانينه العتيقة؛ "فهي حركة تغيير

---

[1]- عبد الحميد جيده:الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق، ص15.

[2]- ينظر: فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته :دراسةوصفية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- أدونيس: صدمة الحداثة. ص 81.

[4]- يراجع: فاضلثامر:جدلالحداثةفيالشعر،ص11.

[5]- القولإدواردالخراط: ينظر:عبدالعزيزالنعماني،فنالشعربينالتراثوالحداثة،ص414.

وانفتاح في مجالات شتى، "[1] تقوم على مبدأ حرية الإبداع؛ لأنها "حررتالشاعرمنأساليبالشعرالتقليدي،حيثإنالشعرعندأصحابتلكالحركةليسهوالكلامالموزونا لمقفى،ولاالقصيدةالمنثورة،بلهوالتعبيرالذاتيعنرؤياالشاعرتجاهالكونوالحياة، وذلك عبر مسيراتها المختلفة؛ انطلاقا من العقلانية بوعيها الجماعي، ومرورا بالرؤيوية بوعيها الذاتي، ووصولا إلى التوحيدية والتصالحية بين النظرتين، وما أنتجته التجربة من قصائد شعرية رائدة في ميدان الحداثة.

## 3- الحداثة الشعرية بين التأييد والمعارضة:

تثير الحداثة الكثير من التساؤلات، وتطرح مجموعة أسئلة حول أشكالها، مضامينها ومناهجها، حتى غدت إشكالية معقدة،بل إشكالية رئيسية،"[2]وتجدر الإشارة إلى أن أسئلة الحداثة تدور في جوهرها حول مصطلحات هامة ومجاورة لها كالجدة، المعاصرة، "فحين نطرح مشكلة الحداثة تتسابق إلينا التعريفات والأجوبة المختلفة باختلاف أصحابها، ويصبح سؤال الحداثة سؤالا حضاريا، نسأل بسؤال الحداثة ونجيب بجوابها، وسرعان ما نجد أنفسنا وحدنا في الساحة دون سؤال أو جواب وتضيع السمات وتفتقد الذات المتسائلة موضوع السؤال،"[3]لذا سَيَّجت أسئلة الحداثة كل ظاهرة تجديد للإبداع الشعري، "حتىغدت مصطلحافضفاضا بلا ضفاف؛ نظرا لكثرة استهلاكه وتمطيطه إلى حدود سريالية يصعب على العقل تحديد تخومها المعقولة،"[4]وحتى أصبحت الحداثة مشجبا يعلق عليها كل إنتاج شعري شذ عن الطوق وتمرد على المألوف سواء أكان جيدا أو رديئا، وأصبح كل مبدع "يمارس عاداته وطقوسه ويطبق معتقداته ويحل رموز طلاسمه في محراب الحداثة، مما نتج عنه غربة الشاعر العربي عن واقعه، أو بعبارة أخرى انفصال الشعر عن الواقع باسم الحداثة."[5]وحين قيست الحداثة بمقاييس أوطانها وخلفيات دعاتها الفكرية والمعرفية وصب الشعر العربي في قوالبها، قلبت الموازين واختلط الغث بالسمين والحسن بالقبيح والعين النادر بالرذل الساقط، وما هو شعري بما لا علاقة له بالشعر، مما أثار حفيظة بعض الشعراء وسخطهم تجاه ما سموه بالتدجيل، على حد قول محمود درويش متسائلا: " كيف يتسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بحركة الشعر العربي الحديث ويعبر بها عن وجدان الناس، إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ إن تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر واستولت الطفيليات على الجوهر، لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية القارئ بين ما هو شعر وما ليس شعرا،"[6]في حين نافح البعض ودافع

---

[1]- ينظر: فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته :دراسةوصفية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 320.

[3]- القول لأدونيس، ينظر:الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية. الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- ينظر: الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- محمود درويش: انقذونا من هذا الشعر. مجلة الكرمل، العدد 6، ربيع 1982، ص 6، نقلا عن: الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية. الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

مستميتا عن دور الحداثة في تخليص القصيدة العربية من ربقة التقاليد الموروثة التي تثقل كاهل الشعر،وانتشاله من قوالب التقليد والجمود؛ لأنها كانت بمثابة "ثورة تجديدية للتحرر من عبودية الموروث، تساؤل عن الحديث، واحتجاج على القديم، تساؤل حاد النبرة"يفجر آفاق اللغة الشعرية ويفتح دروبا وعوالم تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الإبداعية،"[1] فكانت من وجهة نظر منظريها تَخطٍّ للأشكال الموروثة، وتجاوز لأنماط السلف الشعرية، التي كانت نتيجة أوضاع ثقافية واجتماعية خاصة، ولكنها بمنظورهم لم تعد صالحة لعصرنا، لذا وجب تجاوزها لكونها لا تليق بظروفنا وأوضاعنا الراهنة.

كان للحداثة الشعرية العربية موقفها الخاص من التراث، رغم أن الموقف من التراث لا يمكن أن يكون موقف قبول أو رفض؛ إذ ليس لدى الإنسان من خيار في قبول تراثه أو رفضه،لكن ما يجب تغييره هو فهمنا لهذا التراث، والمنظور الذي من خلاله نتطلع إليه ونمارس حكمنا عليه،"[2]ما دعا يوسف الخال إلى وصف التراث العربي بالمحدودية، ودعوته بالتالي إلى "وحدة التراث الإنساني، الشيء الذي يتوجب معه ضرورة خلق وإبداع نمط شعري جديد يتماشى مع روح العصر؛ لأنه ونحن نسير على الأنماط القديمة، سنكون مضطرين إلى "معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا مجتمع حديث في عالم قديم،"[3]بالإضافة إلى نسبية الدلالات المتولدة عن الشعرية التراثية والتي لا تتماشى والدلالات الشعرية الراهنة، حيث يخلق شعر الحداثة حقلا دلاليا متميزا يخلخل اللغة والمضامين والأشكال المعهودة.

جعلت الحداثة الشعر مغامرة تبحث عن الحقيقة بطرقها الخاصة، عن طريق كسر حاجز التراث الجامد، والانفتاح على عالم الإنسانية الأوسع والأشمل، فبدأت مع نازك الملائكة؛ حين أخذت "تقرع أبواب هذا العالم الكبير الغني، في محاولة للابتعاد عن مستنقعات التقليدية التي هي معادلة للبؤس والجهل واللا عدالة،"[4] فاعتبرت عند تيار المدافعين عنها "حركة إبداع تواكب الحياة في تغيرها الدائم؛"[5] إذ حيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها، تتبدل نظرتنا إلى الأشياء، فيسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائقخارجة عن السلفي والمألوف،"[6]وقد انقسم الشعراء والنقاد في موقفهم من الحداثة الحداثة إلى ثلاثة اتجاهات: اتجاه يرفضها تماما، واتجاه يستميت في الدفاع عنها، وثالث وسط بينهما، يقبل منها أشياء ويرفض منها أخرى.

بنى الرافضون للحداثة الشعرية موقفهم على أساس ما حوته من أفكار وإيديولوجيات تجاه التراث من جهة، وغموض وثورة على ثوابت القصيدة العربية والتراث من جهة

---

[1]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، مع دليل بيبليوغرافي. دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 9.

[2]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

[3]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر. دار الطليعة، بيروت، لبنان، ديسمبر، 1978، ص 6.

[4]- ينظر: الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية. الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- خليل ذياب أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية. دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص17.

[6]- حسن بن فهد الهويمل: الحداثة بين التعمير والتدمير. دار المسلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، جانفي 1992، ص10.

ثانية، فلا يعتبر هؤلاءالحداثة الشعرية استجابة لتطورات الحياة ومواكبة لمتطلبات العصر فحسب، عن طريق تغيير الشكل والبناء اللغوي والجانب الفني والجمالي، بل يضاف إلى ذلك كونها إشكالية حضارية لها جذورها الفكرية، فهي "امتداد لمبادئ منقرضة وتيارات مضمحلة، أفرزتها حضارة مغايرة لما نحن عليه، وهي بكل أطروحاتها الشكلية والدلالية ابتدأت من حيث انتهت الدادية والسريالية، ومن ثم لم تكن انبثاقا جديدا، بل إفراز أوضاع فكرية واجتماعية وأحداث عسكرية،"[1]وجاءت الحداثة كرد فعل على مستجدات العالم؛ بعد اهتزاز قيمه، والتشكيك في حقائقه؛ نتيجة التقدم الصناعي واضطراب المعتقدات وتصادمها؛ حتى اختلطالوهم بالحقيقة، إثر أن فقد هؤلاء ثقتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي؛ "فإذا ما كتبوا صارت كتاباتهم ضربا من اللعب أداته اللغة، لا يقيم وزنا لتقاليد سابقة، أو لأعراف أدبية قارة، أو يلبي رغبات فطرية متواترة، أو يستهدف تحقيق لذة لجمهور المتلقين،"[2]فتصبح فوضى لا علاقة لها بالإبداع المنظم والممنهج.

يرفض بعض النقاد والأدباء الحداثة الشعرية انطلاقا من عدة مبررات، لعل أولها كونها تهدم القيم الموروثة وتدمر الدين والأخلاق والقيم، نتيجة تحررها المفرط، فهي "قطيعة يحدثها الوعي مع مألوف ما اعتاد عليه، سواء أكان ذلك في العلوم أم في الأديان أم في الفلسفات أم في الآداب أم في الفنون،"[3]ولكونها كذلك "إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير،"[4] فهي لا تضرب الثوابت فقط، بل تضرب حتى رابط التواصل بين الأجيال العربية، عن طريق اللغة؛ حيث "تدمر اللغة من الداخلتدميرا قواعديا، ثم إعادة تشكيلها، ويتم ذلك عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات، ذلك هو ما يفعله أدونيس حيث تصبح الجملة معه هيولي قابلة للتشكل في أكثر من شكل، أي: تصبح لا متشكلة،"[5]ثم يتكئون على حجة كونها ليست عربية، فهي "غربية الأصل والنشأة والتوجه والأهداف، ولكنها مترجمة إلى العربية ومنقولة إليها بأحرف عربية، انفجرت شرارتها من العراق، وانطلق صخبها من هناك ليصل إلى جميع البلاد العربية،"[6]تأثر فيها الشعراء العرب بشعراء أوروبا كلورانس وبودلير وفرلين وغيرهم، وغيرهم، وأعجبوا بهم؛ فأحمد زكي أبو شادي مثلا "يشيد بلورانس صاحب اتجاه تعرية العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وكشف النقاب عن غريزة الجنس وإظهارها

---

[1]- عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، ص18.

[2]- عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدي، بحث مترجم. مجلة فصول، العددان الأول والثاني، يوليو – أغسطس، 1881، ص147، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية. الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]-مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1987، ص07.

[4]- مجلة فصول المصرية، العدد الرابع، المجلد الثالث، 1980، ص26، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية. الموقع المذكور.

[5]- مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الثالث، 1980، ص47.

[6]- سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، دراسة نقدية شرعية. دار الأندلس الخضراء، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، ص78.

للناس عارية سافرة في غير تحرج أو حياء،"[1] واعتبر علي محمود طه بول فرلين مثله الأعلى، رغم كونه شاعر العهر والفجور والخمر والمواخير، فيدافع عنه قائلا: "لقد كانت حياة فرلين فاجعة محزنة، فمن الحان إلى السجن، إلى الماخور، إلى الهيام في الطرقات، إلى ملاجئ البر، هذا هو الشاعر الخالد الذي كان أرخم صوت غنائي صدح به الشعر الفرنسي، إن في حياة هذا المتشرد الكبير ضروبا من العبث، وألوانا من الألم، ولكنه العبث الذي تستقيم به حياة الفنان البوهيمي، والذي يتيح للأدب في كل جيل فنونا شتى من الإجادةوالإبداع،"[2] فهو لا يقيم وزنا للأخلاق، بل يدعو إلى النظر إلى فنه وكفى.

كما كان سبب رفضهم الحداثة منطلقا من تبني الكثير من شعرائنا لآراء الغربيين ورؤاهم دون مناقشة أو قياس على محك الثقافة العربية؛ فسعيد عقل راح "يجتر المفاهيم الغربية عن الرمزية في مقدمة المجدلية والجلنار، وكل ما ذكره ليس إلاتكرارا لمفاهيم وضعها الأوروبيون، وبخاصة الفرنسيين، لمفهوم الرمزية، وفي طليعتهم بول فاليري والأب برومون، وغيرهما من شعراء الرمزية،"[3]كذلك ذهبوا إلى أن شعراء الحداثة العربية قد أثقلوا شعرهم باستعارات وإشارات يستمدونها من الموروث الأجنبي مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الإشارات، وجفاف إيحاءاتها، "كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدته (رؤيا فوكاي) التي اعتنى فيها بوصف الرموز الناضبة أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية (العاصفة) لشكسبير، ثم إلى بعض رموز إليوت في قصيدة (الأرض الخراب)، ويستعير من الشاعرة الإنجليزية إديث ستيويل بعض رموز قصيدتها (ترنيمة السرير) كما يقتبس منها أبياتا كاملة، ثم إنك تستطيع أن تستمر في امتدادات هذه الظاهرة في نتاج الجيل الأحدث من الشعراء،"[4]كما وظف يوسف الخال التراث المسيحي، وأدونيس وأدونيس أسطورة أدونيس، وجبرا خليل جبرا مع "معظم شعراء الحداثة الشعرية العربية،"[5] أما السريالية فآثارها واضحة لدى كل من أدونيس، وأنسي الحاج، ومجموعة من الكتاب الذين انخرطوا في حركة (مجلة شعر)، ولكن "التمثل الكامل للحلم والآلية المنتظمة في شكلها السريالي يتجلى لدى أدونيس بأعلى ما يمكن للشعر أن يتمثله،"[6] فيذهب الشاعر الفلسطيني الحداثي جبرا إبراهيم جبرإلى أنه "لا مفر من الإقرار بأنحركة الشعر الحديث متصلة بحركة الفن الحديث في أوروبا، أكثر من أي

[1]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر. مطبعة دار الشروق، مصر، 1414هـ/ 1994م، ص31.
[2]- علي محمد طه: ديوان أرواح شاردة. شركة فن للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1946، ص8.
[3]- واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1981،01، ص248.
[4]- ينظر: محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ص67.
[5]- منيف موسى: في الشعر والنقد. دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص56.
[6]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر. مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، بيروت، 1400هـ/ 1980، ص227.

شيء آخر بلا موارية،"[1]فالحداثة كما يراها "تجسيدلعالم الداخل، ولذلك كان من الطبيعي أن يكون فرويد ويونج منطلقيها الأساسيين،"[2]يقول يوسف الخال: "الحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي، ونحن لا قيمة لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها، ولم نتبنها من جديد، ونتفاعل ونفعل بها، إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم،"[3] كما يذهب الشاعر اللبناني أنطوان أبو زيدإلى القول"وإذ نعترف بأن الغرب اليوم يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية فإن الانقياد والامحاء الكلي أمام نماذجه يحرماننا من تكوين ثقافتنا الشعرية الخاصة،"[4] في حين يقول الشاعر العراقي بلند الحيدري: "انقرض الديناصور لأنالأغذية الأرضية لم تكن كافية لإعاشة هذا الحيوان الضخم، ونحن نواجه أزمة مشابهة؛ لأننا نقتات على التجارب الأوروبية بشكل غير مستوعب، وقد مهد أدونيس لهذا الاغتراب؛ فصار المرء لا يعرف ماذا يريد الشاعر أن يقول،"[5] وهم بذلك منفسمين في مواقفهم بين الرفض والقبول، المدح والذم، الإشادة والقدح لتلك الحداثة الغربية.

يبني الرافضون موقفهم من كون الحداثة الشعرية العربية هي أجنة لأبوة غربية، وهي تيار فكري وإيديولوجي أكثر منها اتجاها أو منهجا أدبيا، فقد تعلقت بقضايا جوهرية كالدين والعقيدة والفلسفة والكون ومصير الإنسان، قبل أن تتعلق بالأدب والنقد،كما اعتبر هؤلاء الحداثة هروبا من ثقل عمود الشعر وانسلاخا من صرامته، فلجأوا إلى تغيير الشكل، وسربلوا الكلمة بالغموض، كستار لقوالب فكرية شحنت في كثير من نماذجها بالمعاني الهزيلة، والأفكار الهابطة والسهام المسمومة الموجهة للقضاء على الفضيلة والخلق والدين، وأن "استهداف الغموض من كثير من هؤلاء الشعراء في هذه القوالب الفكرية المسماة شعرا وليس فيها من الشعر شيء، إنما هو أمر مقصود ليحققوا به أهدافا أخرى، وكان سبيلهم إلى ذلك التنصل من مسئولية الكلمة، وتبعتها، حينما تُلف بهذا الغموض الذي قد لا يدرك معناه بسهولة،"[6] فكانت الحداثة إماتة لروح الشعر ووظيفته التأثيرية ورسالته الإصلاحية، وفيها قضاء على الأخلاق باسم التجديد، لكونها حركة علمانية تنكر الدين والعقيدة.

يقول عبد الرحمن منيف: "أول معنى من معاني الحداثةالجديد في مواجهة القديم، والعلمانية في الفكر والسلوك؛ لأن مركز الثقل أخذ ينتقل من السماء إلى

---

[1]- مجلة فصول المصرية، المجلد الثالث، العدد الأول، 1980، ص267، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور.

[2]- مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، 1980، ص267.

[3]- الحداثة، قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري. دار عيبال، قبرص، 1984، ص254، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور.

[4]- مجلة الناقد اللندنية، العدد الثاني عشر، حزيران، 1988، ص267، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- جريدة الخليج الإماراتية، العدد 05/10/ الإثنين: 1993/02/01م، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- ينظر: فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته :دراسةوصفية. النسخة الإلكترونية، الرابط: http://conference.kuis.edu.my/pasak2017

الأرض،"[1]فعلى الرغم من علامات تراجع المد الألحادي في الغرب، ومحاولة البحث عن إنسانية الإنسان، بعيدا عن معطيات المادة، فإن أتباع الحداثة والعلمانية ما زالوا يعيشون في دائرة الخضوع والملق والمداهنة لمذاهب ومناهج المادية الإلحادية الغربية،"[2]وما زالوا ينفونالغيبيات ويجعلون الإيمان بها من علامات التخلف،"[3]ذهب أدونيس إلى أن "الإنسان العربي لا يمكن أن يكون ثوريإلا بتخليه عن الإيمان بالغيب، وأول ذلك التخلي عن الإيمان بالله تعالى،"[4]وبالتالي تتعالى الحداثة عن كل المتبطات القديمة وكل ما يعوق الحركة الإبداعية في الكلمة أو الوزن، وهو حسبهم خطاب بلا معنى.

## 4- خصائص الحداثة الشعرية:

رأينا سابقا كيف قدم أصحاب الاتجاه الرافض للحداثة أسبابه، وفي المقابل قدم أصحاب الاتجاه المنافح عن الحداثة مبرراته لقبولها وتبنيها، فكان لكل فريق منهما أعذاره وأسبابه، أما عن خصائص الحداثة، فقد اتسمت بسمات دمغتها بالتميز والفرادة؛ إذ كانت "تيارا لتحرير الإنسان، وموقفامضادا للشمولية الفكرية، ودعوة إلى الأنساق الفكرية المفتوحة،"[5] فكانت سمتها العقلانية والقطيعة مع كل تقليدي، تطورية؛ في ظلها ظلها "يستطيع الإنسان تطوير إدراكه للأشياء، بحيث يتسم هذا الإدراك بشمولية تسمح له بالربط بين الأسباب والنتائج في مختلف الأمور،"[6]ثم أنها اتجاه رؤيوي؛ أي ذات نظرة شمولية للعالم والحياة، نظرة أساسها الذات الإنسانية، فكانت كما عبر عنها أدونيس "تجعل النص خال من المرجعية؛ لاعتماده على العقل لا على النقل؛"[7] لذلك انقسم النقاد في موقفهم من الحداثة إلى مجموعتين؛ من "يرى الحداثة شرا كلها؛ فهي تدمير لكل القيم والثوابت الدينية والأخلاقية، لا ضوابط أو معايير تقننها،وموقف يرى الحداثة خيرا كلها؛ بسبب دلالتها على معاني التطور، التقدم، والتحرر، وإن كانت تقوم على هدم كل ما هو تراثي، ومقاطعة الماضي،رغم أن الحداثة الغربية لها ظروفها وبيئتها التي نشأت فيها وهي تختلف عن الظروف والبيئة التى نشأت فيها الحداثة العربية،والتي لا تتناسب مع قيمنا وثقافتنا.

نادت الحداثة بعزل الشعر عن تاريخه وتراثه العربي القديم، وهي في هذا قد جانفت الصواب، فمنذ وجد التجديد لم ينطلق من فراغ، بل سعى دعاتهدائما إلى أن "يستمدوا من ماضيهم ما يبنون عليه حاضرهم، فمعطيات التراث واستلهاماته صورة رافدة للواقع الذي يعج بهموم القضايا المختلفة؛ حيث يخبئ المبدع في لوحة التراث لون فكره

---

[1]- ينظر: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور.
[2]- سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص576.
[3]- سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص577
[4]- سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص577
[5]- إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[6]- يراجع: ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، المنعقدة تحت رعاية جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بتاريخ: 1428/3/13هـ الموافق لـ: 1998/03/13، ص119، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور.
[7]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج01، ص 13- 14.

وخيوط رأيه، وتصبح اللوحة التراثية مزيجا من الألوان؛ يمتزج فيها الماضي والحاضر،"[1]لذلك كانت ميزة المبدع المجدد المتميز "وضع التراث ومعطياته في حسبانه إذا أراد لأدبه ولغته النمو والامتداد والتطور، فلا يخلو أي أدب عظيم لأية أمة من الأمم من رابطة تشد الشاعر إلى أجداده وتراثه،"[2] فرغم ادعاء رواد الحداثة قطيعتهم مع الماضي، إلا أن الواقع يناقض ادعاءاتهم؛ فمن يطالع نصوصهم"لا يعدم العثور على نماذج يجد فيها نكهة التراث وسطوته، فأدونيس منظر الحداثة الأوللا ينفك عن التراث، بل إن بعض دواوينه حملت عناوينها أسماء شخصيات تراثية، كأغاني مهيار الدمشقي، وهناك نماذج يحتفي فيها بالماضي، إنه التناقض إذن؛ إذ كيف به بعد أن صرح مرات عديدة بأن الحداثة قطيعة مع التراث ونفي للماضي؛ نجده يشيد بماضيه ويقر بأنه فيض منه؟!" [3]فلا ضير إذن في قبول الشعر الحداثي ذي المضامين الإنسانية العالية، وما يدعو منه إلى الاتسام بالإباء والتصديللأعداء، والذي تستنهض الأمة ويبث فيها روح المواجهة والمجابهة، منددا بمصائر التخاذل والانهزام،أو ما يصور منها "واقع الأمة المؤلم، ويدعو إلى العزة والشجاعة والتضحية في سبيل الحق والموت في سبيله،والدفاع عن الأرض والعرض، ودفع غائلة الأعداء،"[4]لكن الضير كل الضير في الأشعار ذات الانحرافات العقائدية المخلخلة للإيمان، والمتعدية على الذات الإلهية، والمعلية لشأن الشيطان كقول أنسي الحاج: (أفضل ما في الشيطان أنهعلى عكس أهل التعصب، لا يدعي امتلاك الحقيقة!"[5]أو المتعدية على القيم الإنسانية، الإنسانية، والتصريح بالشذوذ والخلاعة، والمصارحة بالفاحشة والرذيلة، ولا التي تدعو إلى السلبية والانهزامية والتشاؤم، واليأس والقنوط، ولا الداعية إلى تمجيد الغرب وتأهيلهم، واستيلاب المجد الثقافي والفكري والحضاري لأمتنا العربية؛ لأن في ذلك اعتداء على معتقدات الأمة ومقدساتها واستهتار بشعائرها وثوابتها، وهدم لقيمها ومثلها وأخلاقها.

هذه الثوابت لا تعتبر معوقات أو أحجار عثرة أمام الحداثة وما تدعو إليه من تجديد وثورة على القديم، ولا يمكن إنكار أن ما "أنتجته الحداثة هو ما أوقع العالم كله في تلك الأزمات الطاحنة التي لم يعد قادرا على الخلاص منها، بينما فكرنا وتراثنا وأصولنا وقيمنا لم تقف يوما أمام التطور والتجديد في أمور الدنيا، أما ما يتعلق بثوابت الدين من عقائد وعبادات وشرائع وأخلاق؛ فلا يقبل المساس بها، لكن فتح فيها باب الاجتهاد لتكون صالحة لكل وقت وحين،حيث قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "أنتم أعلم بأمر

---

[1]- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985م، ص201.

[2]- ينظر: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- - ينظر: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- أنسي الحاج: خواتم، ج01، ص65، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

دنياكم،"[1] حيث ترك لهم المجال مفتوحا في أمورمعاشهملاجتهادهم الشخصي، وكذلك ما يتعلق بالفروع الدينيةجعلفيه باب الاجتهاد واسعا، ولعله لا يوجد دين أيسر من الإسلام سواء في العبادات أو المعاملات.

عرف منذ القديمبأن الشعر رؤيا وموقف من الحياة والوجود، لكن شعر الحداثة أخل بمعنى الشعر وأهم وظيفة له؛ حيث لم تكن الرؤيا واضحة في أغلب أشعار رواد الحداثة، وغيبت المضامين الهادفة المفيدة، والغايات النبيلة العالية، وقد يرجع ذلك إلى "الإغراقات الباطنية، والشطح في الرؤية، والسعي الحثيث من الحداثي للتخلص من سيطرة العالم الواقعي والخضوع لقوانين تختلف تماما عن القوانين التي توجه العالم،"[2] فأحدثت بذلك قطيعة كبرى وانفصالا قديما مع عمود الشعر، بل راحوا "يتدافعون وراء مغريات الطرافة والتجريب، ويتصادمون مع اللغة والشكل الفني المألوف والذوق؛ حتى آلت بهم هذه الصدامية غير الراشدة إلى العبثية، بعدإصرار شعراء الحداثة على إسقاط كل الضوابط، معتبرين مجرد المغايرة حداثة،"[3]أما مضامينهم فقد دارت حول تضخيم الذات وتأليه الأنا وجعلها مدار كل كبيرة وصغيرة في الكون، كما حمل في معظم مضامينه معاني "التمزق واليأس والعبث والاستسلام والقرف والنزف والغربة والظلم والعدمية والقلق والملل والضياع، وما إلى ذلك من المعاني التي تبرز حال الاغتراب الروحي والوحشة التي يعانيها شعراء الحداثة العرب، يضاف إلى ذلك ظاهرة الغموض الذي يتجاوز الغموض المستحب الذي أثنى عليه البلاغيون إلى التعمية والإبهام، حتى أن الغموض المغلق أصبح "مفخرة لشعراء الحداثة، والوضوح جريمة؛ حتى قال قائلهم :لن تفهموني دون معجزة لأن لغاتكم مفهومة،"[4]كما شاع عندهم توظيف الأساطير بكثرة، فاستعانوا بما "لا حصر له من الرموز الأسطورية الفرعونية والفينيقية والآشورية والنصرانية والوثنية، ويكفي نظرة على بعض دواوين الحداثة لنقع على سيل من الأساطير، مثل: سيزيف، بروميثيوس، أدويب، أفروديت، أبولو، فاوست، زيوس، جالينوس، أورفيوس، عشتار، أودنيس، تموز، بعل، جلجامش، وغيرها مما غصت به القصيدة الحداثية، كذلك اتكأ الشعراء الحداثيون على هذه الرموز الأسطورية، فراح كثير من الشعراء يثقلون العمل الفني باستعارات وإشارات يستمدونها من الموروث الأجنبي مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الإشارات، وجفاف إيحاءاتها بالنسبة له،"[5] في حين تركت سمات البلاغة وفن هندسة القول العربيين جانبا، حتى كأنهما أغراب في عقر ديارهم.

يضاف إلى ذلك التعبير عن طريق الصور الفنية المتسمة بالغرابة لما فيها من تنافر في تشكيل عناصر الصورة، مثلما انفتحت أشعارهم على مختلف الأجناس الأدبية

---

[1]- رواه مسلم في صحيحه، باب كتاب الفضائل، ص38، نقلا عن: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكور.

[2]- بوريس بورسوف: الواقعية اليوم وأبدا. منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، العراق، 1974، ص73.

[3]- ينظر: إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، الموقع المذكوربتاريخه ووقته.

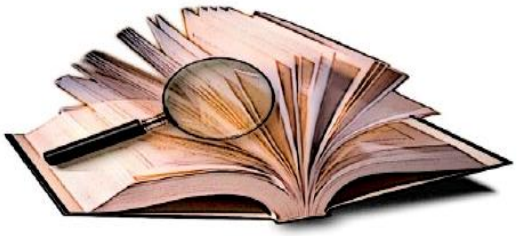
[4]- محموددرويش : الديوان. دارالعودة،بيروت، لبنان،1989، ص481.

[5]-محمدفتوحأحمد: واقعالقصيدةالعربية. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1998م،ص67.

الأخرى، حتى لا حاجز ولا فاصل بين مختلف الأجناس الأدبية؛ مناشدة منهم لفن "تنعدم فيه الفوارق بين الأشكال الفنية المختلفة؛ لتنتج قصيدة اللا قصيدة، أو النص المفتوح،"[1] أي الذي يجمع شتات الفنون من النص الشعري، القصة، الرواية، الرسم، الفوتغراف، الملصق، السيناريو والمسرح، فلا "يجد القارئ جدوى في محاولة استكناه الرؤية الكامنة وراء ذلك النسق المتقطع والألفاظ والجمل مبهمة الدلالة؛ حيث تدخل العناصر النثرية في كتلة الزمنية، وتغدو مجردة من وظائفها؛ فتحيل على إبهام الدلالة.

لأجل كل ذلك عد بعض النقاد حركة الحداثة الشعرية العربية تجريب، ولكنه تجريب مستمر لا ينقطع؛ فهي حركة جامحة، تسعى دوما للخروج من الثابت والمستقر، وهذا التجريب اكتنز بكم هائل من التعاليعلى مجموعة الأطر النقدية والإبداعية؛ لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته؛ ولذلك فالحداثي يسعى إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية، وهو ما وسم أشعارهم بكم هائل من التصادم المتوتر الذي يصدم ذوق المتلقي وأفكاره ومعتقداته.

[1]- ينظر:فاضلثامر: رهاناتشعراءالحداثة. منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العراق، 2019،ص57.



# المحاضرة السابعة:

# المسرح الحداثي

## 1- في التمهيد للمسرح الحداثي:

يؤرخ لمرحلة ما بعد الحداثة بنهايات القرن التاسع عشر، أي بحداثة أوروبا، وظهورالأدب التجريبي الأمريكي في ستينيات القرن ذاته، أما مصطلح الحداثة فقد وضعه جان فرانسواز ليوتار Francois Lyotard Jean سنة 1979، حين "رأى في التقدم التكنولوجي فقدانا للإيمان بفكرة الحداثة المسرحية ذاتها، وكانت هذه الفكرة هي المنطلق الذي قام عليه تيار ما بعد الحداثة إلى اليوم،"[1] فكانتالتفكيكية المرتكز الأساسي لفكر ما بعد الحداثة، الذي قام على تفكيك جميع القواعد المتعارف عليها، وعدم الثبات على أي حال أو مثال، كما ركز كثيرا على الجانب الشكلي للأشياء، أي التركيز على الصورة، وبناء صورة جديدة للأشياء على أنقاض القديمة، وقد أشار الناقد (بودريار) إلى أن "عصر ما بعد الحداثة هو عصر صورة، والعالم كله مجرد صورة نقلا عن صورة نقلا عن صورة، فالعالم مجموعة من عمليات المحاكاة والصورغير ذات الأصل المحدد، وامتلكت الصورة صفة الهيمنة، بحيث لم يعد هناك شيء اسمه صورة وأصل، بل العالم كله صور ذات أصول ومرجعيات متعددة،"[2]وهذه الإيديولوجيا هي ما مهدت لميلاد مسرح الحداثة وما بعد الحداثة، ومسرح الصورة.

بدأت الدعوات إلى المسرح الحداثي منذ مطلع الثمانينات، إثر محاولات المسرحيين الكثيرة الجمع بين مختلف العناصر الفنية والفلسفية لتشكيل النص المسرحي، بما يسمى الكولاج المسرحي ولو عن طريق جمع المتناقضات والمتنافرات والشواذ، وكان ذلك "أسلوبا لتدمير أفق التوقعات حينما تتشظى دلالاته وتهرب معانيه، كما هو أسلوب (ريتشارد ششنر) وغيره من المخرجين في تفكيك النصوص، ونماذج الحداثي تسعى إلى أنواع من التعددية في المعنى وضروب من التفتت المتشظي،" كأعمال ريتشارد فورمن، وروبرت ولسن.

تبدأ إرهاصات المسرح الحداثي مع تجارب ألفريد جاري Alfred Jarry (1872-1907) في أواخر القرن التاسع عشر، حيث كان مناهضا لما كان عليه المسرح الفرنسي آنذاك، فقد كانت أعماله التي أبدعها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر "بمثابة الشرارة التي أنارت التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين، وقد انطلق في أعماله المسرحية من الرمزية التي تخلى عنها فيما بعد ليمد مسرحه بصبغة ساخرة قربته بعد ذلك من العبثية،"[3]وهو لم يظهر دفعة واحدة في القرن العشرين بل سبقته سلسلة طويلة من الإنجازات الفكرية والفلسفية التي استمرت من منتصف القرن الثامن عشر وحتى بداية القرن العشرين، ومجمل هذه الانجازات تركزت في ميادين

---

[1]- ينظر: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، موقع النور الإلكتروني، نشر بتاريخ: 2020-02-11الرابط:
http://alnoor.se/article.asp، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/10/24، الساعة: 14:30د.

[3]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، نشر بتاريخ: 2012/03/10، 09:24 سا، جريدة المدى الإلكترونية، الرابط:
https://almadasupplements.com، تاريخ زيارة الموقع ووقتها: 2021/10/28، 21:54 د.

الصناعة، الفلسفة،التعدين،رأسمال الدولة،العمل والإنتاج، المواصلات والعمارة،"[1]فقد مهد لظهور المسرح الحداثي تيارات مسرحية سابقة؛ كمسرح القسوة، المسرح الملحمي، المسرح السياسي، حيث تعود بدايات المسرح السياسي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وكانت "جزءا من منهجية الحداثة التي رافقت انهيار النظم الدينية والعسكرية الكولنيالية وظهور التكنولوجيا، إثر الثورة الصناعية وما رافقها من تطور حضاري ونمو ثقافي، وسيادة الإيديولوجيات الكبرى، وتمركز سلطة الدولة،"[2]أما البعد السياسي في المسرح فيمتد الى فترات بعيدة، حيث كانت توجهات جل التراجيديات سياسية؛ كشؤون الحكم والحرب والقرارات المصيرية والسلام والهزائم والعدل وغيرها، أما مسرح القسوة فقد رافق أعمال أنتونان آرتو والتي تحدث عنها كذلك في كتابه عن "المسرح وبديله أو المسرح وقرينه الصادر سنة 1938، حيث نادى فيه بضرورة إيجاد مسرح القسوة،"[3] بغية إبراز ما في الحياة من شرور وآثام تتجسد في أساطير خرافية لها صدى في العقل الباطن للجمهور،أما المسرح الملحمي فقد كان الأكثر حضورا في ذاكرة وعمل المخرجين في أوروبا والعالم كافة.

بدأت المرحلة الانقلابية في المسرح ليتحول إلى صورته الحداثية مع صدور كتاب الناقد الأمريكي نك كاي Kaynek (ما بعد الحداثية والفنون الأدائية)، والذي كان قد وضعه أساسا "لعرض ومناقشة القراءات النقدية المختلفة لفن ما بعد الحداثة، ولتجليات وتداعيات الحداثية في مجالات الفنون التشكيلية والرقص،""[4] بغرض الوقوف على حالات التمزق، التي سادت في فترة ما بعد الحداثة، وملما بعد ذلكبكل أشكال الصراع والاستبداد والاستعباد التي سادت هذه الفترة، ثم أصبح بعد ذلك "قاعدة أساسية للعديد من الكتابات النقدية المنوعة، التي تناولت بالوصف والتحليل أشكال الاختلاف والانحراف التي أتى بها تيار مابعد الحداثة في مجالات الرسم والنحت والأدب والتصوير الفوتوغرافي والإبداع التليفزيوني والسينمائي، وتبدت في بعض جوانب فنون الرقص والمسرح،"[5]ومن نقد فنون العمارة ينطلق الكاتب ليرصد ما قوضته الحداثة وما أحدثته من خلخلة في مجال الفنون المسرحية، مركزا على فنون العرض الحديثة والمعاصرة في أمريكا الشمالية، مع "وضع الحدود التي تسمح برصد أكثر فاعلية للتأثيرات المتبادلة بين العروض المختلفة والملامح المشتركة بينها، وذلك في إطار القراءات النقدية المختلفة التي رصدت وقننت أشكال ما بعد الحداثة ومجازاتها،"[6] كما يتناول الكتاب بالتحليل والنقد مختلف القراءات لمفهوم ما بعد الحداثة، ومحاولة جمع الفنون البينية التي مسها التيار وأثر فيها، فاشتركت فنون كثيرة في إخراجها.

---

[1]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، الموقع المذكور.
[3]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، الموقع المذكور.
[4]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي: تجليات وتداعيات الحداثة وما بعدها، موقع الأرشيف، الرابط:
https://archive.org/details/nek_kay_hadatha، تاريخ زيارة الموقع ووقتها: تاريخ الزيارة: 2021/10/24، الساعة: 14:30د.
[5]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية» للناقد نك كاي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[6]- أحمد غنام: (ما بعد الحداثية والفنون الأدائية) للناقد نك كاي، الموقع المذكور.

أشار نك كاي إلى أن أول من صك مصطلح ما بعد الحداثة هو الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو Gianni Vattimo في كتابه (نهاية الحداثة) الذي طبع عام 1998، بجامعة أكسفورد، ذاهبا فيه إلى أن ما بعد الحداثة "توجه فكري تسيطر عليه فكرة رئيسة فحواها أن تاريخ تطور الفكر الإنسانييقوم على أساس استقصاء مراحل تطور الفكر البشري، ثم امتلاك سيرورته عن طريق التفسير وإعادة التفسيرلأسس الفكر وقواعده،"[1]وبناء على مفهوم الحداثة في المسرح نجد أنفسنا إزاء مفارقة محيرة؛ لأن (ما بعد) يعني (التجاوز) تجاوز الماضي والسعي نحو المستقبل، لكن (ما بعد الحداثة) حين تسعى إلى تجاوز الحداثة، فإنها تجاوز الماضي إلى المستقبل، فتبدو وكأنها تعارض عملية التجاوز ذاتها، وما بعد الحداثة في الحقيقة هي دحض للحداثة بالمفهوم السابق، لكونها "تنهض على تحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وفي سبيل تحقيق المابعدية تفجر المفاهيم السائدة، ثم ترسخها وتخرجها من جديد،"[2] وهذا ما يؤكد استفادتها من الفلسفة التفكيكية أيما إفادة.

كما ذهب نك كاي إلى كون المصطلح (ما بعد الحداثة) بالمفهوم المذكور هو مفهوم متوتر وقلق، لأنه يشكك في ما آمنت به الحداثة وسعت إلى ترسيخه، فتهاجمها في دعائمها وهي غاية مسعاها، بدل أن تتخذها منطلقا للسعي الحقيقي لرصد الجديد، ومن هذا المنطلق يمكن "اعتبار خطاب (ما بعد الحداثة) وإبداعها الفني، الذي يغلب عليه التشظي والتنافر، مجرد محاولات لتفكيك ونسف ادعاءات (الشرعية) التي طرحتها الحداثة،"[3] ما يؤكد كون المصطلح المركب يحمل أكثر من معنى، لكنها كلها تشي بعمله على تقويض مواقف وثقافات وتوجهات الحداثة، وعنده أن تيار ما بعد الحداثة "لم يتحرر تماما من تيار الحداثة، بل الحداثة هي الأرض التي تقف عليها ويشتبك معها في جدال ونزاع دائم، وكل عمل ينتمي إلى الحداثة ينبغي أن يمر أولا بطور ما بعد الحداثة، لأن مابعد الحداثة، لا تمثل الحداثية في مرحلة احتضارها، بل في مرحلة ميلادها، التي هي حالة ميلاد دائم،"[4] وإذا كان مشروع الحداثة يرفض الماضي ويقيم قطيعة مع التراث، باعتباره شيئا خارجيا، لا يمكن الالتفات إليه في إنتاج فنون الحداثة ولا في قراءتها وتفسيرها، فإن ما بعد الحداثة أعاد الاعتبار للتراث عن طريق "طرح صوره باعتباره كيانا مبهما لا يمكننا التعرف عليه يقينا ولا نملك إلا أن نعيد بناءه المرة تلو الأخرى من خلال الجدل المستمر بين العديد من الصور المعارضة التي تحيل إليه، وتسعى تجسيده باعتباره فكرة مجردة،"[5] لذلك طالت الحداثة وما بعد الحداثة جميع الأجناس الأدبية والألوان الفنية، لا سيما في المسرح؛ فالحداثة المسرحية "قرينة فن الفنون الممزوجة الذي يتواتر في ساحات التمازج، ويتواصل يوما بعد آخر بالمزيد من العوامل الفنية، والمؤثرات البصرية، والقيم التعبيرية، والأساليب الكتابية، وصولا إلى

[1]- يراجع في هذا: نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط02، 1999، ص 16.

[2]- ينظر: نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ص 16.
[3]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي، الموقع المذكور.
[4]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي، الموقع المذكور.
[5]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي، الموقع المذكور.

التداخل الحميم مع عالم الوسائط المتعددة، وإكراهاته الحارقة لمراحل الزمن الإبداعي المألوف،"[1] لذلك كان هذا التيار أظهر في المسرح أكثر من أي فن آخر.

## 2- في مفهوم المسرح الحداثي:

لما كانت الحداثة في المسرح حالة تجاوز مستمر لما هو معروف ومألوف، ولما كانت الحداثة مصطلاحا تم تداوله في الآداب الأوروبية، ثم انتقل بقوة دفع المراكز الثقافية والمعرفية إلى مختلف أرجاء العالم، فإنه لا يمكن قبول المصطلح بمعناه المحايث الدال على العصرنة والجدة، بل إن قبوله يجب أن يكون نسبيا، لأن حداثة اليوم "مُجيرة على ما قبلها (ما قبل الحداثة)، ومسحوبة غدا على ما بعدها (ما بعد الحداثة)، والشاهد أن الحداثة المقرونة بتواريخ الإبداع والثقافة كانت وما زالت حاضرة، ولهذا يمكن القول أن مسرح (برتولد بريشت) أو (استانسلافسكي) كانا مسرحا حداثيا قياسا بزمنهما، فيما نرى اليوم أن حداثتيْ بريشت واستانسلافسكي قد أصبحتا (ما قبل) قياسا بجديد المسر، حيث يشير مفهوم ما بعد الحداثة إلى نسبية المعنى في المصطلح والتباسه والتوائه، فهو يقوم على التشكيك في كل الدعائم ويخلخل كل الثوابت في تناول الأساليب والخطابات المختلفة، كالتقليدية والحداثية، التاريخ، والرواية، تناولا يطمس التعارض التقليدي بينها، وهو التعارض الذي يحدد هوية وفاعلية كل منها، بما يفقد الفني رسوخه وثباته، نتيجة لهذا التعامل الخاص مع لغاته وعناصره المكونة، الذي يتعمد إبراز مشكلات لا يمكن حلها، وأوجه قصور لا يمكن تخطيها،"[2] وحين يرتبط (ما بعد الحداثة) بالفنون، فهو يدل على تدمير القواعد المتعارف عليها وخلخلة النماذج التي يصاغ منها، ونسف قواعد الفن وفرضياته، وبما أن المسرح من أشد الفنون التصاقا بالجمهور، ومن أكثرها تعرضا لمستجدات الحياة، "كان من أكثر الفنون عرضة لاختراق أسئلة القرن التاسع عشر بتداخلها مع أسئلة القرن العشرين بأبعاده وأدواته،حيث يعد المجال الأكثرعرضه للتجديد مع الإبقاء على قدر أكبر من الماضي فيه، فهو في قطيعة واستمرار مع نفسه، ومع الأفكار التي تحيط به؛"[3]لذلك ارتبط مفهوم المسرح الحداثيبقيامه على مرجعيات المسرح التقليدي (مسرح القرنين الثامن والتاسع عشر)، وهو خاضع لجدلية الثبات والتغير، لأنالحداثة في أي فن "تقع في منتصف الطريق؛ بين قديم منسحب، وجديد متقدم،"[4]فكان المسرح الحداثي مرحلة تحول في تاريخ المسرح عامة، بعد إذ شهد هذا الأخير تغييرات جذرية في مرتكزاته الفلسفية وطروحاته الفكرية خلال القرن الماضي، ما حتم عليه إيجاد "أدوات فنية جديدة لحمل هذه الطروحات، وهو ما شكل عمل المشتغلين الكبار في هذا الحقل، فبيتر

---

[1]- عمر عبد العزيز: مسرح الحداثة. مقال منشور ضمن مجلة الجمهورية الإلكترونية، موقع يمرس بتاريخ: 2012/03/16، الرابط:
https://www.yemeress.com/algomhoriah/، تاريخ الزيارة: 2021/10/24، الساعة: 14:30د.

[2]- ينظر: نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ص 150 وما بعدها.

[3]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، نشر بتاريخ: 2012/03/10، 09:24 سا، جريدة المدى الإلكترونية، الرابط:
https://almadasupplements.com، تاريخ زيارة الموقع ووقتها: 2021/10/28، 21:54 د.

[4]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، الموقع المذكور.

بروكمثلا يرى أن المسرح أصبح صنعة، ولذا فهو يصيبه بالغثيان أحيانا،"[1]لم يستطع النقاد ضبط مفهوم المسرح الحداثي بمفهوم واحد محدد، لأن "مفهوم "ما بعد الحداثة" نفسه، ليس معرفا تعريفاواحدا، فقد قام هذا المفهوم على تحديد عدد من الظواهر التي تغطي فترة زمنية عريضة تتخذ طابع الاستمرار والتواصل، ترتبط بالتساوي بالاتجاهات الجديدة في الثقافة الحديثة، الفلسفة، والحياة الاجتماعية، والمرتبطة بمرحلة "الحداثة،"[2] وكانت الانطلاقة مع ما سماه مسرح الطاقة؛ وهو مسرح يعتمد فيه على الطاقة؛ أي "مسرح بدون مضمون، مسرح القوى المكثفة بحضور الأحاسيس والمشاعر (هنا وهناك)، وكذلك تعريف ريشارد رورت "RichardRort للحداثة بأنها تشكيل الإنسان للوحته الذاتية عن العالم، عن طريق تشييده للغة تقوم على الاستعارات الفردية الذاتية، ثم "جاك دريدا "Jacques Derrida، وإعلانه فكرة التفكيكية في الأدب، والتي دخلت أيضاً مجال الدراما والمسرح،"[3]وبالتالي عرف المسرح الحداثيبأنه "مسرح ما بعد بريخت، الذي مهد الطريق لوجود هذا المسرح، فقد كانت تساؤلات بيرتولد بريخت عن أهمية مرحلة إبداع العرض المسرحي وحضوره، والوعي بما يقدم فوق الخشبة، فضلا عن تساؤلات المسرح الملحمي وخلافاته التي يطرحها هي مدخل نقدي مهم في تشكيل المسرح الحداثي،"[4] ولعله لم يحسم إلى اليوم في هذه المصطلحات وما تثيره من مفاهيم، وما تعتمده من أدوات إجرائية، قد تجد البحوث المستجدة إجابة شافية على كل تساؤلاتها وتوضيح لما يطبعها من غموض.

## 3- في خصائص المسرح الحداثي والمابعدحداثي:

تستمد الحركات الما بعدية وجودها من الركون إلى الشيء السابق والمختلف، مما يجعلها بمثابة مرحلة وسط بين السابق القديم وبين المستقبل الذي لم يلد بعد بصورته النهائية،"[5] وهذا شأن ما بعد الحداثة، حيث قامت على تقويض المقولات الكبرى والتمرد عليها ورفضها، فلا جرم "أن ما بعد الحداثة والحركات المابعدية عموما تقذف بنا مباشرة إلى الماقبل، وتعيدنا إلى الأصول، وهو تماما ما حدث مثلا مع نيتشه حين أصدر كتابه مولد التراجيديا،"[6] وقد استند المسرح الحداثي في تأسيسه إلى ظواهر برزت إلى الوجود في ستينيات القرن العشرين؛ "كالعبث والوجودية، وبعض أشباه المسرح كالهابينغ، والبيرفورمانس، والمسرح الراقص، كما استند إلى أنماط مسرح التسلية كالكابريه، الاستعراض، والسيرك،"[7]وامتازت عروضه بتخلي الممثل عن دوره

---

[1]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، الموقع المذكور.

[2]- بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة عن البولندية، د. هناء عبد الفتاح لمجلة المستقبل، موقع منتدى مجلة الفنون المسرحية، الرابط: https://theaterarts.yoo7.com/t3086-topicتاريخ زيارة الموقع ووقتها: 2021/10/28، 21:54 د.

[3]- ينظر: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

[5]- غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة. مجلة الاتحاد الاشتراكي الإلكترونية، نشر بتاريخ: 2019/07/29، الرابط: https://alittihad.info/، تاريخ زيارة الموقع ووقتها: 2021/10/24، الساعة: 14:30د.

[6]- غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

[7]- بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

دوره وخاطبة الجمهور مباشر؛ قصد كسر الخط التقليدي لتمثيل الأدوار على الخشبة، مما يعدد زوايا الرؤية للمعنى المراد إيصاله عبر المسرح. كما استفاد مسرح الحداثة في أوروبا من تجارب مسارح الصين واليابان، بعد أن عاد هؤلاء إلى تراثهم الشعبي الغائر في الذاكرة الجماعية، وأفادا منه أيما إفادة؛ "فأقامت اليابان تصورها للحداثة على إعادة تشكيلات مسرح النوى والكابوكي الياباني المستمدة شعائره من الثقافة الشعبية اليابانية القديمة كجزء من البحث عن الهوية الوطنية المعارضة لثقافة الامبريالية الأمريكية،"[1]كما أن الرؤى الإخراجية فيه تشترك غالبيتها في الملامح غير الواضحة للشخصيات المسرحية، تفكيك وحدة الحدث، الإيقاع غير المنظم للعرض المسرحي أو الإيقاع الواحد المتكررعلى وتيرة واحدة، كذلك من سماته الجديدة "تعددية التفسير، التأكيد والإثبات على أن العمل المسرحي ما هو إلا فن متخيل مفترض، سمة اللاتواصل، الولادة اللحظية التلقائية لحالة الإبداع والتلقي، التعبير اللاإيماني؛ الذي لا يعتمد على فنون البانتومايم، تزامن مكان الحدث،"[2]حيث يصبح الممثل شيئا وموضوعا لا شخصا، وحيث يصبح النص من متممات العرض وليس أساسه، وينوب اللعب عن النص إنابة تامة، ليغدو هو لب المسرحية وأساسها ومحركها، مع اقتطاع مقتطفات النصوص الأدبية ودمجها، لتصبح شفرات نصية؛ تبعث بالمتلقي وتحيله على نصوص أدبية أخرى عبر عملية الأنترتكست، كما يمتاز بالفوضى واللاعقلانية ، كعناصر إبداعية في العمل المسرحي، ثم التعامل مع العمل الأدبي الإبداعي باعتباره "لعبا ولهوا مع القارئ، وباعتباره محصلة لمجموعة من النشاطات البشرية المتخيلة من قبل المؤلف،"[3]كذلك يقوم على (دراماتورجيا المسرحية)؛ أي تحويل البنية الدرامية إلى بنية بنية لغوية، "تموت معها عناصر السرد والتجسيد والترتيب المنطقي للحبكة، وتقترب كثيرا من استقلالية اللغة، مثلما هو الحال مع نصوص "فيرنير شفاب Werner Schwab" أو "ايلفريد جيلنيكElfride Jelinek حيث تظهر "اللغة" لا كلغة كلام الشخصية الممثلة، بل باعتبارها وجودا مسرحيا مستقلا،"[4] ولم تعد النصوص معه تنتج تنتج معان، ودلالات ومضامين، بل أصبحت مهمتها خلق مواقف مسرحية متعددة المعنى ومتغايرة، حيث يقدم المؤلفون المسرحيون في معظم الأحوال، مجرد مادة أدبية تنعدم فيها المؤشرات والهوامش المسرحية، فيبذل المخرج جهده لإبداع العرض المسرحي، عكس المسرح التقليدي (الدرامي) الذي تنتهي مهمته ودلالته بمجرد تأصيل عناصره الأساسية وأهمها النص كبنية متكاملة مستقلة الدلالة موجهة إلى الجمهور؛ لأن "مسرح ما بعد الحداثة هو مسرح بلا دراما، يكون فيه الخيال عنصرا من عديد العناصر التي تظهر فجأة، وعن غير توقع تختفي، وغالبا ما تتنازع معانيه أكثر مما تتأكد أو تتراكم،"[5]أما دور المتفرج فهو البحث عن العلاقات بين تلك العناصر وأن يجمع المعاني من بين مساحات خشبة المسرح، لأنه ليس أمام المسرح التقليدي بنماذجه الثابتة، بينما مسرح ما بعد الحداثة يبدأ في الاستقلال بذاته، ولا يقارن بشكل مباشر

[1]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، الموقع المذكور.
[2]- يراجع: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[3]- بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[5]- ينظر: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

بـ(أدب ما بعد الحداثة) أو (نصوص ما بعد الحداثة)، لأنه يقوم على معنى اللامعنى، على حد قول بيتر شوندي -Peter Schondi"إنه في تاريخ الدراماتورجيا الحديثة، لا يوجد فصل أخير ينتهي مع العمل المسرحي، وأن الستارة ما تزال معلقة، لم تسدل بعد"!"[1]أما مخرج المسرح الحداثي فهو متحرر من النص الدرامي القائم على ترتيب الحبكة ترتيبا عقلانيا، بل ينتج عروضا لا تخضع لبنية المعاني فحسب، أكثر من التركيز على إثارة الانفعالات، متجاهلا فهم العرض المسرحي على أنه عمل منغلق على نفسه، بل يعتبرونها نصوصا قائمة على علامات وتركيبات، مثلما هو الحال في عروض (روبرت ويلسون)، القائمة على التلوين الضوئي، والتي تهيمن فيها ظاهرة العرض أكثر من الظاهرة السردية، والتأمل أكثر من التفسير، إذ يقوم المسرح الحداثي على التحول إلى أداة طيعة في يد المخرج، ينتج نصه عن طريق الحوار المشترك مع الجمهور، فيسيطر على المتفرجين "بالتعبيرات الحوارية التي يوجهها الممثلون نحو الجمهور، إذ الحوار لا يدور فقط فوق خشبة المسرح، بل في فضاءات المسرح برمته، حيث تتغير وظيفة الممثل، الذي يستخدمه المخرج بدوره في تشكيل التواصل في عرضه المسرحي مع جمهوره،"[2] كما يتعامل المسرح الحداثي مع خشبة المسرح "باعتبارها بداية وتحديا، وليس باعتبارها مكانا للاستعراض، فالممثل أو (البيرفورمار performer)لا يسعى الى إحداث تعبيرات خارجية في مواجهة الواقع، بل عن طريق النشاط الفاعل لجسده والتحولات التي تتم داخل هذا الممثل، وبذلك لا يكون مسؤولا عن المشاعر أو الانفعالات، بل يصبح هو في حد ذاته تلك المشاعر والانفعالات ذاتها،"[3] فقد كان "جوردون كريجGordon Craigيترك العنان لخياله، وهو متواجد مع مجموعة من الأصدقاء قائلاً: "فلنشيد معا سفينة، مقتفين آثار (الأرجورنيين -argonauciالإغريق) مبحرين من جزيرة الى جزيرة، وسنبحر معاإلى مسرحنا السري غير المكتشف الباحث عن الحقيقة،"[4]قوام مسرح ما بعد الحداثة جمع وتنسيق العملية الإخراجية، التمثيل، الفضاء المسرحي، وأخيرا النص ذاته (إن كان موجودا)، لتنضج فيما بينها مشكلة عرضا مسرحيا، ومن أهم ما يمثل المسرح الحداثي؛ المسرح الهندي (كاثاكالي)، و(أوبرا بكين) ومسرح (نو) الياباني، وهي التجارب التي استفاد منها رجال المسرح العالمي من أمثال (ييجي جروتوفسكي) ومسرحه (مسرح المعمل Teatr Labratorium) و(بيتر بروكPeter Brook) ومسرحه Buffes du) (Nord، فضلا عن (يوجينيو باربي ومسرحه (Odin Teatret)،"[5]كما قام كذلك على على الربط بين الفكرة الملحمية ولغة الجسد، بين المثيولوجيا القديمة والترابط التاريخي بين الأزمنة، ومن تحويل اللغة وتأويلها بما يواكب أحداث الحياة اليومية، مع إضفاء نزعة رومانتيكية لإشادة أفكار وطنية، بإمكانها أن تواكب المستجدات الفلسفية الثقافية والحضارية للشعوب، وكانت من علامات التجديد والتحديث في هذا المسرح، تجاوز النص إلى الاهتمام بجوانب أخرى متوخى منها أن تصنع هي النص؛ كالإخراج،

[1]- يراجع: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[4]- بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[5]- يراجع: بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

التمثيل، الديكور، الاكسسوار، صالة العرض، الإنارة، الازياء والجمهور، وكل ما يتعلق بالعرض من لواحق اخرى، وهي مؤثرات بدأ الاهتمام بها في أواخر الخمسينات وبداية الستينات؛ لأن الحداثة في حد ذاتها ثورة فكرية قائمة على تقويض المعنى، وتدمير الحقيقة المطلقة أو الكلية، وبالتالي يكون الأصح الاعتبار بالشكل لا بالمعنى، وبالظاهر لا بالباطن؛ لذلك كان عصر ما بعد الحداثة هو عصر التعددية الوسائطية للجماهير، انطلاقا من الفوتوغراف، والشاشات والسينما، ثم المسارح التي انفتحت على تلك التعددية الوسائطية بدورها، وأصبح العرض المسرحي "يشكل منظومة مفتوحة على تأويلات غير منتهية ومفتوحة وعلى صور متوالدة، ويتم ذلك من خلال قراءة خاصة بالمتلقي والمخرج المسرحي، كونه قارئاً أيضاً للنص بعد قراءة المؤلف وكل ذلك يؤدي إلى تمركز النص حول مؤلفه،"[1] ما يؤدي بالمتلقي إلى الانفتاح على مختلف القراءات والتأويلات، ويشترك الجميع في إنتاج العلامات وتفسيرها.

من الفنون التي يشركها المسرحي عوضا عن لغة النص؛ الموسيقى، الباليه، الرسم، النحت، العمارة، السينما، والتلفزيون، حيث يعد "المسرح من أكثر الفنون تأثرا بالطوارئ الجديدة وبالحضارة الكونية المستجدة، بحكم ارتباطه بالواقع والحياة وتفاعله التلقائي،"[2] لذا نجد فن المسرح ذا قدرة عالية في تمثيل التيارات المستجدة،والأحداث السياسية، الاقتصادية،والاجتماعية، فالمسرح يمثل فضاء واسعا لا نهاية لحدوده، لأن باستطاعته احتواء الفنون جميعها، والأفكار والرؤى قاطبة،وتلك"رؤية جاك دريدا، المتطابقة مع رؤية المسرحي ( آرتو ) الذي يرى بدوره أن الكلمة شيء ثانوي للمسرح، والمسرح الذي يرتبط بالمؤلف والنص والكلمة هو نص مفرغ من معانيه، وهو غير موجه للإنسان ككيان،"[3]لذلك كان مسرح ما بعد الحداثة، كمسرح آرتو مسرحابلا فواصل بين الدال والمدلول، بإمكان الجمهور المشاركة فيه، وهو مسرح قائم على تنوع القراءة وتعددها؛كما لا تشكل اللغة إلا جزءا بسيطا منه، لأنه إشاري لا عباريقوامه استنساخ نصوص جديدة عن طريق مزج أساليب وفنون كثيرة، تتحكم فيه "عملية (ما بعد التوليف) ما يعني مزج الأشياء المتنافرة معا، وهو عكس ما جرت العادة عليه في الحداثة في أهدافها المسرحية الساعية إلى نهايتها،"[4] لكونه سياحة معرفية في نصوص متعددة تنفتح على التراث، الخرافة، والأسطورة، كما كان يفعل المخرج المسرحي الأمريكي (ريتشارد فورمان)، الذي كان يقدم في أعماله المسرحية أكثر من قصة في النص الواحد، في شكل جزيئات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل، بل تبقى شظايا وأحداث مبتورة، يشير إليها المخرج في بداية النص مؤكدا وجود عناصر متداخلة تشكل كولاجا متنافرا، قائما على أنقاض تهديم الوحدة، مثلما يقع في مسرح الرؤى بخصائصه الفنية والجمالية، والذي يعد لونا من مسرح المابعد، "والملامح التي تظهر في بنيته التكوينية عبارة عن أفكار وطروحات ما بعد حداثوية سواء شكلها الخارجي المتشظي أو مضمونها متعدد التأويل، لأن ما بعد الحداثة تنطلق فكريا من

[1]- عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.
[3]- يراجع: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.
[4]- يراجع: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.

التشكيك فيما يسمى بالحكايات الثقافية العليا أو ما وراء الحكايات التي ورثها الفكر الحديث، كما أنها ترفض التسليم بوجود المبادئ أو المعتقدات أو المسميات الفكرية التي تسيطر على الفكر الإنساني التي يتميز بالانفتاح الحر على الآخر، أي قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر،"[1]بالنظر إلى قيامه على التشكيك في المبادئ العامة وتقويض الكليات، إذ يعمل على تفكيك ذلك الصنم القديم وإعادة بناء أفكار جديدة على ركام الأفكار البالية، كما يعمد إلى توظيف تقنيات خاصة؛كالشفرة المزدوجة، التورية الساخرة، الغموض والتباس المعنى، التناقض، الاتساق القائم على التنافر(هارمونية النشاز)، الإسهاب، التضخيم، التعقيد، والتناقض.

يعتمد المسرح الحداثي على الحرية ورفض أي نوع من القيود، سيما قيود المسرح الكلاسيكي، النمذجة وقيود العقل، فسعى للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية، وتحطيم القيود الوهمية بين الثقافات والمجتمعات الإنسانية، بعد أن سار حثيثا نحو "محو الفواصل الرئيسية بين المجتمعات، خاصة الفواصل العتيقة بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية أو الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه (الحداثة الدنيا) تمييزا عن (الحداثة العليا) التي أنتجها عصر الأنوار وعاشها الغرب،"[2]بعد أن فتح آفاقا جديدة حين تعامل مع الصورة المسرحية باعتبارها لمحة من الحياة الواقعية بفكر جديد، مُحمَّل برؤى اجتماعية وثقافية وفلسفية تملك مواصفات هوية العصر وما يحتاج إليه من فكر مستحدث يتناسب مع الثقافات المتعددة، مثلما عمل (مسرح الرؤى) على توظيف خطابة المسرحي ليشمل جميع الثقافات، خاصة الانثربولوجيا، مسلطا الضوء على أبرز ما يعانيه الإنسان من ظلم وتهميش بسبب الإقصاء والتفضيل الطبقي حتى على مستوى الثقافة، كما لم يقم على أية بنية نسقية بقدر قيامه على بنية عشوائية مضطربة متشظية ذات نظام معين، نظام مكاني وفوضى زمانية، وهدم المنظومة العقلية، ليصبح العرض المسرحي "مجموعة رؤى مطروحة على شكل شذرات، تتداخل او تتباعد فيما بينها ليكون النشاز المقصود مكونا دلالات فكرية فلسفية وأشكالا تحمل الجمال والمتعة (جمال القبح)، ومعالجة فنية عملية لعناصر العرض المسرحي تحمل الابتكار والتجديد والقصدية،"[3] وهي كلها مقومات مهد لها مسرح الرؤى، فأنتجت مسرحاحداثيا، حيث يعد (مسرح الرؤى) أحد أهم نوافذ ما بعد الحداثة، التي عمل المخرج المسرحي (روبرت ويسلون) على تجسيدها، مستفيدا من "انطلاقاتها الفلسفية والفكرية التي ترسم صورا للحياة وتعبر عنها على وفق منظومة تبدوا أقرب إلى التشظي والعبث، لكنها تعالج الواقع بشكل يتناسب مع المعطيات الاجتماعية والنفسية للمتلقي عبر وضع أجزاء متشظية متكسرة في غير العادة، لتكون مهمة المتلقي هو تجميع هذه الصور بشكل مدرك وتفسيرها، لهذا عمل (مسرح الرؤى)على إخراج الصورة المسرحية من خلال استخدام الأدوات التي تجعل الصورة عبارة عن (رؤى حالمة) مأخوذة من عالم الأحلام الذي يمكن أن يتحقق به كل

[1]- يراجع: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.
[2]- يراجع: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.
[3]- عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.

شيء."[1] فكان توظيف المسرحالحداثي الكثير من الوسائط غير النص؛ كالسينما، التلفزيون، الفيديو، الأفلام الموسيقية، أو داتشو، في محاولة من المسرحيين لشد الانتباه للأشياء القديمة وإعادة تدويرها في قالب حديث، أما المادة اللغوية فهي لا تنتج معان أو مفاهيم ومضامين بقدر ما هي لغة كلام الشخصية، فهو مسرح بلا دراما كما يوصف، يبحث عن الحلول اللاعقلانية والفوضوية والتدميرية واللعب واللهو، حيث أن الستارة ينبغي أن لا تسدل بعد وتبقى مفتوحة،"[2] وكان هدف رواده من ذلك وضع عالم مثالي للمسرح، ليغدو مسرحا دون فكر ولا معنى ولا دلالة ولا نص، وغدا كل مسرحي يشكل ما شاء له على خشبة المسرح.

استند المسرح الحداثي إلى مرجعيات جديدة؛ كالفلسفة اللاعقلية عند نيتشه، كوتشيه، سارتر، وتحليلات يونغ وشتراوس، ووجهة نظره في "الكيفية التي تعمل بها الأساطير في أذهان البشر دون أن يعوا تلك الحقيقة،"[3] ثم تحليلات فرويد وهيوز، يضاف إليها جميع التيارات المعاصرة؛ كالداداية، التفكيكية، والأنثروبولوجيا، ثم جميع الحركات والطقوس البدائية لمختلف الشعوب؛ من "الهابنج والبوب أرت والباهاوس والبيرفورمانس والسيرك والأكروباتيك والجسدانية والبارا مسرحية والرقص بأنواعه، مع العودة إلى البدائية والشعائر الطقسية القديمة والأنماط الأصلية واللغات الميتة كالهيروغليفية والزرادشتية والشعوذة والسحر الأسود وتناسخ الأرواح، والأورفيوسية والشامانية والزن والدنيوسوسية والمبدأ التدميري،"[4] وخاصة فلسفة نيتشه التي دعت إلى إلغاء سلطة العقل، كرد فعل على الفلسفات السابقة، والدعوة إلى الاهتمام بالمحسوسات، وذلك بنقده "لفكرة الذات وجميع أفكار التنوير والتقدم والعقلانية، والدعوة إلى التحكم بواسطة إرادة القوة المسخرة انثربولوجيا لا سوسيولوجيا،"[5]كما أن ملامح الشخصيات في هذا المسرح غير متضحة، مثلما أن العرض ذو إيقاعات متكررة وغير منسقة، لا يوجد رابط للأحداث، ولا وحدة للحبكة، فتخضع بالتالي لمختلف التفاسير والقراءات، وهذا "ما سعى إليه (آلان كابرو) في الواقعة أو الهابنج، والفوضى التي سعى إليها مسرح ( آرتو ) بوصفها إحدى سمات مسرح القسوة "لتكشف عن مسرح لا يملأ فراغه سوى الشتات المتناثرة من الهراء والنفايات،"[6] فلم يصبح العرض المسرحي نصا يُؤدَّى ويُفهم، بل مجرد تلاعب لا عقلاني وعبث لا طائل تحته.

---

[1]- ينظر: عمار عبد سلمان محمد: مابعد الحداثة في المسرح العالمي، الموقع المذكور.

[2]- ينظر: حسين التكمه جي: السمات الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة، مجلة المشهد المسرحي،موقع الشاهد، الرابط: https://almashhad-almasrahii.com/archives/، تاريخ الزيارة: 2021/10/24، الساعة: 14:30د.

[3]- كرستوفر أينز: المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، نشر وزارة الثقافة، القاهرة، مصر،1996، ص263.

[4]- يراجع: حسين التكمه جي: السمات الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- ينظر: إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة. دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2012، ص 335

[6]- ينظر: كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة أمين سلامة، مهرجان المسرح التجريبي القاهرة، مصر، 1989، ص 8.

عمد المسرح الحداثي في عروضه إلى كسر الأفكار وتفكيكها، استنادا إلى تفكيكية دريدا، الذي قلب بدوره العلاقة القائمة بين الدال والمدلول دلاليا،والتي وضعها الدرس اللساني الديسوسيري، بل أصبحت المدلولات معهم "تخضع لعلاقات الاختلاف والإرجاء في محاولة لتدمير الفكرة الوهمية بين الدوال "فالنتيجة هنا قيام المدلول بوظيفة الدال بصورة دائمة،"[1] ولعل هذا ما دعا بعض المسرحيين إلى وسمه بـالمسرح التفكيكي، فهو لا يعتني بالمعنى، بقدر عنايته بتوظيف الوسائط، وإنتاج اللامعنى أو المعنى الخاص عن طريق تلك الوسائط، وإقصاء السرد، الحوار، الصراع، الحبكة الفنية، التي كانت قوام المسرح الكلاسيكي، وذلك بعد أن أصبح "الانعزال والتقهقر واللجوء إلى عالم التأمل، ضرورة ووسيلة للنجاة، وبعد أن أصبحت الحياة والمجتمعات تسير بسرعة مجنونة،"[2] وذلك بغرض ربط المسرح الحداثي وليد الحياة المعاصرة بعوالم الأساطير والخرافة من جديد بصفتها عوالم بسيطة ساذجة، بحثا "عن عالم مفترض يصلح أن يتخذه الفرد نموذجا في حياته المستقبلية من خلال العناصر الغيبية والميتافيزيقية،"[3]فلجأ الكثير من رواد المسرح الحداثي من أمثال "سوزان لا سي، ألوين بكولا، فان إيتالي كلاود، بيتر شومان، ميشيل كوربي، وريتشارد مورفن،"[4] إلى توظيف تلك الوسائط، والثورة على اللغة ومقومات المسرح الكلاسيكية المعهودة، بحجة العودة بالإنسان إلى عالمه الأول، عالم الأساطير والسحر، ذلك العالم البسيط التلقائي، حيث لا سياسة ولا دين ولا تناقضات حضارة مادية جوفاء خربة،وعضدوا أفكارهم تلك بالطقوس الدينية الراقصة عند مختلف الفرق والمذاهب الدينية في العالم "كرقصات الذكر، رقصات جزر بالي، وحفلات الزار، ورغم ذلك لا يمكن اعتباره مسرحا دينيا مستمدا، بالنظر إلى اعتماده العقيدة الشامانية أو عقائد أخرى مثل زن البوذية وعقيدة شنتو، "[5]ونظر لتلك الفسيفساء المرجعية في المسرح الحداثي، ذهب المسرحي غرتوفسكي إلى القول: "إننا نعيش الآن حقبة ما بعد المسرح ( post theatrical) وليست موجه جديدة في المسرح، إنما شيء ما يحل محله،"[6]لذلك أنتج المسرح الحداثي الحداثي "نموذجا لكسر النسق المركزي،"[7] ومسرحا بالغ في توظيف الطقوس البدائية، حتى عند تلامذة الرعيل الأول، "باربا، ششنر، وتشايكن"[8] الذين مهدوا للمسرح الحداثي بدعائمه ومقوماته الخاصة.

---

[1]- فيليب اوسلاند: من التمثيل الى العرض، ترجمة سحر فراج، طبع وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1977، ص82.

[2]- ينظر: كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة أمين حسين. منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ص 335.

[3]- كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، ص 266.

[4]- يراجع: حسين التكمه جي: السمات الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- هي عقيدة يابانية تجمع بين الإحساس بوحدة الوجود والولاء للسلالة الحاكمة بوصفهم أصلا من آلهة الشمس، يراجع: حسين التكمه جي: السمات الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

[6]- ينظر: كرستوفر أينز: المسرح الطليعي. منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، ص 308.

[7]- كرستوفر أينز: المسرح الطليعي، ص 332.

[8]- ينظر: كرستوفر أينز: المسرح الطليعي، ص 332.

أطلق رواد المسرح الحداثي أسماء عديدة على مسرحهم؛ كالمسرح المقدس، المسرح العلاجي، والعلاج البارامسرحي، لأنه يعالج أمراض الناس التي سببتها لهم الحضارة المادية والثقافة الاجتماعية لمجتمعاتهم، لما تشتمل عليه من حرية وإباحية وعودة إلى العوالم البدائية، وقد كان ( آرتو ) " أول من قدح الشرارة للمسرح الحداثي، رغم كونه فشل في ذلك؛ وفشله راجع إلى تفكيره في أمور قد تكون خارج نطاق قدراته،"[1] وإذا كان تلامذته يعتبرون مسرحه الحداثي نموذجا يقتدونه، فإن إعلان فشلهيعنى إعلان فشل جميع تلامذته، وجميع التجارب المسرحية والتيارات الحداثية؛ فتفرد شكلا ومضمونا، فعلى مستوى المعنى لم يعره أي اهتمام؛ لأنه لم يكن هدفه بقدر ما هو "الخروج على النص وتدميره وتحطيمه بما يخدم الرؤية الإخراجية،"[2] واستعاض عن النص بالصورة، وغاب المخرج وحل محله الريجيسير،*فلم يثبت على دلالة؛ وإنمااقترن بمحاولات التكسير والقلقلة التي تدفعها الرغبة في تحدي قدرة عناصر العمل الفني على التوحد في وحدة فنية كاملة، لتغدو النصوص المسرحية مع هذا التيار شيئا يحدث دائما وبلا انقطاع ولا نهاية، مع التعمد في إبراز صور القلق وعدم الاستقرار أو الثبات على معنى؛ فيظل "يتأرجح دوما بين الحضور والغياب، بين الزعزعة والتكريس، أكثر من أي شكل فني آخر، ما جعل بعض النقاد يذهبون إلى أن المسارح، بل الطابع المسرحي في حد ذاته، يناهض بطبيعته المشروع الحداثي، بل يقود بالضرورة إلى إفساد المثل الأعلى الذي تسعى إليه الحداثية،"[3] إثر تنويع وسائطه وتفكيك بنيته المركزية وتقويض دعائمه الكلاسيكية.

يرجع نك كاي بدايات العروض المسرحية الحداثية إلى بداية الثمانينات، متمثلة في عروض (بنج تشونج) القائمة على عناصر قصصية قوامها التنافر والتشظي، وكذلك في عروض (إليزابيت لوكونت) المسماة (فرقة ووستر)، والتي كانت تؤلف بين الكثير من العناصر البصرية والصوتية، المستقاة من الأعمال الدرامية والأفلام السينمائية، فتنسقها في كولاج مسرحي مثير، يدمر أفق التوقعات المعتاد كمسرحية (مدرسة نايات) المتشكلة من ستة (اختبارات) لمسرحية (ت.س.( حفلة الكوكتيل)، حيث في كل (اختبار) تقدم المسرحية مقاطع وعناصر داخلية من أعمال فنية مختلفة، شديدة التنوع؛ كمقطع من قراءة معاصرة للمسرحية أو مقاطع من أفلام الرعب الكوميدية يقوم الممثلون بأدائها، ففي مسرحية "(فلنتوقف عند أورديث) قدمت الفرقة مسرحية (يوجين أونيل) رحلة في أعماق الليل فمدتها ثلاث عشرة دقيقة بعد اختصارها إلى أشهر جُمَلٍ ألقاها الممثلون بالسرعة الفائقة، أما مسرحية (عقار الهلوسة ل.س.د) فتجمع بين مسرحية البوتقة لأرثر ميللر بعد اختصارها إلى ثلاثين دقيقة،"[4] استرجع من

---

[1]- ينظر: كرستوفر أينز: المسرح الطليعي، ص 110.

[2]- بول شاوول: مسرح ما بعد الحداثة. جريدة المستقبل، بيروت، لبنان، العدد2047، بتاريخ 2005، نقلا عن: حسين التكمه جي: السمات الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

*- الريجيسير: هو ضابط الإيقاع في المجموعة الموسيقية.

[3]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي، الموقع المذكور.

[4]- يراجع في هذا: أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي، الموقع المذكور، بتاريخه ووقته.

خلالهاالممثلون تجاربهم بعد تعاطي المخدر الخطير المسمى (ل.س.د) مع مزجه باسترجاع مجريات شريط وثائقي لمناظرة عامة حول المخدرات.

كان سبب الرجوع إلى التراث والانتهال منه من مظاهر المسرح الحداثي، بعد أن ارتفعت أصوات كبار المخرجين والمؤلفين المسرحيين الغربيين منادية بإلغاء المنصة وإحياء اللقاءات الحميمية التي طبعت بدايات المسرح وشكلت على مر العصور جوهره الثابت، "فعاد (برتولد بريخت) لينهل من سحر الفرجات الشرقية، وتوجه (بيتر بروك) إلى الفرجات الإفريقية، و(أوجينيو) إلى مسرح الأودن، بحثا عن جماليات جديدة، وأشكال مسرحية مهجورة ومنسية، كما استفادت مسارح أخرى من تجارب عالمية فرجوية قديمة مثل مسرح النو والكوميديا دي لارتي،"[1] ولم تكن التجارب العربية استثناء في هذا الباب، وذلك من خلال "اللجوء إلى التراث العربي الكلاسيكي كالمقامات وبعض الحكايات والرسائل، أو من خلال الفرجات الشعبية المتمثلة في المداح، والحكواتي، والحلقة والبساط وغيرها،"[2] وكان رجوع المسرح العربي إلى التراث مرده التأسيس والتأصيل، بعد أن عم الاعتقاد بغربية هذا الفن وتأثر العرب بذلك نتيجة الاحتكاك والتأثر المباشر عن طريق الرحلات وغزوات التبشير والتنصير.

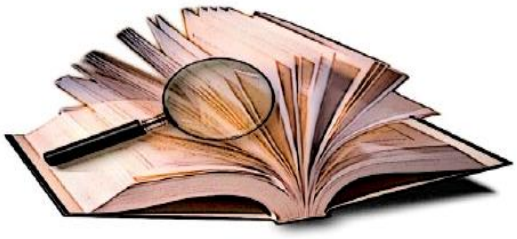
إن المابعدية وفي مبدأ ارتدادها إلى الماقبل، قد لا تتماشى وحركة المسرح العربي، لأنه لا يوجد ما قبل له، مع كون حركة تطور المسارح مرتبطة بحركة تطور الحياة ذاتها، مع إقرار النقاد بثبات جوهر المسرح الذي يشمل أهم مكوناته؛ كالممثل، المشاهد والخشبة، ما حدا (ببيتر بروك) إلى القول: "إن فن المسرح يؤدى من قبل ممثلين لمؤدى لهم (الجمهور) في مساحة فارغة إلا مما يؤدى، أي الحكاية أو المسرحية، ويؤكد بذلك أنه يستطيع "أن يأخذ أي فضاء فارغ ويسميه مسرحا أجرد، ويكفي وجود أي شخص يسير عبر هذا الفضاء الفارغ، ويراقبه شخص آخر، هو كل ما يتطلب من أجل القيام بحدث مسرحي،"[3] في حين ذهب بعض النقاد إلى أن المسرح العربي بإمكانه معايشة الحداثة، شأنه في ذلك شأن المسرح الغربي، لأنه بدوره يملك نماذج من مسارح الماقبل، أي بإمكان المسرح الجديد العودة إلى التراث، حيث أن "الجوهر الثابت للمسرح العربي كان وما يزال حاضرا بقوة في تلك الأشكال القديمة، وهي الأشكال التي يطلق عليها اليوم الشبه مسرحية أو الما قبل مسرحية أو الظواهر المسرحية، فمهما اختلفت التسميات تبقى الحقيقة واحدة، وهي أن العرب كانت لهم فرجاتهم التي تؤثث ساحاتهم وأسواقهم، وهي التي تشكل ذلك الماقبل الذي نفتش عنه، ونحاول جاهدين إعادة إحيائه وبعثه تحت مسميات جديدة كالعودة إلى الاحتفالية، وما بعد الدراما أو عودة السرد للمسرح، كما أن الخشبة "يمكن أن تمثل بأي فسحة أخرى، فيمكن أن تكون بنية أو ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين،"[4]فلا أهمية لمكانها ولا شكلها، بل المهم أن توجد وحسب.

---

[1]- ينظر: غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- القول لبيتر بروك ضمن كتابه: المساحة الفارغة، يراجع في ذلك: غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

كذلك تتجسد حداثية المسرح في أعمال الأمريكية (جون جوناس)، التي تستعين بعناصر كثيرة مع تدمير الألفة والانتظام بينها، يضاف إلى تجارب (جون جوناس) عروض (كارين فينلي) الدرامية القائمة على لغة التصوير الفوتوغرافي، وأعمال (لوري أندرسون) الذي "يعتمد على تغريب الصور الشعبية الرائجة وتوظيف عنصر المفارقة في سرد قصص تناقض بعضها، كما يعمد إلى خرق الفواصل المعتادة بين فنون التصوير والفيديو وأغاني الفيديو والعرض المسرحي وعروض موسيقا الروك،"[1] وعروض (ريتشارد ششغر)، ومن أهمها مسرحية (دون جوان) التي تنطلق من نصوص مشهورة لتفككها وتعيد تركيبها، لكن بأحداث متعارضة ومتناقضة، مما يحتم على نقاد ما بعد الحداثة أن يضعوا في حسبانهم أنهم يتعاملون مع فنون تأبى التصنيف وتشذ عن الطوق، تراوغ التقاليد وتكسرها، ثم تنسفها، في محاولة لإعادة بعثها من جديد، هي مجرد محاولة قد تصيب وقد تخيب، قد تجد القبول والترحيب، وقد تنسف ويقذف بها في بحر مجهول.

[1]- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية للناقد نك كاي، الموقع المذكور.



# المحاضرة الثامنة:

# التجريب في الأدب

## 1- في الماهية وتقلب المصطلح:

يعتبر التجريب من المصطلحات الحديثة التي يسودها الغموض والارتباك، فهو في اللغة يستند إلى معنى الاختبار مرة بعد أخرى، وهذا ما تتفق عليه معظم المعاجم،[1] وهي الدلالة ذاتها التي يحملها المصطلح في المعاجم الغربية، في لاروس الصغير الفرنسي (expérimentation)، وأكسفورد الإنجليزي (expérimentation)[2]

أما في الاصطلاح فقد تعددت معانيه واختلفت الرؤى باختلاف توجهات العلوم وزوايا النظر إليه، لكونه وليد العلوم التجريبية، فكانت من أهم معانيه: "إخضاع شيء ما أو ظاهرة للتجربة، ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها،"[3]يوضح الباحث التونسي (الطاهر الهمامي) حقيقة التجريب بأنه "ليس مدرسة كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية، بل هو منهج فني يحتاج إليه إبداع المدارس كلها، سواء الحديث الذي وعاه، أو القديم الذي لم يصطلح عليه، ويظل التجريب في جوهره وفلسفته بحث واختبار أو طلب للأكمل والأجمل، انطلاقا من إقراره بالنقص،"[4]كما أورد الباحث(مدحت أبو بكر) أربعة عشر (14) تعريفا للتجريب، كل تعريف يختلف عن الآخر،[5]وعرفه صلاح فضل على أنه "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المألوف، ويغمر في قلب المستقبل،"[6]وهو وإن تعددت مفاهيمه، يبقى التجديد أوضح معانيه.

أما عن خلفياته التاريخية، فيجمع الباحثون على أن ظهور المصطلح قد ارتبط بجهود الاتجاه العلمي لإميل زولا؛ فقد ظهر مصطلح التجريب في المشهد الأدبي لأول مرة مع ما يعرف بالرواية التجريبية التي أسس لها الروائي الفرنسي إيميل زولا، ولقد كان هاجسه الأساسي آنذاك متبلورا حول تأسيس المنهج التجريبي، فيقول: "إن تطور الطبيعة يفرض على كل تمظهرات الذكاء الإنساني أن تسير على هدى هذه

---

[1]- ينظر: ابن منظور (أحمد بن مكرم): لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1410هـ، 1990م، ج1، مادة (جرب)، ص 261، وكذلك: الفيروز أبادي: القاموس المحيط. إعداد وتقديم عبد الرحمان المرعشلي. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1997، مادة (جرب)، ص 139، ثم مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط. القاهرة، مصر، ط1، 1972م، (باب الجيم)، ص 114.

[2]- . Le petit Larousse illustré.Edition anniversaire de la semeuse, 2010, p399
et aussi voir; dictionary of English, hornby, server 'Oxford Advanced learner .Edition, oxford université presse, 226,p 513.

[3]- نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري.مجلة أقلام الهند الإلكترونية، السنة السادسة، العدد الثاني، أفريل، يونيو 2021، الرابط: https://www.aqlamalhind.com/، تاريخ الزيارة: 2021/11/09، الساعة: 19:26 سا.

[4]- ينظر: الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في النثر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار). مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي، العدد 411 تموز 2005، نقلا عن: نجاة حسين: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري.الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- يراجع في هذا: مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية. وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1993، ص 166.

[6]- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي. دار الأطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، مصر، 2005، ص 03.

العلوم، "[1] فترسخ المفهوم مع "ظهور الاكتشافات العلمية كعلم الفلك، الفيزياء، والبيولوجيا التي عرفتها أوروبا، بعد أن تجلى قبل ذلك في البنية الثقافة الغربية الذي عبرت عنها فلسفة الأنوار ودعوتها إلى التحرر العقلي من المعتقدات وتراكماتها التاريخية والغيبية والأسطورية، وتجاوز الماضوية، وإحداث القطيعة الابستمولوجية للمعرفة القديمة من جهة، و"ثورة العلوم التجريبيةوموقفها العلمي تجاه الطبيعة والإنسان والوجود، وإيمانها بقدرة العلم وقوانينه الصارمة في دراسة حقيقتها في واقعها الماضوي،"[2] من جهة ثانية.

حيث مهد لظهور المصطلح وممارساته في الغرب الحداثة وما خلفته من أزمات إنسانيةجراء الحربين العالمتين المدمرتين، والمخيبة لآمال خطاب الحداثة، ومشروعه التنويري الإنساني، إثر ظهور الخطابات العدائيةوالعرقية، التي خالفت جوهرالحداثة، بتطلعاتها الوجدانيةصوب المدينة اليوتوبية، التي طالما "حلم بها الإنسان، وحنَّ عبرهاالعالمه الأول عالم الأساطير، وعنفوان الرموز، وشغف بتفكيكها واستنكاه دلالتها، والاستمتاع بلذة السرد فيها، لكنه فتح عينيه على حلم لا ولن يتحقق،وهو يرى أنقاض المدن وهول الفواجع، بعد أن صحا على "خراب التجربة، وغياب الشكل، وبشاعة الموقف ورماد المدينة المحملة بتجريب خطاب الذباب السارتري، وعبثية ولامعقولية (بكيت)، وشيئية، وفراغ كراسي (اليونسكو)، ومناخات قسوة وعنف (أداموف)، وإسقاط كينونة (داروين)، وانكشاف لاوعي من وعي (فرويد)، وموت لذة أسطورة (إيليا مرساد)، وشراهة خبز (ماركس)،"[3]فظل التجريب بما حققه وما ينشده رهين المدارس النقدية الغربية، وعلى رأسها مدرسة فرنكفورت النقدية، وأصبح تحديد مفهوم التجريب معنويا ودلاليا أمراجوهريا لا يمكن تجاوزه؛"لكثرة تداوله وشيوعه بين الباحثين المختصين، وغير المختصين إضافة إلى ما يتضمنه هذا المفهوم من تنويع في الأساليب الفنية والأدوات الإجرائية من جهة، وما يحمله من نضج فكري وبعد إيديولوجي من جهة أخرى، "[4] لارتباطهبتاريخ الحداثة وتحولات البنية المعرفية والجمالي،ة ونسق الثقافة الغربية،وحمولات خطاب الحداثة التاريخية ،الفلسفية والحضارية.

أما في الثقافة العربية، فجاء هذا المصطلح مختلفا عنه في الثقافة الغربية، "بحكم المفارقة الزمنية والسياسية والحضارية، في الرواية العربية الحديثة، ليكون ممارسة سردية دائمة التطور، والتجدد في هذا الشكل السردي الجديد للرواية،"[5] وقد لامس الأدباء المحدثون التجريب بمعناه الحقيقي، حين اختزلوا أعمال القدامى وإبداعاتهم، فكانت تجارب الأجيال المتعاقبة الجواب الشافي عن سؤال التجريب وقدرته الفاعلة في

---

[1]- جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، نشر: 2018/10/06، موقع الجزيرة، الرابط:
https://www.aljazeera.net، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/11/04، 22:19 سا.

[2]- ينظر: نجاة حسين: التجريب في النّص الروائي الجزائري، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري، الموقع المذكور

[4]- جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، الموقع المذكور.

[5]- ينظر: نجاة حسين: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، الموقع المذكور.

"رفد التحول والإنجازات وضخها بالمزيد من الوعي، الذي يقود للتجريب وللتجدد والتجديد والتطوير أيضاً،"[1]غير أنه لا ينبغي أن يفهم من التجريب إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، ذلك أن الكتابة الأدبية "فعل جمالي خلاق، لا يتجانس، لأنه فعل خاص، يحفر في مكانه وينبت في موضعه، ومهما تلاقت وتأثرت الأعمال الإبداعية بعضها ببعض، تبقى أشعتها من وهج خاص، لا يمكن أن يتداخل في أشعة أخرى،"[2]ورأى بعض الأدباء أن التجريب عنصر بديهي وقديم في الأدب، رافقه منذ النشأة الأولى، فلطالما تداخلت الأجناس الأدبية، لكن الحدود بينها ظلت قائمة، ولم تزل يوما؛"فالسرد في الملاحم الأولى كان يضم مقاطع من الحوار، وفي المسرح كان الحوار الأداة الرئيسية، واتسعت المساحة للسرد في شكل مونولوجات الأبطال والشخصية، والأكثر من ذلك أن اللغة نفسها نشأت بالتداخل مع الموسيقى،"[3]لذلك نظر البعض إلى التجريب على أنه "القدرة على الممارسة العقلية في احتكاكها وتفاعلها المباشر مع التجربة المتاحة التي تنتجها علاقة الذات بالموضوع،"[4]وقدقامت الكتابة الأدبية منذ بدايتها على التجريب، بل كان هو عنوان تطورها الدائم، مثلها مثل جميع الفنون التي عادة ما تنحو إلى التجديد والتطور، ليظل التجريب في الأدب والفن ضرورة ونتيجة في الوقت نفسه، فنجاح الشيء قائم على التجديد والتجريب؛ فبالتجريب نكتشف الجديد، نودع القديم ونتجاوز السابق، وتلك قاعدة الأدب والفن؛ حيث "تأخذ التجربة كل واحد منهما إلى تجريب آخر، وتاليا، ثم بناء هرم جديد، وكل هرم له شكل مختلف ولون مختلف ومعنى مختلف، ولو حمل الاسم نفسه،"[5] لذلك نظل نمارس التجريب بكل نشاطاتنا العقلية محاولة منا لاكتشاف كنه الذات والموضوع والأنا والآخر، والحياة والفن والوجود، وعموما فقد ظهر التجريب في أدبنا العربي بعد التأثر بالثقافة الغربية، فجاء مرافقا الشعر والرواية، واختلفت مواقف المبدعين والنقاد في قبوله ورفضه، وتفسير كل ذلك فيما سيأتي.

## 2- التجريب في الشعر العربي:

مر الشعر العربي منذ نشأته بمراحل و مستويات مختلفة من التجريب "بدءًا من (عمرو بن كلثوم) الذي خالف البداية الطللية واستهل قصيدته المعلقة بوصف الخمر، مرورا بالتغييرات التي أحدثها شعراء صدر الإسلام في القصيدة العربية، ثم التحولات التي نالت القصيدة في عصر بني أمية، إلى ظهور مدرسة المحدثين التي سعت إلى تطوير و تطويع الشعر في العصر العباسي أمام مدرسة المحافظين امتدادا لعصرنا الراهن،"[6]وكان ذلك نتيجة طبيعية لتطور الحياة من جهة، ونضج الشاعر من جهة

[1]- القول للقاص الدكتور أحمد الخميسي، ينظر: الأدب على تخوم التجريب: مجلة الخليج، نشر بتاريخ: 27 يوليو2015، الساعة: 01:49 سا، الرابط:
https://www.alkhaleej.ae، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/07/11، 16:14 سا.
[2]- ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[3]- نجاة حسين: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري، الموقع المذكور.
[5]- الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[6]- عبد الله جمعة: من منافذ التجريب في الشعر العربي، نشر بتاريخ: 15مايو 15, 2020، الرابط:
https://www.worldofculture2020.com/التاريخ: 2021/11/04، 22:19 سا.

أخرى؛ فظهر التجريب في الشعر العربي على نوعين: تجريب على مستوى الشكل، وتجريب على مستوى المضمون؛ فالشكلي "ظهر في عدة عناصر مست شكل القالب التعبيري، كالتجريب في القالب الموسيقي،التجريب في القالب التكويني للجملة العربية، الاشتقاق و استحداث مفردات جديدة في اللغة،اعتماد الجانب الصوتي و جعله قواما من قوامات الدراما الشعرية،التطور الأسلوبي ودمج تقنيات الفنون الأخرى و توظيفها لخدمة الجانب السردي في القصيدة،وغير ذلك، أما المضموني؛فيتمثل في عدة عناصر أيضا مست مضمون القصيدة منها، التطور الموضوعي،اعتماد الرؤى الفلسفية في نسيج القصيدة، تحويل مسارات المدلول اللفظي إلى آفاق جديدة،تعزيز الحبكة الدرامية في القصيدة بإدخال تقنيات الفنون الأخرى ككسر الحيز الزماني و المكاني و التنقل عبرهما خلال التحول من حدث شعري لآخر داخل النص الشعري،"[1]وكان من الطبيعي إذن أن يستشعر الشاعر في مرحلة معينة من النضج الفكري للتجربة الشعرية أن قوالبه التعبيرية و الفكرية المألوفة قد بدأت تضيق بتجربته، ومن ثمة"فهو في حاجة إلى رداء شعري جديد يكون أكثر رحابة و اتساعا لاستيعاب ذلك الزخم الخبراتي والمعرفي، الذي حازه ويحتمل ذلك التضخم الذي بلغته ذاته الشعرية؛ فيفكر في دخول دائرة التجريب محاولا وضع بصمته الخالدة على الفن الشعري سواء أكانت هذه البصمة على الشكل أم على المضمون،"[2]حيث لم تكن القصيدة العربية بمنأى عن التطورات الحاصلة في الحياة في العصر الحديث، وكذلك التطورات التي شهدتها مختلف الفنون، فراحت بدورها "تبدي قدرا ثريا من الإدهاش الجمالي الذي ينم عن الوعي الخلاق الذي يطرحه الشعراء اليوم، حين بحثوا عن سبل جديدة من المغامرة والتجريب التشكيلي الذي يعتمد تنظيم المخيلة جوهرا له، كما يعتمد الآفاق الجديدة غير المعهودة نطاقا له، تتأثث فيه التراكيب المميزة التي تقود بالضرورة إلى بلاغة خصبة تتسم بالثراء والتنوع والبحث عن قيم جديدة توسع من أفق الشعر العربي، ومن مدار الكلمة العربية الشاعرة،"[3]ما جعل الشعراء والنقاد معا يدركون كون الشعر العربي يعيش زمنا خلاقا، يسعى فيه شعراء القصيدة الحداثية وما بعدها إلى المغامرة الجادة التي تحاول أن تنتهك وأن تتمرد وأن ترفض سعيا للوصول إلى حالة مثلى من الإبداع الشعري، و"نزوعا منهم إلى التمايز والخروج من أسر كلاسيكية القصيدة التفعيلية التي طرحت قيمها في شكل جمالي ثري، "يعطي أمشاجا من الصور والمعاني والأخيلة والتراكيب، بما يحقق لغة شعرية مكنوزة بالدلالات، هذه اللغة تتفجر الآن لا بإعادة تركيبها ورصفها، بل بتفكيكها وتهميش مجازاتها، وتخفيت حدتها الإيقاعية كما نلحظها في قصيدة النثر الراهنة؛"[4]فتجلت ملامح التجريب في القصيدة العربية الحداثية في اتكائها على المهارة الشعرية صانعة التجديد، التي تظهر فيخلقالمولدات الجمالية، الناتجة عن الألفاظ في ما يسمىباللغة الشعرية، وتفجيرها؛ "بالبحث عن مفردات لم تكن

[1]-ينظر:عبد الله جمعة : من منافذ التجريب في الشعر العربي، الموقع المذكور.
[2]-عبد الله جمعة : من منافذ التجريب في الشعر العربي، الموقع المذكور.
[3]- عبد الله السمطي: التجريب والتشكيل الجمالي في القصيدة العربية، نشر بتاريخ: 16 يونيو 2020.
موقع البسطجي، الرابط:
https://postaji.com/archives تاريخ الزيارة: 2021/11/05، الساعة: 19:03 سا.
[4]- ينظر: عبد الله السمطي: التجريب والتشكيل الجمالي في القصيدة العربية، الموقع المذكور.

تتواتر شعريا، وعن شبكة جديدة من العلاقات السياقية، وتغيير هشاشة اللغة الشعرية التي يغلب عليها الحس الرومانتيكي الهش إلى لغة متفجرة بالمعاني والعلاقات الجديدة، لغة ثرية بتعدد مستويات التأويل، وكل ذلك يتم عبر التكوين الرمزي، والاهتمام بالبنى التركيبية المعقدة التي لا تعطي إيحاءاتها من الملامسة الأولى، بل عبر مجاهدة النص ومكابدة مقاصده،"[1] كما ظهر التجريب كذلك في شكل استعانة جمالية بخطابات الرمز، الأسطورة، والتراث، المفعم بالأسرار العميقة والعجيبة كالنصوص الصوفية، فغدا الشعر العربي يُطرح بوصفه مؤثرا جماليا، يتوخى فيه الشاعر صنع عالم جمالي موازٍ للوجود، وصارت القصيدة الشعرية وجودا قائما بذاته، يتخلق عبر الكلمات، كل ذلك لصنع التجديد وتحقيق التجريب.

كذلك تعددت مواقف الشعراء من نوعية التجريب الممارس على نصوصهم الإبداعية من مفضل للتجريب الشكلي، إلى منافح عن التجريب المضموني، فجامع بينهما، أو رافض لكليهما؛ كما كان هناك شعراء كبار فشلوا في ممارسة التجريب وعجزوا عن "تقديم أُطُرٍ جديدة قابلة للإقناع فأنهوا تاريخهم الشعري الحافل نهاية بائسة، و لم يبقَ لهم في ختام تاريخهم سوى الفشل،فاتهموا من قبل جمهور التلقي و النقاد بالتخريف أو التخريب،"[2] في حين كانت تجربة أدونيس الشعرية مشعلا يستضيء به الكثير من الشعراء المعجبين بشعريته التجريبية، ونموذجا يحتذونه، فكانت تلك التجربة "النموذج الأعلى الذي هيمن على توجه الشعراء وأصبحت النظرة القيمية تتجلى في مدى اقتراب الشعراء أو ابتعادهم عن هذا النموذج، وإن اختلفوا عنه في الرؤية والأجواء النصية كتجربة محمد عفيفي مطر، أو سليم بركات، قاسم حداد، رفعت سلام، حلمي سالم وخزعل الماجدي..."[3] مثلما كان الأمر مع النماذج التي " موجات شعرية جديدة و سَجَّلَهُم التاريخ كرواد للتجديد في الفن الشعري و من أمثال"نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، صلاح جاهين، نزار قباني،وغيرهم،"[4]ثم فتح المجال بعد ذلك لجميع أصناف التجريب الشعري في القصيدة العربية باسم التجديد والثورة على العتيق؛ كقصيدة الومضة، والقصيدة الرقمية، وما زال الباب مفتوحا لا يوصد في وجه كل تجريب وتجديد، شرط أن لا يصبح تخريفا وهذيانا وبياضا، لا يقول شيئا ولا ينبئ عن شيئ، بل مجرد شيء يشبه الشعر يتمسح بصنم التجريب ليخفي وراءه العجز والخيبة.

## 3- التجريب في الرواية العربية:

يعد التغيير سمة الفنون، والثورة على القديمأساس التحديث، لذلك كانت الجدة والمغايرة والتجريب سمات الخطاب الثقافي الغربي العام، ومن ضمنه الرواية، التي كانت مطالبة بالتجديد والتجريبلمسايرة تحديات العصر، كما كان عليها "خلق قواعدها الجديدة دون الوقوع في التكرارية والاستهلاكية، وتجاوز الأنماط القديمة في الأسلوب والبناء والتقنية، ورسم الشخصيات ومنظورها، وتجريب أنماط وأشكال لم تكن مقترحة

[1]- عبد الله السمطي: التجريب والتشكيل الجمالي في القصيدة العربية، الموقع المذكور.
[2]-عبد الله جمعة : من منافذ التجريب في الشعر العربي، الموقع المذكور.
[3]- عبد الله السمطي: التجريب والتشكيل الجمالي في القصيدة العربية، الموقع المذكور.
[4]-عبد الله جمعة : من منافذ التجريب في الشعر العربي، الموقع المذكور.

من قبل؛"[1]فتمخض الشكل الروائي الغربيعن الوعي البرجوازي وجمالياتهالجديدة، التي نجحت في تصوير مخياله البطولي التجريبي، فانشغلت الرواية في بدايتها بتحولات المجتمع واللغة،"فجاء الشكل الأول منفعلا ببنيته الرومانسية الجديدة ووعيها الملحمي القديم- الجديد (الرواية)، محولا أشكالا قديمة (الملحمة) إلى أشكال جديدة (الرواية)، وفق نسق جديد، تمليه الاعتبارات الإيديولوجية والسياسية التي حمل لواءها البرجوازيون الجدد، فكانت الرواية بيانهم الجمالي، ووسيطهمالثقافي، ومعبر تواصلهم في تاريخ السرد العام،"[2] وبذلك كانت الرواية الرومانسية انطلاقة التجديد وإرهاصات التجريب الروائي، وإذا كان التجريب في الرواية الغربية مرتبطا بخطاب الحداثة التنويري، ودعوته إلى تعدد المعارف وحواريتها، "ما جعل الرواية الغربية تحتفل بكتابتها في حقل ثقافي قائم على تجريب الوعي وقدرته على التفكير بحرية، بعيدا عن سلطة المرجع الواحد، أو هيمنة المطلق، فالتجريب في الكتابة الروائية العربية يحمل التصورات نفسها، التي عرفتها الرواية الغربية،"[3]فكانت الرواية التجريبية (سواء الغربية أو العربية) هي رواية الحرية التي تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال، وتتبني قانون التجاوز المستمر، "حين ترفض أية سلطة خارج النص، وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة أشكال مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيها هدمها،"[4] والروائي التجريبي هو من يؤسس لروايته بكل حرية ويجدد فيها "دون تقيد بنموذج أو مثل، وذلك ما يميز الرواية الجديدة،"[5]

جاء التجريب في الرواية العربية ناتجا عن التحولات التي عرفها المجتمع العربي فيبناه الاجتماعية والعمرانية، وانتقاله من الريفإلى المدنية، ثم نتيجة ظهور تيار الحداثة من جهة، ونكسة العرب في فلسطين ونكبتهم فيها من جهة أخرى، حيث كان احتلال فلسطين 1948، ونكسة العرب في 1967، أهم حدثين سياسيين غيرا الجغرافيا السياسية للمجتمعات العربية، وبالتالي أثرا في الأدب أيما تأثير؛ فأعادت الرواية العربية بدورها صياغة أسئلتها، وراحت تبحث لها عن إجابات شافية. فكان "الواقع الجديد يقتضي شكلا جديدا في إعادة صياغة المرحلة مما سيحتم على كتاب الرواية اكتشاف الأدوات والأشكال، والانفتاح على المرجعيات والصيغ المختلفة في القص القديم والحديث، ثم تجريبها، واستخراج وابتكار تصور كتابي يشكل مفهوما جديدا في تجربة الرواية العربية الحديثة،"[6]وبالإضافة إلى هذه الأسباب الجوهرية الدافعة بالرواية بالرواية العربية إلى حضن التجريب، كان السبب الثالث لهذا؛ وجود موروث تقليدي حكائي كمقامات الهمذاني والحريري، وصولا إلى الإرهاصات الروائية الحديثة التي

---

[1]- نجاة حسين: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري،الموقع المذكور.
[2]- نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 291.
[5]- ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف ، مصر،، (د.ط)، (د.ت)، ص 39.
[6]- ينظر: نجاة حسين: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، الموقع المذكور.

يؤرخ لها النقاد بزينب محمد حسين هيكل، ثم ما مر به العالم العربي من انتكاسات أنتجها "واقعه المهزوم سياسيا وثقافيا، وأناه المشرنقة بين ماض وهمي، وواقع مقهور ومغشوش، واضطراب إيديولوجي، وغياب الرؤية والاتجاه والهدف، وشيوع روح القلق، ما أدى إلى بروز الذات الفردية المندفعة نحو مغامرة الكتابة، والباحثة عن الخصوصية والتفرد، والخروج عما هو مألوف، والعبث بالأشكال المتعارف عليها في كتابة الرواية،"[1]ما أنتج العديد من الكتابات الروائية المستجدة المجددة لأشكالها وصيغها وأدواتها الفنية، "فمنحت آفاقا جمالية وتجريبية، أضفت على المشهد السردي العربي المعاصر مشاريع روائية متنوعة، ودفعتالخطاب النقدي العربي إلى تجديد آلياته وأدواته النقدية، ليتعامل مع هذه الأصناف من الروايات بوعي نقدي، يستجيب لمتطلبات الوعي الجمالي الروائي التجريبي، ويتناغم معه،"[2]وقد استهل عالم التجريب في الرواية العربية الروائي العالمي نجيب محفوظ بكتابة روايته (حديث الصباح والمساء)، التي"حطمت النموذج الأدبي الثابت، وتناصت مع الموروث الأدبي، ليس من باب التحصيل والمواكبة فقط،بل من باب الاستيعاب والهضم وإعادة الصياغة، ويحيى الطاهر عبد الله، الذي كتب ثلاثيته المشهورة (حكايات للأمير حتى ينام)، و(تصاوير من التراب والشمس)، و(الحقائق القديمة) على خطى الأثر التراثي (ألف ليلة وليلة)، وعبد الحكيم قاسم الذي حول الميراث الشعري العروضي إلى سرد في مجموعته (ديوان الملحقات)،"[3]فحدث أن اعتمدت الرواية التجريبية العربية على عناصر أدخلتها التجريب من بابه الواسع، كتوظيف التراث، بعد النهل من منابعه المختلفة، بعد إعادة صياغته صوغا مغايرا لما كان عليه في منشئه ومواطن تأسيسه الأولى، "ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي إلى إعادته لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة،"[4] ثم ظهر التجريب فيها على مستوى الشكل، ومن خلال"طُرُق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان أو زاويا الرؤية وتقنيات معالجتها، والتي شكلت عنصرا جوهريا في تجارب كبار الروائيين عربيا وعالميا،"[5]كما نحا التجريب في الرواية العربية إلى توظيف التاريخ واستثمار أحداثه، وخاصة التاريخ العربي والإسلامي الضاربين في القدم، لكن مغامرة التجريب لم تتوقف عند حدود استثمار التراث القديم، بل "امتدت إلى استثمار التاريخ القريب وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده، وتوظيفه إبداعيا بإحياء أحداثه، وإحداثه جماليا"[6]حتى غدا معينا لا ينضب لرواد التجريب، كما استندت إلى كسر الطابوهات المحرمة (الدين، الجنس، والسياسة)، فتطرقت إلى تلك الموضوعات تصريحا لا تلميحا، فبلغت بها الحرية التعبيرية "إلى تجاوز كل الحدود، والخطوط الحمراء التي تتعارض مع التقاليد والأعراف الاجتماعية والدينية، بغرض

[1]- ينظر: نجاة حسين: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: نجاة حسين: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: نجاة حسين: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، الموقع المذكور.
[5]- ينظر: جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، الموقع المذكور.
[6]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2003، ص 120.

تقديم إبداع جديد،"[1] كذلك لعب التجريب على حبل اللغة، على أساس اعتبارها "الدليل المحسوس على أن ثمة عمل أدبي يمكن قراءته،"[2] خاصة حين يخلع المبدع على نصه طابعا تصريحيا مباشرا، أو يمزج بين اللغات، أو يراوح بين العامي والفصيح في تعابيره، وهو "ما أطلق عليه التعدد اللغوي،"[3] الذي يحقق نوعا من الجمالية ويضفي المسحة التجريبية على الفن الروائي.

كان من علاماتهالظاهرةكذلكاختزان الروايات التجريبية الكثير من "الشعر والمشاهد البصرية، وكأنها تستعير من الشعر أو السينما ما تحتاج إليه لبناء الهرم الروائي، وهذا ما لم نعرفه سابقا أيضا، إذ نلحظ كتابات شعرية معينة، مُستغرقة في الوصف والشرح والتفصيل، كأنها أيضا تستعير من الرواية بعض أدواتها الوصفية، كذلك بعض الكتابات الخاصة التي لم تنتشر بعد، تلتزم التزاما كليا المشهدية البصرية والإيقاعات الصوتية النغمية إلى حد بعيد،"[4]مما شكل تداخلا أجناسيا واضحا، مع كون تداخل الأجناس ليس بالأمر الجديد في الأدب، لكنه كذلك لا يعني في الوقت ذاته نفي الحدود الفنية والشكلية لكل جنس، حيث أن ذلك التداخل "لم يحطم الحدود بين الأشكال، لأن معنى تحطيم الحدود، هو انتفاء كل الأجناس الأدبية والاكتفاء بجنس واحد يضم كل مقومات الأشكال الأخرى، تظل القصة القصيرة محكومة بعدد أقل من الصفحات، وبأنها ابنة اللحظة، بينما تستعرض الرواية حياة كاملة، ومصير شخصيات أو شخص،"[5]لذا وجب احترام الفروق الأجناسية للفنون، رغم أن الرواية الجديدة، تعتبر "حكيا للكلمات والأشياء والأشكال، وإنتاجا للوصف، والتركيز على التبئير الخارجي، ورفض محورية الشخصيات وغيابها في كثير من الأحيان في الفضاء السردي،"[6]فلم تعد شخصيات الرواية شخصيات آدمية، بل عوضت بالكلمات والرموز، والأشياء، وأصبح التبئير الخارجي (الرؤية من الخارج) أساس العملية السردية، وغدا الوصف مكثفا ومغلبا على باقي القضايا السردية الأخرى، وتعددت السردية وتنوعت، بل ابتكرت مصطلحات جديدة ولغة ممزوجة، تتنوع وتتعدد بتعدد المواقع التي يفرزها السياق السردي، والأجناس الأدبية تتفاعل وتتداخل فيما بينها؛ خاصة المشهديةالسينمائية والمسرحية، وحضورالفنون التشكيلية، ما أنتج تجربة روائية متجددة ومتفردة تتماشى وطموحات المبدع ومتطلبات العصر ومتغيراته.

## 1- التجريب بين القبول والرفض:

قام الأدب منذ وجد على أشكال وأجناس محددة الملامح، منطلقا من الملاحم ووصولا إلى أجناسه المعروفة اليوم؛ الشعر، الرواية، القصة والمسرحية، لكن عقل الإنسان المجبول على التطور والتغيير المستمرين، ونفس الإنسان التواقة دوما إلى

---

[1]- نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري، الموقع المذكور.
[2]- الصادق قسومة، نشأة الرواية بالمشرق، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2006، ص 09.
[3]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2000، ص62.
[4]- ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[5]- ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[6]- نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري، الموقع المذكور.

التجديد والتغيير والتحديث، مزجت -كنتيجة طبيعية لمرحلة الحداثة- فنونا خرقت الحدود، وكانت مزيجا بين الألوان الأدبية والفنون الخطابية، كسرت القوالب التقليدية الجاهزة، واقتحمت الحدود البينية لكل الأجناس الأدبية فوظفت جمالياتها لتنتج بذلك "صورة ثلاثية الأبعاد،"[1]فكان التجريب نتيجة حتمية لعمليات المزج وإعادة القولبة تلك، حتى أصبح التجريب في معناه الشهيركسر الحواجز بين الأنواع الأدبية، وذلك نتيجة توق الأديب الدائم إلى الحرية والاستقلالية في عمليته الإبداعية، ويرى النقاد أن التجريب قديم في أدبنا العربي، "ففي (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة) مشهدية سنيمئاية معروفة طافحة بالفانتزيا والخيال واللاواقع والمستحيل،"[2]وأصبح التجريب اليوم كما يراه الكثيرون ضرورة من ضروريات الإبداع ومقياس فنيته ونجاحه، فإذا كان مقياس الإبداع الأدبي قديما هو مدى نقاء الأثر الفني، فإن مقياسه اليوم التنوع الفني والثراء الأجناسي داخله، ومرد ذلك"تقارب وتجاور وتمازج تجارب الأمم والشعوب والثقافات، والفيض المعرفي الحر للمعلومات ووسائل الاتصال، والعواصف التكنولوجية الهائلة التي جعلت من التجربة الإنسانية بساطا واحدا يتشاركه البشر ويتقاسمونه على اختلاف انتماءاتهم العرقية، الدينية والإيديولوجية، ولهذا جاءت ظاهرة القطيعة مع الأجناس الفنية لتدشن مرحلة جديدة في تاريخ الأدب العالمي برمته،"[3] وتصبح تجريبا يتنافس المبدعون في تحقيقه،لذلك نادى الكثير من الأدباء والنقاد بكون التجريب "تجديدا ليس وليد اللحظة الراهنة، وإنما نتاج المنجز الأدبي بشكل عام، ولا يحمل لواءها في أي زمان الكتاب الشباب فقط، لأن ذلك طموح الأديب وليس غايته في الكتابة، فكل مبدع يعكف على كتابة عمل جاد، يشغله ذلك الطموح بقدر ما تشغله الفكرة الرئيسية لعمله،"[4]لكن هذا الرأي لم يثبت عليه جميع النقاد والأدباء، بل انقسموا في موقفهم منه بين مؤيد ومعارض، داع له ومحذر منه، بعد سيطرة التجريب على الأدب وممارسته من قبل الكثيرين "كلعبة نقدية محفوفة بالمخاطر، بين من يراه ثورة نقدية بناءة ومن يرى فيه استسهالا لضوابط الكتابة تحت شعار المتردية والنطيحة وما أكل السبع،"[5] فحدث وأن شهدت قضية التجريب نقاشات كثيرة في ملتقى القاهرة الدولي الخامس للإبداع الروائي بالقاهرة،"[6] وظل بين مد وجزر وقبول ورفض إلى اليوم.

يستند الرافضون للتجريب إلى حجج يسوقونها قائلين أنه "على الرغم مما جلبه التجريب للرواية العربية من تحديث وأناقة، تبقى الرواية في عالمنا العربي عاجزة عن طرق أبواب العالمية، فقد عرفت الكرونولوجيا الأدبية شطحات عدة في تعريف التجريب والموقف منه، وأعيد النظر في شكله الفني وأدواته،"[7]وبالتالي فهو لا يقف

---

[1]- قول الشاعر خالد عبد الودود، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.

[2]- قول الناقد الموريتاني الشيخ ولد سيدي عبد الله، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.

[3]- القول للشاعر الموريتاني حسني ولد شاش، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.

[4]- القول للروائي أحمد شوقي علي، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.

[5]-جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، نشر بتاريخ: 2018/10/06، موقع الجزيرة، الرابط:
https://www.aljazeera.net/blog، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/11/04، 22:19 سا.

[6]- جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[7]- جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، الموقع المذكور.

على مفهوم، ولا على سمات ومقاييس راسخة، تقود ممارستها إلى العالمية في إبداعه، فيما يحذر بعضهم من التمادي في الحرية في التجريب، لأن هناك من يستغل تلك الحرية لينتج أجناسا هجينة لا علاقة لها بأي نوع من الإبداع، "فالحرية كلمة شهية جميلة لكنها مهلكة أحيانا إن لم يستطع متعاطوها إدراك قيمتها، ومن قبل ذلك معناها، والتجديد والتجريب هما أبناء هذه الكلمة، والتجديد فرض عين على الجميع؛ لأن هناك ارتباطا بين التجديد والزمن، والاختلاف فقط يكون في سرعة إدراك الزمن ومجاراة التغيير، فمثلا في رواية (موسم الكبك) لأحمد إبراهيم الشريف لجأ الكاتب إلى فكرة (المتن/ الهامش) بصورة مكثفة، وذلك لكون الصراع داخل الرواية صراعا ثنائيا تقريبا بين (سلطة/ وشعب) (فقراء/ وأغنياء) (متدينين/ ورجال دين) (حرية/ وموروثات) (حب/ وكراهية)، وغيرها، لذا لم يكن الهامش والمتن مجرد حلية جرب بها نصه، إنما كانت طريقة تفكير تسيطر على عالم الرواية، ولم تكن إقحاما أو قهرا للنص،"[1]إلى غير ذلك من أصناف التجريب، شرط أن تستخدم باحترافية وفنية وعقلانية، ولا يكون استخدامها تملصا من ضوابط الإبداع وقيوده.

أما دعاته فكثر بدورهم ويقدمون تبريرات يرونها منطقية في الارتقاء بالفنون الأدبية، فممارسة التجريب في الروايةيعطيها"مساحة أدبية جديدة تلعب عليها، مستعينة بفنون وتفاصيل فنية وتقنية من وحي الواقع والعصر الذي نعيشه في ظل تطور التقنيات والأشكال الهندسية الكثيرة والواسعة،"[2] حيث تكون العملية التجريبية هي الضمان الوحيد لبقاء فن الرواية، ولا بد أن "يظهر كل عدة سنوات كُتَّاب تجريبيون ليحركوا الكتابة من ركودها، ويبحثوا عن طرق جديدة للتعبير، فالتجريبية في الكتابة تأتي في الشكل، لأن المضمون مكرر في كثير من الأحيان،"[3] ومن الطبيعي كذلك أن تأخذ الكتابة الأدبية، بكل ألوانها وأطيافها، شكلا جديدا "يتماشى ويتناسب مع تطور الحياة وتطورات الزمن، بما يحمل من اختراعات وابتكارات أنتجها الإنسان حتى يومنا الحاضر، فثمة كتابات كثيرة متداخلة ومتناغمة ضمن حدود كبيرة،"[4] لم تثر اشمئزاز القارئ ولا سخطه وغضبه، بل أثارت شهيته للقراءة والإقبال عليها.

لقد سعى التجريب في الأدب منذ عصوره الغابرة إلى كسر حدود الأجناس، ولطالما أثارت نظرية الأجناس الأدبية، منذ أرسطو إلى اليوم، نقاشا مستفيضا، يضاف إليها اليوم ما عرفه العصر من تقنيات فنية حديثة، كالسينما الفنون التشكيلية، الروابط التشعبية الرقمية، فنون الإخراج، وغيرها، ومن أساليب، "تركت بصمتها واضحة على كثير من الإنتاج الأدبي العالمي والعربي، كما مكنت من تحرير المبدع من القواعد الكلاسيكية الصارمة للقوالب بحيث بات ينشد العمل الأدبي الخالد أكثر مما يلقي بالا لتجنيس نصه،"[5] فأصبحت التجريبية الأدبية ضرورة ملحة، لم يكن معها للإبداع قوالب ثابتة وقوانين راسخة ودائمة، "فكل إبداع فني أو أدبي ينطلق مستقيما، لكنه لا

[1]- القول للكاتب: أحمد إبراهيم الشريف، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[2]- هذا القول للكاتبة نرمين خنسا، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[3]- القول للروائي أحمد إبراهيم الشريف، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[4]- الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[5]- ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.

يبقى على استقامته في مسافته المفتوحة، بل يخرج عن مساره، لا ليخطئ الهدف، بل ليصوب الهدف، ويستمر على هذا المنوال حتى إشعار آخر، وحتى ولوج مسافة أخرى مفتوحة، غير مقفلة إطلاقاً"[1]حيث تعتبر تجارب الكثير من الأدباء السابقين معينا ينهل منه اللاحقون، حيث سجلت تجاربهم حضورها الآني في واقع أدباء اليوم، لكنه "حضور متحول، حضور لولبي دوخ المبدعين وأخذهم إلى مساحات تأثر، أخذوا منهم الوعي الإبداعي واستعملوا أدواتهم وعدتهم الإبداعية ملؤوا بها هيكلهم الخاص، هيكل لا يشبه إلا نفسه، فلم يسقطوا في التقليد، بل خطوا من أمام ظلالهم وعبروا إلى خصوصيتهم،"[2]فأصبحت الاستفادة من الفنون الأخرى وكسر الحواجز، سمة فنية إيجابية تعمل على دفع دماء جديدة في ما يُكتب، وتحطيم الأطر المكررة والمعتادة في الكتابة، ذلك التجاوز سيضيف جديدا وينتج فنا مختلفا، "فتقنيات السينما مثل المشهدية في الرواية تترك أثراً أكبر على القراء، يظهر في الاستحواذ الذهني على القارئ، والأثر الذي تتركه القصيدة على القصة القصيرة سوف ينتج نوعا أدبيا ثالثا،"[3]كما أن التجريب في الرواية يجعلها أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور ونقد نفسها، كما يجدد لغتها ويدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح الدلالي والاحتكاك الحي بواقع متغير وبحاضر مفتوح النهاية،"[4] مثلما فعل رواد التجريب الغربي؛ حين "حرك كافكا السرد في اتجاه، وحركه جويس في اتجاه آخر، وجاء بورخيس ليحركه في اتجاه ثالث، وكامو وماركيز ومن قبلهما فوكنر، فكل هؤلاء الكتاب شقوا طرقا جديدة في السرد، فمنحوه روحا جديدة،"[5] اقتدت بها الأجيال اللاحقة، بل أضافت إليها وطورت ما وصلوا إليه، فصنعوا الإضافة وارتقوا بالتجريب، فلطالما ساير التجريب الأدبي مستجدات العصر ومتطلباته، ولازال ذلك شأنه اليوم، حيث نراه يتماشى اليوم والتحولات العالمية، بل كانت نقلة واسعة إلى فضاء التجديد، عن طريق "النشر والكتابة عبر الوسائط الإلكترونية ومواقع التواصل الحديثة، فظهر نتيجة لذلك الأدب الإلكتروني وأساليب تعبيره المراوغة، كالأدب الرقمي الذي "أملته ضرورة التعبير عن المشاعر والأحاسيس في ظل فضاء مفتوح منتشر على مدار اللحظة، وكذلك الشعر الفيسبوكي، والتويتري، والنص الرقمي التشعبي، والتدوينة، وغيرها من هذه الأصناف العصرية التي تختزل أحيانا كيفا أدبيا راقيا،"[6]وسيبقى التجريب قائما، مادامت حركة التطور لا تهدأ وعجلة التغيير لا تتوقف، ويبقى العود ما بقي اللحاء، ومثلما انقسم النقاد والكتاب في موقفهم من التجريب إلى موقفين متناقضين، وقف فريق ثالث موقفا وسطا، أقر بضرورة التجريب وفق شروط يرى معها أن لا فائدة للتجريب ما لم تتوفر في الإبداع الأدبي؛ فقد رأى الكثيرون أن التجريب ضرورة أدبية تتماشى ومستلزمات التحديث، شريطة أن يكون معتدلا ومقبولا يرمي إلى التجديد الفعلي ومجاوزة الجمود والتقليد، "فترك الصفحات جميعها فارغة في رواية ما، أو ديوان شعرى كنوع من التجريب أو

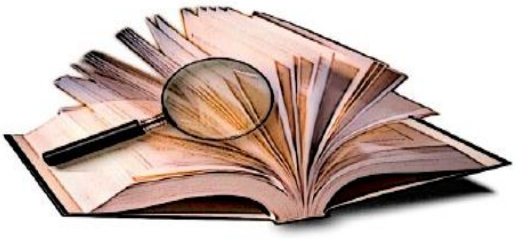
[1]- هذا القول للشاعر العميري، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[2]- هذا القول للشاعر والكاتب أسعد جوان، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[3]- القول للروائي أحمد إبراهيم الشريف، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[4]- جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، الموقع المذكور.
[5]- قول الروائي والمترجم أحمد عبد اللطيف، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[6]- ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.

التجديد لا يعتبر تجديدا أو تجريبا، إنما هو نوع من (الافتكاسات) الضارة، بينما التجريب يكون بالفراغات، التوزيع الكتابي، والإيقاع الدلالي (البصري)، وترك مساحات ذات دلالة ما في الكتابة أمر تجريبي، وكذلك كل شخصية مختلفة في الكتابة من حيث البناء والهيكلة والدلالة النفسية هي تجديد،"[1] كما أن التداخل بين الفنون والأجناس جميل ومفيد، ويمنح إمكانات أوسع للإبداع، لكنه لا يعني ذوبان شكل داخل شكل آخر، أو انتفاء شكل لمصلحة آخر.

إن التجريب المقبول هو الذي يضيف جديدا،ولا يحذف ما هو موجود، أما أن نروم من التجريب خلق شكل أدبي جديد،فذلك أمر يصعب تحقيقه؛لأن خلق الأشكال الأدبية يمر عبر عملية تاريخية طويلة ومعقدة، وقد "جرب توفيق الحكيم خلق (مَسْرِوَايَة) أي ابتكار شكل يجمع بين الرواية والمسرحية، لكن ذلك لم يخلق شكلا جديدا،"[2]لأن التداخل بين الأجناس والفنون هو إثراء للتجربة الفنية وليس هدفه خلق أجناس جديدة، بل هجينة ومنفرة أحيانا.

يَنتجُ التجريب من ثنائية التأثير والتأثر بين الفنون، "فكلما تميزت الرواية مثلا بتقنيات سينمائية،كان في ذلك إضفاءلبعد ديناميكي، والعكس صحيح،"[3]لكن التأثير بين الفنون لا يجب أن يلغي خصائص الفن الأصيلة، فقد تتأثر الرواية بالسينما، لكن لا يمكن أن تلغي السينما خصائص الرواية، لأن لكل فن قوانينه الخاصة، ويتحرك التجريب على هامش ذلك القانون، ليظل العقل الأدبي دومامولعا بتجاوز الحدود وسبر أغوار ما بعد المألوف فيستمرفي البحث عن أجناس وأشكال تعبيرية أدبية جديدة، ليزاول مهمة التجريب جيلا بعد جيل.

[1]- القول للروائي أحمد إبراهيم الشريف، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[2]- الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.
[3]- قول الروائي والمترجم أحمد عبد اللطيف، ينظر: الأدب على تخوم التجريب، الموقع المذكور.



# المحاضرة التاسعة:

# الأسس النفسية للإبداع

## أولا: في مفهوم الإبداع:

اتفقت معظم المعاجم اللغوية على أن معنى الإبداع في المصادر اللغوية، يحمل معنى "نسج الشيء لا على مثال سابق،"[1] وهو المعنى ذاته الذي يحمله في الاصطلاح،[2] أما عند جمهور البلغاء، فقد وضعوه في أعلى درجات الإنتاج الفني؛ لأنه سمة الشاعر المبتكر والكاتب المقتدر، قال ابن رشيق: "الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق،"[3] أما عند الفلاسفة المسلمين، فهو مرادف لنظرية الإلهام عند فلاسفة اليونان، والتي سيأتي ذكرها لاحقا، فيراه ابن عربي (متحدثا عن كتاب الفتوحات): "ما كتبت فيه حرفا إلا عن إملاء إلهي وإلقاء رباني أو نفث روحاني في روع كياني، هذا جملة الأمر، مع كوننا لسنا برسل مشرعين ولا أنبياء مكلفين،"[4] وهو عند ابن سينا "حدس وإشراق يحصل في النفس، فتدرك الموجودات والمعقولات بما تستفيده من العقل الفعال،"[5]وفسره الشعراء بفكرة (شيطان الشعر)، فتغنى كل شاعر منهم بشيطانه، وعلق عليه فشله وهناته، كما حدث مع الراعي النميري في قصته مع جرير حين تغلب عليه بقصيدة هجائية شنيعة، فقال لقومه: "إن لجرير أشياعا من الجن تعينه على قول الشعر؛"[6] ثم أطلق في العصر العباسي على ما احترفه الشعراء من صنعة لفظية وإغراق في البديع(بشار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو تمام، ابن هانئ الأندلسي...)، ثم وسمت به في عصر الانحطاط تلك القصائد الجديدة في مدح النبي، والتي سميت بالبديعيات،* وكان صفي الدين الحلي (ت 7501 هـ)، قائد لواء الشعراء إليها، أما في العصر الحديث فقد اختلف العلماء والأدباء والنقاد في تفسير طبيعة الإبداع وأسسه والأسباب الدافعة إليه، ومن المؤكد أن "كل تفسير لظاهرة الإبداع إنما التزمه واضعوه لأسباب وعلل يرون فيها تبريرا وافيا لذلك التفسير والفهم،"[7]وتباينوا في موقفهم إزاءه؛

---

[1]- يراجع في هذا: الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ج03، ص04 ، وكذلك: ابن منظور: لسان العرب. ج 08. ص: 07، مادة (بدع).
أيضا: إبراهيم عبد النور: الإبداع في التراث النقدي، الموقع: dspace.Univ – ourgla.dz، ثم: ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن زكريا الرازي): معجم مقاييس اللغة. وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين. منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الأول. ص: 111.

[2]- ينظر: إبراهيم عبد النور: الإبداع في التراث النقدي، الموقع المذكور.

[3] - ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص85.

[4] - ابن عربي (محمد بن علي بن محمد الحاتمي محي الدين بن عربي): مواقع النجوم ومطالع أهلة الأسرار والعلوم. المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، أغسطس (أوت، آب)، 2010. ص: 69.

[5] - محمد ياسر شرف: إلهام الخلق الفني. مجلة فصول. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد العاشر، ص 40.

[6]- الأصفهاني: الأغاني، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955، الجزء 08. ص: 30

* البديعيات: قصائد طويلة بحرها البسيط وقافيتها الميم تدور في نطاق علم البديع وتستمد إبداعها منه. ويتضمن كل بيت نوع من أنواع البديع، وموضوعها الرئيس هو مدح الرسول (ص). يراجع في هذا: علي أبو زيد: البديعيات (نشأتها، تطورها، أثرها). عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط01، 1403هـ/ 1983م، ص: 46.

[7]- ينظر: جيزيل بروليه: جماليات الإبداع الموسيقي، ترجمة فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ص18.

إزاءه؛ بين من يرجعه إلى أسباب خارجية، وآخر يوعزه إلى مؤثرات داخلية ونفسية؛ فالنظرية ترى في الإبداع "حرية منظمة وقدرة خصبة تندرج في نظام معين، فالفنان لا توجهه قوى لا شعورية ولا شخصية تند عن إرادته، بل ثمة إرادة استاطيقية في أعماقه تنظم حياته الروحية كلها، والفنان لا يستسلم للمصادفة، بل يخلق لنفسه نظاما صارما، وهذا النظام يتولد عن المجهود الذي يبذله في وعيه لبلوغ هدف معين، وحياته عبارة عن انتصار يتحقق بالتدريج،ويرتبط بوعي الفنان لقيمه،التي يشعر أنه مطالب بتحقيقها، لهذا يخلق لنفسه نوعا من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهدافه الفنية،"[1] لكن أغلب النظريات ترجع الإبداع إلى أسس خارجة عن نطاق الفرد؛ لذلك تعددت الآراء وتضاربت النظريات في تفسير طبيع الإبداع.

## ثانيا: تفسير الإبداع:

### 1- عند الغربيين:

### أ- النظرية اللسانية:

جاءت الدراسات اللسانية الحديثة بريادة السويسري فرديناد دي سوسير Ferdinan De Saussure(1807- 1913)،[2] لتقدم تحولا آخر في نظرية الإبداع، فانبثقت عن عالم اللغة وصارت منهجا حداثيا يطبق على الدراسات الأدبية، فتمت قراءة الشعر في المنهج اللساني على مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية باللسانيات، فلسانيات دي سوسيرفسرت الإبداع على أساس اعتبار الشعر نوعا من اللغة، "فمنحت الشعر منطلقا لتحديد موضوعها، إذ أن اللسانيات انبثقت من الثنائية السوسيرية ولا سيما ثنائية اللغة/ الكلام؛ اللغة بما هي في الوجود داخل عقل المجموع، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس، وطبقا لهذه الثنائية تتكون على مستوى الشعرية: ثنائية الأدب/ الكلام الأدبي؛فيكون الأدب في ثنائية الشعرية بمثابة اللغة في ثنائية اللسانية،"[3]وضمن هذا السياق ظهرت علاقة الشعرية باللسانيات لتبحث في تحليل الظواهر اللغوية؛ فارتبطت بالقضايا اللغوية في الإبداع، يقول عبد السلام المسدي: "ولدت كل من اللسانيات كعلم من العلوم الإنسانية والبنيوية كمنهج في بحث الظواهر ودراستها نزعة في دراسة القضايا المتصلة بالعلوم الاجتماعية عموما، وهي نزعة الانضباط الموضوعي المستند إلى مقومات التيار العلماني الذي شمل من بين ما شمل، ميدان الدراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييما علميا، فظهر بذلك مشعلا جديدا ضمن فروع شجرة اللسانيات، يتصل رأسا بالأدب من حيث يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبداعي الشعري منه

---

[1]- جيزيل بروليه: جماليات الإبداع الموسيقي، ص18.
نظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع. مجلة النقد العراقي الإلكترونية، نشر بتاريخ: 2015/06/13، الرابط: https://www.alnaked-aliraqi.net/ تاريخ زيارة الموقع: 2021/04/07/ 00:02 سا.

[2]- كان ذلك في كتابه: (محاضرات في علم اللغة العام) وهي محاضرات ألقاها في جامعة جنيف من عام 1906 حتى 1911، وقد نشرها في عام 1916، بعد وفاة سوسير تلميذاه شارل بالي وكبيرت سيشهاتي).

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص 71.

والنثري،"[1] ناظرة بذلك إلى الإبداع كحقيقة علمية يرمي الباحث إلى اكتشافها، مع ربط الإبداع باللغة، واللغة باللسانيات.

## ب- النظرية الأسلوبية:

أسست الأسلوبية نظرية في الإبداع مفادها التمييز بين شاعر ذي أسلوب وآخر مفتقر إلى الأسلوب؛ فالأول متميز متفرد، والآخر عادي مقلد، وهي فكرة ارتبطت في التمييز بين متكلف الشعر ومطبوعه؛ فأسهمت كأداة نقدية في الكشف عن تأثيرات السمات اللغوية في إبداع المعنى الشعري، حيث اتخذت لغة النص الشعري أساسا للتحليل على مستوى التنظير والتطبيق، فتفطن النقاد في موضوع الدراسات الأسلوبية إلى أن الإبداع بعدما يكون خيالا في ذهن الإنسان، يخرجه مبدعه إلى الوجود الفعلي، فهذه الدراسة على رأي عبد السلام المسدي تعتبر "أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص، ولماهية هذا الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حين يُستهلك، فقراءته دفن صيرورته من حيث إنها تبشير بولادته،"[2]كما ناقشت الأسلوبية دور العقل في عملية الإبداع أو ما سمته بـ (الاختيار) الذي هو قوام الأسلوب، فذهبت إلى أنه يتشكل من اختيار الشاعر بين عدة بدائل، أولاهما اختيار المفردات المعجمية للغة، وما يترتب عنه من صور بيانية ومحسنات بديعية، والاختيار الثاني يتمثل في النظام النحوي الذي يترتب عليه تكوينات لغوية ودلالية متفاوتة، مثلما أشارت إلى طبيعة الإبداع حين طرحت فكرة التمييز بين الاختيار الواعي واللاشعوري والتي كانت تعرف بـ (الطبع والصنعة)،[3] ولعل هذا ما أشار إليه صلاح فضل الذي يرى أن عملية الاختيار في الإبداع سواء أكان الاختيار طبيعيا أو شعوريا هو ما جعل الرؤية النقدية للنص الشعري معقدة تعقيد عملية الإبداع، التي تشترك فيها عوامل عديدة فطرية ومكتسبة، "فإذا كان التمييز بين هذين اللونين من الاختيار صالحا نظريا، فغالبا ما يصعب تطبيقه من الوجهة العملية، وهناك بلا شك حالات تتوفر فيها لدينا قرائن كافية للتدليل على الاختيار قد تم بشكل واع مقصود، إلا أنه بالرغم من ذلك نظل في معظم الحالات بعيدين عن معرفة ما إذا كان الاختيار قد تم بوعي أو بطريقة لاشعورية مما يضعنا في موقف القصور في التحليل،"[4] من ناحية أخرى لا ينبغي المبالغة في تقدير ذلك، إذ أن القيمة الفنية للإبداع في الأسلوب لا تتوقف على مدى إدراك المؤلف الواعي لطبيعة ما ينجزه جماليا، بل قيمة ما ينجزه أسلوبيا ومجازيا.

حري بنا الإشارة إلى أن الإبداع في المدارس الحديثة انبنى على توجهين: الأول قريب من فكرة الإلهام اليونانية، والثاني اعتباره عملية ذهنية إنسانية تتطلب مهارات

---

[1]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1983. ص: 32

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب. الدار التونسية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977. ص: 83.

[3] - ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب. دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 02، 1985، ص93.

[4]- صلاح فضل: علم الأسلوب، ص: 93

متعددة، فهولا يأتي من فراغ، بل من مثيرات واقعية واستجابات نفسية، تتم عبر قنوات مختلفة وبأشكال غامضة، تسفر بعد المخاض عن تعبير فني يترجم هذه الإحساسات، وما هو بعملية نقل واجترار، إنما هو مسيرة في القنوات النفسية والعقلية والروحية للمبدع، ليستوي في شكله الفني فيصبح شيئا آخر غير الواقع بحرفيته، بل هو محدود برؤية المبدع وطبيعة تكوينه، لذلك قالوا إن الإبداع (هو الإتيان بشيء لا نظير له)، ومنه تولدت (الإبداعية) كنسبة إلى الإبداع، والذي هو أسلوب جديد للتعبير الفني والأدبي.

## ج-نظرية الإلهام والعبقرية:

تعتبر نظرية الإلهام نظرية فلسفية ضاربة في القدم، طرحها أول ما طرحها أفلاطون، حين جعل مصدر الفن، الوحي الإلهي "فكل موضوع من الموضوعات التي يتناولها الشاعر إنما تدفعه إليه ربات الشعر،"[1] فكان الشعراء ناقلين لخطاب آلهة السماء، واعتبروا الآلهة هي الملهمة، وآلهة الشعر عندهم كثيرة منها الإله (أبولو Apollo) والإلهة (كاليوبي Calliope) إلهة شعر الملاحم، و(إراتوÉrato) إلهة شعر الحب، وهكذا،"[2] كما تجنح إلى ربط الإبداع بعوامل ميتافيزيقية؛ فالفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذووا حس مرهف مشبوب العاطفة؛ فـ (لامارتين)يذهب إلى أن الفنان لا يفكر على الإطلاق وإنما أفكاره هي التي تفكر له، هذا ما يؤكده كذلك (غوته) الذي صرح بأنه حين كتب (آلام فرتر) لم يبذل أي مجهود شعوري في تدبيجها، بل كل ما فعله هو مجرد الإنصات المرهف إلى هواجسه الباطنية،"[3] تلك الهواجس والمشاعر التي أطالوا الحديث في تفسيرها، واعتبروها سببا لإبداعاتهم، وذلك الصوت الداخلي الذي يأتي من أعماق الأعماق، هو ها سماه أفلاطون الإغريقي (إلهاما).

## د- النظرية العقلية:

تذهب هذه النظرية إلى أن الإبداع ينتج عن وعي وفكر نتاج عقل ناضج متزن، حيث يرى (دي لاكروا) أن "الخلق الفني جهد وإرادة ووعي، ولا تكفي الذاكرة أو الذكاء أو الخيال لإنتاج أي عمل فني دون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام،"[4]ويؤمن دعاة هذه النظرية بأن الإبداع نتاجالعقل ووليد الفكر وأنه عمل مستنير واع يحققه عقل قد امتلك زمام نفسه، إذ يقرر (باسكال) أن كلعظمتنا تكمن وتنحصر في الفكر!وكل إبداع إنما هو نتاج فكري، وأن أي عمل مبدع مهما كان لايمكن أن يرى النور إلا إذا صقله العقل البشري،ويجب أن يخضع الى تأمل وروية وإرادة وتصميم، كما يذهب (جيلفورد) الى أن الإبداع "يقوم على الفكر المبدع الذي هو تنظيم يتكونمن

[1] - محمد ياسر شرف: إلهام الخلق الفني. مجلة فصول، قضايا الإبداع، الجزء الأول، المجلد العاشر، العدد 1 و 2 يوليو 1991. ص: 39

[2] - أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم. عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط01، 2010، ص: 147 وما بعدها.

[3]- يراجع في هذا: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع. الموقع المذكور.

[4]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

عدد من القدرات العقلية؛كالطلاقة، المرونة، الأصالة، والحساسية للمشكلات،والقدراتـ التي تعني قدرة الفرد على إنتاج الجديد في عالم الأفكار وفي مناشط الحياةالمختلفة وهذا الإنتاج لابد أن يتميز بالجدة في زمن معين وضمن مواقف محددة،وطبقا لشروط معينة يمكن قياسها،"[1]لكن النقد الذي وجه لهذه النظرية، هو تركيزها على العقل وتفسير الإبداع بالفكر فقط دون غيره من المؤثرات الأخرى كالاستعداد الفطري والدوافع المحيطة بالفرد.

## هـ النظرية المعرفية:

تنظر النظرية المعرفية للإبداع على أنهومضة عقليةمفاجئة ومتلاحقة، توصل صاحبها لإيجاد حل للمشكلات، عن طريق دمج المعارف القبلية وترجمتها، بالاعتماد على الحدس، الفهم، والإدراك، قصد الإجابة عن الأسئلة العالقة وإيجاد حلول للمشكلات القائمة، ويركز (بياجيه) في نظرته للإبداع على "البيئة ومؤثراتها، ومثيراتها المختلفة، مع عملية المبدع التنظيمية الفكرية للمؤثرات والمسبباتوإجاباتها،"[2]بينما يذهب (وورد) صاحب هذه التجربة أن الإبداع يتأثر أيما تأثر بالبيئة، وله "طرائق مختلفة في الحصول على المعلومات ومعالجتهاوالدمج بينها، من أجل البحث عن الحلول الأكثر كفاءة للمشكلات الإبداعية،"[3] في حين يرى ( بيركنز) أن عملية الأبداع "عملية اتقاء تتضمن إجراءاتوطرائقيختارها المبدع للوصول إلى الناتج الإبداعي،"[4] مع اعتماد الذاكرة، تكوين الأحكام، الفحص والتقويم، إخضاع العمل للمعايير الذهنية المسبقة.

## و– نظريات العلوم التجريبية:

## 1-نظرية النصفين الكرويين للدماغ:

تعد هذه النظرية من النظريات العلمية التجريبية التي حظيت بالاهتمام من قبلالكثير من الباحثين في علم النفس عامة والمهتمين بالتفكير بشكل خاص، وقد انطلقت هذه النظرية من حقيقة أن العقل البشري أعقد الأعضاء في الجسم، وبه فعلا تتجلى قدرة الخالق وإعجازه، حتى ليقول فيه شيخ الأطباء ابن سينا مخاطبا الإنسان : " أتزعم أنك جرم صغير، وفيك انطوى العالم الأكبر،"[5]فسَّر رواد هذه النظرية العلمية التجريبية ظاهرة الإبداع، انطلاقا من دراسة العقل البشري وأقسامه، لكون الإبداع جزءا مهما من أجزاء الدماغ، الذي "يتكون من أقسام ثلاثة: الأمامي، الأوسط، والخلفي، حيث يقوم كل قسم منهابوظائف معينة ومتواصلة فيما بينها، فيما ترتبط بالجسم بعقد عصبية ودماغية تبلغ تريليون(1000 مليار) خلية، يتصلبها نحو (100 بليون) عصبون، موزعة في

---

[1]- ينظر: جلال عزيز فرمان آل محمد: النظريات التي فسرت الأبداع، نشر بتاريخ: 2012/10/16، الساعة: 08:44 سا، الرابط: https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/، بتاريخ: 2021/11/18، الساعة: 22:12 سا

[2]- ينظر: جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

[4]- ينظر: جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

[5]- جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

شبكات تبعث الذكاء والإبداعوالعواطف والوعي والذاكرة،"[1]ويتم تفسير الإبداع بمعرفة مكونات وأجزاء الدماغ البشري، والعلاقة التي تربط بين شطريه، وآليات التفكير، والمهارات العقلية؛ فغالبا ماتكون السيادة للنصف الأيسر من الدماغلدى معظم الناس؛ لذلك نجدهم يكتبون باليد اليمنى وغيرها من الفعاليات، بينما القليلمنهم يستخدمون اليد اليسرى أو الأجزاء الأخرى اليسرى من الجسم، وذلك بسببسيادة النصف الأيمن من الدماغ، علما أن "السيادة لا تكون مطلقة لأحد النصفيندون الآخر، بل تكون مشتركة بينهما ولهذا نجد البعض منهم يستخدم كلتا يديهبنفس المهارة،"[2]ينشطر المخ إلى نصفين؛ الأول أيسر، وتتركز فيه إدارة وظائف الأجزاء اليمنى منالجسم، ويختص بالوظائف العقلية والتحليلية؛ ويسمى بالنصف التحليلي العقلي، فيما يكون الآخر أيمنا، ويتحكم بالأجزاء اليسرى من الجسم؛ وتتركز فيه الوظائف المرتبطةبالانفعال والحدس والخيال، و"يعد النصف الأيسر أكثر نشاطا وسيطرة من النصفالأيمن عند أغلب الناس،"[3]فالجانب الأيمن من الدماغ يتم فيه تجميع الأجزاءلتوليد الكليات، وهو تركيبي يعالجالمعلومات بالتوازي أو بشكل متزامن، فيبحث عن الأنماط وينشؤها ويتعرف علىالعلاقات بين الأجزاء المنفصلة، وهو أكثر مايكون فاعلا في الأمور ذات الطبيعةالبصرية والمكانية كما في الرسم وصنع الصور والموسيقى، ويمتاز أصحاب هذا النمط من نصف الدماغ (فعالية الجزء الأيمن) بكونهم "أكثر راحةمع العشوائية، ويفضلون التعلم الكلي عن الجزئي، يحبون نظام القراءة الكلي والصوروالرسم والمخطوطات، ولهم رغبة في جمع المعلومات، يفضلون التلقائية، ويركزون على الخبرة الخارجية،"[4] فيما يمتاز أصحاب الجزء الأيسر بالتحليل ومعالجة المعلومات من خلال ربطالأجزاء بالكل بشكل خطي تتابعي وهذا أكثر ما يكون فاعلية في معالجة المعلوماتاللفظية وترميز اللغة وفك رموزها وكل ما يتصل بالكلمات والأرقام والأجزاء والأمورالتتابعية الخطية، ويفضل أصحابه "التعلم من الجزء على التعلم من الكل، كما يميلونللقراءة، ويحبون الكلمات والرموز والحروف، ويقرؤون عنالموضوعات أولا، ويرغبون في جمع معلومات متصلة بالواقع ويفضلون التعليماتالمتصلة والمنظمة،"[5] وهكذا تتحكم أجزاء الدماغ في عملية الإبداع تحكما لا جدال فيه حسب رواد هذه النظرية.

## 2- نظرية الدماغ الكلي (الأنموذج الرباعي):

قدم العالم (تيد هيرمان) مفهوما آخر لفهم وظائف الدماغ، من خلال ما سماه بنظرية الدماغالكلي؛ والتي تسمى كذلك بـ (الأنموذج الرباعي) وترى (آن هيرمان) ابنة صاحب هذه النظرية، أن التعلم هو نقل فعال للمعرفة والمعلومات المرتبطة بأهداف الأداء،ويتضمن تزويد المتعلمين بطريقة منظمة لتطوير المقدرة التي يحتاجونها علميا، حيث الدماغ "الذي هو مصدر التعلم غير مستغلاستغلالا كافيا، وأن تطبيق نواتجأبحاث

[1]- جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.
[3]- جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.
[4]- جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.
[5]- جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

الدماغ على مبادرات التعلم يؤدي الى تحسينها ونجاحها بقدر كبير، كما لا يمكن اختلاف قدرات التفكير بين الأفراد، مما يؤثر على طريقة معالجة واستخلاص المعنى من المعلومات، وكل مجموعات المتعلمين التي سيأتي ذكرها تملك أساليب مختلفة في التفكير وطرق التعلم، بينما التعلم الفعال المؤدي إلى الإبداع ، هو الذي يستفيد من كل العمليات العقلية للدماغ الكلي، وقسمت هذه النظرية النموذج الكلي للدماغ البشري إلى أربعة أنماط من التفكير، تبعا للأجزاء الأربعة للدماغ.

فالجزء الأيسر العلوي من الدماغ، يرمز له بالرمز(A)،ويمتاز صاحبه بأنه ينسجم مع الحقائق ويتعامل معهابدقة وطرائق مدروسة، يعالج المشكلات بطريقة منطقية وعقلانية، يميل إلى التعامل بلغةالأرقام، يهتم بالتقنيات والأداء العالي في العمل، يفضل تحليل الحقائقوتقييمها، ولا مكان للعاطفة في معالجة المشكلات لديه، كما يهتم بجمع المعلوماتوتحليل القضايا، تشكيل النظريات، قياس الدقة والضبط، وحل المشكلات من خلالالمنطق والفهم التقني للأجزاء.

أماالجزء الأيسر السفلي من الدماغ، فيرمز له بالرمز(B)،يفضل صاحبه الطرائق التقليدية في التفكير، ويحب أن تكون الحقائق مرتبة، منظمة ومستقرة،يشعر بالرضا والأمان في العمل، ويكره المخاطرة والمغامرات،ويميل إلى إنجاز المهمات المقيدة بالوقت، محبا للتنظيم ومتابعةالمعلومات الخاصة به،يميلإلى الاستقرار النفسي. في حين يرى صاحبالجزء الأيمن العلوي من الدماغ، الذي يرمز له بالرمز(C) الصورة الكلية تامة ولا يدقق في التفاصيل، يفضل التغيير والمحاولة للتجريب قصد اكتشاف أشياءجديدة،يستمتع بانشغاله بأشياء عديدة في الوقت نفسه،صاحب خيال لا يقتنع بسهولة، بل يبحث عن بدائل تقنعه، يستمتع بالمخاطر والتحديات، له القدرة على إعادة ترتيب الأفكار وتنظيمها،يحب التغيير،يبتعد عن المنطق، ويعتمد الإحساس والعاطفة في مواجهة المشكلات.

بينما الجزء الأيمن السفلي من الدماغ، يرمز له بالرمز(D)،فيمتاز صاحبه بأنهعاطفي، ولديه حدس تجاه الناس، ينزع إلى الحقائق والتجارب العاطفية، يميلإلى اللغة الرمزية،والاتصال عبر لغة الجسد وحركة الأعضاء، الوجه والتعابير والقسمات،يتعاطف مع الآخرين، لا يحبذ المنطق ويعالج مشكلاتهبالعاطفة،دائم الشعور والحماس للأفكار الجديدة،يتصالح مع المجتمع الذي يحيا فيه.

في تفسير الإبداع دائما، أشار أحد الباحثين في هذه النظرية(آدمز) في دراسة له حول السيطرة الدماغيةبين الأفراد، وكانت النتائج أن نسبة ستين بالمائة(60%) ذوي سيطرةدماغية لجزأين منه وثلاثين بالمائة(30%) منهم لديهم سيطرة لثلاثة أجزاء منه، في حين أن سبعين بالمائة(7%) منهم ذوي سيطرة جزء واحد من الدماغ، بينما يوجد ثلاثة بالمائة (3%) منهم من يتمتعون بسيطرة دماغية تامة، مشيرا إلى أنه لا تفاضل بين أنماط التفكير تبعا لأجزاء الدماغ.

يمتاز الجزءالأيسر العلوي من الدماغ بجمع المعلومات، تحليل القضايا،تشكيل النظريات، قياس الدقة، الضبط، وحل المشكلات بالمنطق، القدرة على التحليل،

والتعامل مع الأرقام والإحصاء.ويختص الجزء الأيسر السفلي منه بالحركية، ومعالجة المشكلات عن طريق التجارب والخبرة، القدرة على صياغة المبادرات ومتابعتها، قراءة التفاصيل الدقيقة في الوثائق والعقود، ومتابعةالمعلومات وتطوير الخطط وتفاصيلها وطرائق عملها.أماالجزء الأيمن السفلي من الدماغ فيتميز بالقدرة على حل المشكلات الذاتية، وقراءةمشاعر الآخرين، توظيف الحدس لاستكشاف تلك المشاعر، وفهم لغةالجسد والقدرة على إثارة الحماس لدى الآخرين، القدرة على الإقناع والتأثيروالمصالحة، والقدرة على التعليم والمشاركة، ثم الجزء الأيمن العلوي منه، والذي يمتاز بشمولية الرؤية، فك الغموض، التنسيق بين الأفكار والمبادئ، تأليف المتناقضات، والقدرة على الاختراع والإبداع، والمهارة في حل المشكلات بالحدس.

أظهرت نتائجدراسةاستقصائيةلأساليب التفكير لدى الذكور والإناث، "أن الذكور متفوقون على الإناث في استخدام النصف العلوي الأيسر من الدماغ، بينما كانت الإناث تستخدمالنصف العلوي الأيمن منه،وكانت النسبة الأكبر للمعتدلين في استخدام النصفين السفليين الأيسر والأيمن من الجنسين،"[1] غير أن هذه الدراسة الإحصائية لا يمكن تعميمها من جهة، ولا جعلها حكما لقياس الإبداع وتفسيره، لاختلاف البيئة والجنس واللغة، وروائز الذكاء.

## 3-النظرية الاجتماعية:

تفسر النظرية الاجتماعية الإبداع، بإرجاعه إلى عوامل ومؤثرات اجتماعية بحتة، ويعد (تين)رائد النظريةالاجتماعية في تفسير الإبداع، وبالتالي النزعة الاجتماعية للأدب والفن، من خلال إرجاعه الإبداع الفني إلى عناصر اجتماعية؛ كالبيئة، العصر، والجنس، مؤكدا أن الفن "وليد المجتمع، وبالتالي يؤول الأمر إلى رفض الأحكام المعيارية،"[2]فالمبدعيعيشفي مجتمع، يتطبع بطباعهويتربى على أعرافه وقوانينه، ولا يمكن بأي حال من الأحوال"إنكار الدور الذي تؤديه العوامل الاجتماعية في صياغة شخصية الفنان وبناء نظرته الجمالية إلى الوجود،"[3]مما يفسر رفضه القاطع لمذهب (الفن للفن)، وكذا (المثل الأعلى في الفن)؛ لأن الإبداع محكومبالمؤثرات الحضارية كالبيئة والجنس، وبالواقع الاجتماعي الذي يولد داخله، والتراث الفكري والفني والتاريخي لذلك المجتمع الحاضن، وكذا نوعية الفن والوعي الجمالي الحاصل في عصر المبدع، ما دعا الفيلسوف (إيميل دوركايم) إلى القطع بهذه العلاقة الاجتماعية، حين ذهب إلى أن الفن "ظاهرة اجتماعية تخضع لظروف الزمان والمكان، وهو نشاطله أصولهالخاصة به، كما له مدارسه، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي أيضاً من ناحية أنه يتطلب جمهوراً يعجب به ويقدره، وعلى هذا، فالفنان لا يعبر عن (الأنا) بل عن (النحن)؛ أي عن المجتمع بأسره، ولا يتم ذلك عن طريق

[1]- يراجع في هذا بأكثر تفصيل: جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

[2]- ينظر: محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط01، (د.ت)، 1977، ص147- 151.

[3]- ينظر: ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

التأمل الشعوري، بل عن طريق الاختمار اللاشعوري، وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة للإخصاب الذي تم عن طريق المجتمع،"[1]ولا يدرج في مصاف الإبداع الحقيقي حسب هذه المدرسة إلا ما يحدث من تعديلات وإضافات على التراث الفني للمجتمع، وتطويره بما لم يكن مدركا من قبل، لكن تفسير الإبداع بالجانب الاجتماعي وحده، حكم فيه إجحاف شديد وإقصاء لبقية العوامل المؤثرة في هذه العملية، لا سيما الذاتية والفردية منها.

## 4-النظرية الانطباعية (التأثرية):

عارض رواد النظرية الانطباعية أصحاب النظرية الاجتماعية تمام المعارضة في ما ذهبوا إليه، وعلى رأسهم (فان جوخ) الذي ذهب إلى أن "العملية الإبداعية، فضلا عن كونها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضني والدراسة المستمرة التي هي أدوات الإبداع، فإن تمام العمل الفني واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما، بل لابد من الأداء أو التنفيذ، إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية،"[2]فهم لا ينظرون إلى الإبداع على أساس كونه ابن المجتمع ولا نتاج البيئة، ولا التراث، إنما هو نسيج خاص ولحمة منفردة، تحمل طابع المبدع الخاص، لا دخل للمجتمع بكل ما فيه في هذه العملية، وهي نظرية تهمل بدورها الجانب الاجتماعي، وتأثير المحيط في الإبداع، مما لا يمكن إنكاره أو إقصاؤه.

## 5- النظرية النفسية:

رغم التنوع في مجال الدراسات النفسية الغربية الحديثة، إلا أن رواد هذه المدرسة أعلنوا بلا تردد عن صعوبة الكشف عن المصدر الحقيقي للإبداع؛ فقد جاء عندهم مقترنا بفكرة الإلهام، الذي يعد نقطة هامة عند رواد تلك المدرسة، حيث اختلفوا في مصدره؛ فأرجعه (سيجموند فرويد S.Freud) إلى حالات اللاشعور، ونسبه كارل يونجYongKarl إلى حالات إسقاط في اللاشعور الجمعي، بينما رده برجسونBergson إلى الحدس، في حين أنكرت فئة أخرى منهم وجوده أصلا، ويصرح هربرت Herbert: "لقد كان هناك دائما شيء من الغموض حول العبقرية الفنية، فالقدماء عدوا الفنان ملهما من الله،"[3] ويضيف دالاس كنمار Dallas Kenmar بأن "الطريق الغريب الذي تنصب منه الأفكار الجديدة والمكتشفات العجيبة على العبقري من حين إلى حين، نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه، ولا يستطيع العقل البشري أن يدركه،"[4] وحاول هاملتونHamiltonحصر مفهوم الإبداع، فرأى أن الشعري منه، مرتبط "بالتجربة الخيالية التأملية، التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في

[1]- يراجع: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[3] - أحمد بيكيس: الأدبية في النقد، ص90.
[4] - عبد الله سالم المعطاني: قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي. مجلة فصول، مجلد 10، عدد 1، 2 يوليو، 1991. ص: 13

نسق من الوزن الخاص، كما تعنى بقيم هذه التجربة،"[1] وقد توجهوا توجهات مختلفة في محاولة تفسير أسباب الإبداع ودوافعه، بل حتى طبيعته وماهيته.

## 1- النظرية الحدسية:

يتزعم هذه النظرية الفيلسوف "برجسون"، الذي يفسر الإبداع انطلاقا من الحدس الذي يتربع على مسافة هامة في فلسفته، إذ يرى أن "الوجود كله بما فيه من بشر وكائنات حية وغير حية، تجمعه الوحدة الروحية، لكننا لا نمارس هذا الشعور بالوحدة أو الاتحاد مع العالم إلا في ظروف معينة، والناس ليسوا سواسية في القدرة على الاتحاد بالعالم، فبينهم القادر على ذلك ومنهم العاجز، وذوي المقدرة منهم بدورهم يتفاوتون في درجة الاتحاد من حيث السهولة واليسر، وعلى وفق هذه الدرجات تحدد عبقرية الشخص،"[2]فالحدس الخلاق عند برغسون يتملكه أصحاب العبقرية الذين تصل الغريزة عندهم إلى مستوى الشعور، وينتج من إدراكهم العميق لعلاقاتهم الباطنية، فيتمكن المبدع إثر ذلك من ولوج الموضوع بتعاطف ناتج عن ذلك الحدس الذي هو ببساطة "غريزة غير مبالية ولا مكترثة، بل شاعرة بنفسها وقادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه إلى ما لا نهاية،"[3]وجوهر الإبداع عند برغسون متأت من نوعين من الانفعال: سطحي وعميق؛ فالسطحي ناتج عن انفعالية سببتها حالة عقلية، بينما العميق يكون هو المسبب لتلك الحالة العقلية والانفعالية؛ أي أن السطحي منه ينتج عن فكرة أو صورة متمثلة، بينما الانفعال العميق هو مصدر تلك الصور، لأنه "جوهر الإبداع، خاصة في مجالات العلم والفن والحياة،"[4] حيث ينتج الحدس عن انفعال، وينتج ذاك الانفعال عن اتحاد بين المبدع والموضوع، أما الانفعال فهو القوة الدافعة إلى تحقق الحدس، تبعا لواقع المبدع وتوجهه وهويته؛ فإذا كان "فنانا تشكيليا امتلأ التخطيط بالصور البصرية، وإذا كان موسيقيا امتلأ بالصور السمعية، وإذا كان روائيا أو مسرحيا امتلأ بالحوادث،"[5] حيث مهمة الانفعال إثارة الذاكرة لتنشر الصور المختزنة فيها، وينتقي منها المبدع ما يلائم تخطيطه العام وتوجهه، وكل ذلك ناتج عن الحدس.

يرى برغسون أن حدوث الحدس يكون بالانتقال من الكل إلى الجزء، أي أن توجهه كلي لا جزئي، تتحكمبحركته مستويات نفسية عديدة، وتتم بالشعور والإدراك لا بالتداعي الحر، وبجهد عقلي وفكري متنوع، انطلاقا من الاستدعاء والتذكر، ووصولا إلى الإبداع، حيث يكون أوله تصورا للنموذج أو المثال الذي يروم المبدع الوصول إليه، ثم البحث عن وسائل تحويل الفكرة إلى صورة يرمي المبدع إلى الوصول إليها؛ كالمخترع الذي "يريد إنشاء إحدى الآلات، يتصور في البداية العمل الذي يريده، عن طريق استحضار الصور العينية لمختلف الحركات المكونة لتلك الآلة، والتي تحقق

---

[1]- روستريفور هاملتون: الشعر والتأمل، ترجمة مصطفى بدوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1963، ص19.
[2]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[5]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

حركتها الكلية، ثم تؤدي إلى تحقيق الأجزاء،ثم تكوينات الأجزاء التي يمكنها أن تعطي الحركات الجزئية، وفي هذه اللحظة يتجسد الاختراع، ويصبح التصور التخطيطي تصورا متحققا في صور،"[1] كذلك الكاتب الذي يبتغي كتابة قصة أو رواية، والمسرحي الذي يخلق شخصيات ومواقف ومشاعر وحوارا وأحداثا، والموسيقي الذي يؤلف السمفونيات، والشاعر الذي ينظم القصيدة بوثباتها وأجزائها، والمصور الذي يبدأ لوحته بفكرة مبهمة غير واضحة القسمات...كل هؤلاء ينطلقون من تخطيط للوصول إلى صورة متكاملة الجوانب الفنية والجمالية.

## 2-المدرسة العصابية:

### أ- سيجموند فرويدSigmund Freud :

تباينت آراء رواد المدرسة العصابية (المرضية)في تفسير ظاهرة الإبداع،وانقسموا في آرائهم إلى مجموعتين؛ إحداهما ترى في الابتكار حالة سيكولوجية طبيعية،والثانية تعتبرها حالة باثولوجية مرضيةشاذة أو منحرفة،ثم يتشعب من يرون الإبداع حالة نفسية طبيعية في تفسير طبيعة الظاهرة إلى فئتين؛ فئة تعتبر الابتكار ظاهرة سيكولوجية بحتة،ولا علاقة لها بالجسم، وفئة تنظر إليه على أساس كونه وظيفة جسمية، وعملية عقلية فيزيولوجية ثقافية واجتماعية في الوقت نفسه، كما تنقسم الفئة الأولى؛ التي ترى الإبداع وظيفة نفسية طبيعية إلى فئتين؛ علماء النفس البريطانيون، الذين يرونه قدرة فطرية ويربطونه بالذكاء العالي ويسمونه (الموهبة)، وفئة علماء النفس الأمريكيين، الذين ينظرون له على أنه قدرة فطرية بدورهم، لكن لا علاقة له بالذكاء، ويطلقون عليه اسم (الإبداع)، أما علماء النفس السوفييت، وبعض علماء النفس الغربيين، فينظرون إلى الإبداع على أنه حالة طبيعية غير منحرفة ونشاط دماغي كسائر الأنشطة الدماغية، في حين يعتبر الكثير من علماء النفس الغربيين الإبداع حالة مرضية باثولوجية شاذة، وقد اختلفوا في تفسير تلك الحالة المرضية ودوافعها، وتباينت بين أبحاث كل من الإيطالي (لومبروزو)، الألماني (كريستجمر)، والنمساوي (فرويد).

حيث يذهب الإيطالي سيزار لومبروزوCesare Lombroso إلى أن العبقرية (الإبداع) جنون، وهما متلازمان تلازم السبب بالنتيجة؛ "فالجنون سبب للعبقرية، والعبقرية تسبب الاضطراب العقلي والنفسي،"[2] مثلما فسر الجنون تفسيرا ماديا عضويا حين رأى أنه "فقدان الاتزان في تركيب الدماغ، من الناحية التشريحية، إما بالتضخم المفرط في الحجم أو بالضمور الملحوظ، وكما هي الحال بنظره عند المصابين بالصرع أو (الداء المقدس)،"[3] في حين ذهب الألماني كريستجمر إلى أن العبقيرية "انحراف باثولوجي عصبي وراثي تتصف به أسر معينة مصابة بالشذوذ العقلي والعبقرية الفنية وبخاصة الموسيقية مثل أسرة بتهوفن، غوتيه، بايرون، باخ، وميخائيل

[1]- يراجع: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[3]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

أنجلو،"[1]ويعد النمساوي سيجموند فرويد أشهر هؤلاء بدراساته النفسية وتفسيراته السيكولوجية في علم النفس التحليلي، وقد قرن الإبداع بسلوك الفرد، حين رآه محكوما بعوامل لاشعورية أبرزها الغرائز الجنسية والعدوانية،

رأى فرويد حين أسس نظريته المشهورة في التحليل النفسي أن الأديب هو ابن حالته النفسية، أي أنه يضع كل دوافعه وعقده ومزاجه الآني أو المرحلي في عمل إبداعي من إنتاجه، و"أصل هذه الفكرة يعود إلى دراسة فرويد رواية (الأخوة كرامازوف)لديستوفيسكي، ومسرحية (أوديب ملكا) لسفوكليس، حيث لاحظ أن ديستوفيسكي مثلا أسقط عقده النفسية على الشكل العصابي لبطل روايته، ومن ثم جعل نفسه بطريقة غير مباشرة بطلا للقصة، وهو ما يجسد تأثير الحالة النفسية للكاتب على تصميم وسرد كتابته،"[2] لذا ينزع بعض الباحثين في الدوافع السلوكية والمؤثرات النفسية لدى الكتاب إلى الإصرار على ربط الإبداع بحالة ذهنية محددة، تنتاب الكاتب أثناء عملية تخليقه لنصه، وترى الروائية والاختصاصية النفسية الأمريكية جودي بالارد Jody Ballardأن كلمة مبدع تحيل إلى حالة نفسية ومزاجية، لأن الإبداع "هو عملية خلق تتطلب الكثير من التأمل والحساسية الجمالية العالية، وهذه الحالة التأملية تدعو المبدع إلى العزلة والانزواء والتركيز،"[3] ومهما كانت الحالة الإبداعية للمبدع، شاعرا، أو أديبا أو رساما، فالحالة النفسية تكاد تكون متشابهة، وهي تؤدي في الأغلب إلى حالة من الهوس التي تعتبر ممهدة للاكتئاب، ويمكن تعريف حالة الهوس تلك بأنها "قمة النشاط العقلي الذي يصل إليه المبدعون في فترة توهجهم العقلي، مما يستنزف الذهن جراء تدفق كم هائل من الصور والأفكار والأخيلة، سيتم تفريغها على الصفحات البيض التي تشكل متن النص الإبداعي وحاملته،"[4] ثم بعد مدة يصاب المبدع بالإجهاد؛ فتنتقل النفس إلى دفاعات ذهنية من قبيل الانطواء أو الانزواء، ومن ثم يتطور الأمر إلى نظرة سوداوية للعالم، عائدة بالأساس إلى ما يمكن أن يسمى مراجعة نقدية ذاتية من قبل المبدع لكل ما كتبه سابقا.

فيفسر الإبداع على أساس التسامي بهذه الغرائز واستخدام الطاقةالتي توفرها بأعمال وسلوكيات مقبولة اجتماعيا، كما يرى أن الإبداع ينشأ منصراع نفسي عند الفرد منذ طفولته الأولى، بين الغرائز من جهة وضوابط المجتمعومطالبه من جهة أخرى؛ "فالفنان (كمبدع) مثلا، هو فرد لايستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإبداع، فهو يستفيد منالمواهب الخاصة لديه في تحويل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على أنها أنعكاسات ثرية للواقع،"[5]وبالتالي فهو يختصر طريق تغيير الواقع عبر هذه الإشباعات التي تحدث جراء تعاطف الآخرين، وانبهارهم بإبداعه، والحقيقة أن المبدع يبتعد عن الواقع الى حياة وهمية تسمح له

[1]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- محمد لحبيب: التحليل النفسي والإبداع، نشر بتاريخ: 05 جويلية 2017، الساعة: 38: 03: سا، الرابط: https://www.alkhaleej.ae، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/09/16، الوقت: 20:13 سا.
[3]- محمد لحبيب: التحليل النفسي والإبداع، الموقع المذكور.
[4]- محمد لحبيب: التحليل النفسي والإبداع، الموقع المذكور.
[5]- جلال عزيز فرمان آل محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.

بالتعبير عنالدوافع اللاشعورية التي لم يستطع إشباعها في حياته الواقعية، والمنحدرة من استمراراللعب الخيالي الذي بدأه في طفولته، وهكذا يصبح الإبداع تعبيرا عن دوافع لاشعوريةمرفوضة اجتماعيا في صورة يقبلها المجتمع،"[1]حيث الفنان في نظر (فرويد) إنسان أحبطه واقعه،ففشل في تحقيقطموحاته، لذلك يهربإلى عالم الخيال محاولا تحقيقها فيه، وما أعماله الفنيةالأبداعية إلا إشباعات خيالية لرغبات لاشعورية يلجأ إليها كتعويض عن الواقعالجميل الذي ينشده ولايستطيع تحقيقه على أرض الواقع، كما يفسر مصدر الإبداع باللاشعور الفردي، في حين يفسره (كارل غوستاف يونغCarl Jung) باللاشعور الجمعي، وهي الدوافع والعوامل النفسية التي تدفعالمبدعين الى إنجاز أعمالهم الإبداعية، وما الفن إلا"نشاط هروبيإلى عالمالخيال، والفنان انطوائي في البداية،وهو ليس بعيدا عنالعصاب؛ حيث تتملكه حاجات غريزية قوية، فينسحب من الواقع الذي لا يستطيع تحقيق أحلامه فيه، ليحول اهتماماته ونشاطه الحيوي إلى عالم خياليليحقق فيه رغباته،وبالتسامي والعلو عن رغباته ومكبوتاته وغرائزه يحقق الإبداع،"[2]معتبرا اللاشعور الدافع الأكبر للإبداع، لذا يستبعد أي تفسيرات خارجية له، بل يرى أنه يجب تفسيره من الباطن ومن الداخل، كما يجب الحد من رقابة العقل الواعي، فالعقل الباطن وحده مركز كل حقيقة وتفسير كل إبداع، كمايؤكدعلى الرابط القوي بين الإبداع الفني والمكبوتات الجنسية العصابية، ويتم الوصول إلى الإبداع عن طريق التسامي، والتسامي هو"ميكانيكية الدفاع النفسي إلى جانب التبرير، والقلب، وغيرهما من أشكال الحيل الدفاعية اللاواعية، والتي تحاول تجاوز التناقضات والآثار الناتجة عن الكبت الذي يمارسه الأنا الأعلى، أوالعقل والقيم الدينية والأخلاقية على الـ هو؛ الرغبات والغرائز والحاجات الجسمية البدائية،"[3]فالفنان شخص منطو على نفسه، يقترب كثيرا من حالة المريض النفسي العصابي، وما أعماله الفنية إلا وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة، وعقده النفسية المختفية في اللاشعور، والتي تعبر عنها عادة بأحلام اليقظة، وأحلام النوم، الاضطراب العصبي والتوتر الحسي، وأخيرا الانتاج الفني، لكن يعدالمنفذ الفني نوعا من التسامي للمشاعر الجنسية المكبوتة وما فيه من عقد ترجع في صميمها إلى الغريزة الجنسية.

فيما يختلف الفنان عن المريض العصابي في أن قدراته التشكيلية؛ (الطلاقة، الابتكار، الأصالة، التخيل،والتذكر)"تتيح له تشكيل صور التسامي والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة كعقدة أوديب مثلا، وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابي، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير؛"[4] لأن الإبداع الفني يصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور، وتكون عمليات الخلق والإبداع الفنيين نشاطات معبرة عن الرغبات الجنسية التي يتعذر إشباعها الكامل في الحياة الواقعية؛ فما ينتجه الفنان من

[1]- جلال عزيز فرمان آل محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الأبداع، الموقع المذكور.
[3]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع. الموقع المذكور.
[4]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

أعمال فنية هو "إشباع خيالي لرغبات لا شعورية، شأنها شأن الأحلام، فهي مثلها محاولات توفيق لتفادي أي صراع مكشوف مع قوى الكبت؛ويقصد بها إثارة اهتمام الآخرين، حيث يكون بوسعها أن تستثير وترضي فيهم الرغبات اللاشعورية نفسها،"[1]وبتطور الدراسات النفسية المعاصرة، آمن الباحثون بعدم صحة الفرضية القائلة أن الإبداع مرض عقلي، لأنه على العكس من ذلك؛ يقلل المرض فرص الإبداع، فمن خلال دراسة السير الذاتية للمبدعين تبين أنهم أنجزوا إبداعاتهم وهم في أحسن ظروفهم الصحية عقليا وبدنيا، لأن مجرد وجود بعض حالات العصاب والانهيار النفسي بين المبدعين لا يعني تعميم الظاهرة.

## ب- كارل غوستاف يونغ::Carl Jung

اعتمد (يونغ Jung) في تفسير عملية الإبداع وتعليلها على ثلاثة مفاهيم نفسية هي:الطاقة الحيوية، الأنماط أو الأمزجة، واللاشعور الجمعي؛ فبالنسبة للأنماط الحيوية يقسم يونغ الناس حسب أمزجتهم إلى نمطين متناقضين: إحداهما اجتماعية تنحو إلى العمل الجماعي، والثانية انطوائية تميل إلى العزلة والابتعاد عن الجماعة، ومن هاتين الفئتين، تتفرع أنماط أخرى كثيرة، ويكون المبدع هو صاحب الإدراك الإلهامي الذي يشكل الحدس والإلهام المتسيد لديه، وهذا ما يعرف بالنمط الاجتماعي الملهم، ونمط الفنانين هو النوع الملهم لتسيد الإلهام والحدس، ثم أن العوامل السيكولوجية وحدها غير كافية في تفسير الإبداع، بل يجب دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرة الإبداعية من خلال الإنتاج الفني للمبدع؛ لأن العمل الفني ناتج عن أنواع كثيرة ومعقدة من الشعور واللاشعور، وهو ليس عملا فرديا، بل يصدر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي، "فالنشاط الفني يرجع إلى حافز يتملك الوجود البشري بأسره ويسيطر عليه ويسخره،"[2]وميز يونغ بين نوعين من اللاشعور؛ أحدهما شخصي وهو ما تكلم عنه فرويد، والآخر جمعي ينتقل بالوراثة إلى الأشخاص، حاملا آثار خبرات الأسلاف وتراثهم، وهذا اللاشعور الجمعي هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة.

إن إقرار يونغ في تفسيره للإبداع بما يسمى باللاشعور الجمعي، لا يعنيإنكارهلوجود اللاشعور الفردي، حيث يرى أن "العامل الحاسم في الإبداع هو تخلص (الليبيدو) من الرموز الاجتماعية التي لم تعد تصلح لأداء مهمتها بسبب التغيرات المستمرة في الثقافةالإنسانية، فيتغلغل الليبيدو إلى أعماق الشخصية ليثير خباياها في شكلكوامن اللاشعور الجمعي، لتتجسد في شكل عبقرية، يخرجها الفنان في عمل إبداعي إلى الشعور، فنتعلق به بدلا من الرمز المنهار، "فإذا تصورنا اللاشعور جبلا ثلجيا عائما في الماء، فإن الجزء الظاهر منه (اللاشعورالفردي) أقل بكثير من الجزء المغمور، والذي يمثل اللاشعور الجمعي الذي هو منبعالإبداع الفني،"[3]وقد بنى يونغ فكرته (اللاشعور الجمعي) من خلال دراسته "عادات الشعوب البدائية والأديان والأساطير القديمة والأحلام والأمراض العصابية والهلوسة، فوجد أن ثقافة الأسلاف المتمثلة

[1]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: الإبداع في الفن والعلم، ص61-62.
[3]- جلال عزيز فرمان ال محمد: النظريات التي فسرت الأبداع، الموقع المذكور.

بالتقاليد والأساطير تنتقل من جيل لآخر،وكما يرث الإنسان سماته البيولوجية عن أجداده؛ من لون البشرة والشعر وغيرها،فإنه يرث الرموز والأفكار منهم كذلك، وكأن شخصية الإنسان وعاء يحتوي تاريخ أجداده؛وهذا ما يطلق عليه (يونغ) مصطلح اللاشعور الجمعي، الذي يعتبره مخزن آثار الذكريات الكامنة، التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه، والمخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري،"[1]كما أن اللاشعور الجمعي حسب يونغ هو ما يشمل "كل الخبرات الإنسانية؛ من أوهام، أساطير، ذكريات، أنماط سلوكية، عبادات، أحداث طبيعية... متراكمة من الماضي السحيق بشرط أن تكون هذه الخبرات قد تكررت مرات عديدة وتراكمت آثارها في دماغ الإنسان،"[2]وكما أن هناك وراثة بيولوجية نقلت إلينا بقايا جسدية من الأسلاف، توجد وراثة اللاشعور الجمعي، الذي يتحد لدى أفراد الجنس البشري جميعا بغض النظر عن الحدود والجنسيات،وهذا ما يفسرعلة خلود الروائع الفنية الإنسانية في كل مكان وزمان؛ لكونها"تنبع من اللاشعور الجمعي الذي تشترك فيه الإنسانية جمعاء، فإذا غاص الفنان المبدع إلى هذه الأعماق، فقد بلغ قلب الإنسانية واغترف منه، وإذا عرض على الناس قبسا من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم،"[3]واللاشعور الجمعي هو معيار الأصالة في الأعمال الفنية المنقسمة إلى ذات التوجه السيكولوجي؛ كالمضامين الشعرية المختلفة والمندرجة تحت موضوعات: (الحب، الأسرة، البيئة، الجريمة، والمجتمع) والتي تشمل: الشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا، وذات التوجهالكشفي، وتشمل الأعمال الواصفةلخبرة الأجداد المستمدة من اللاشعور الجمعي من مثل: (فاوست)لغوته، (راعي هرمس)لأليغيري دانتيDante Alighieri، و(هي أو عائشة) لريدار هاجاردHenry RiderHaggard،"[4] ولا يعير يونغ اهتمامه إلا للأعمال الكشفيةالتي تجسد أصالة الإبداع،لكونهمستنبطا من اللاشعور الجمعي، بينما لا يعير اهتماماللأعمال السيكولوجية، لأنها خارجة عن النطاق الجمعي؛ فالأعمال المعتمدة على اللاشعور الجمعي هي التي تحقق الرفعة والسمو للفنان، وتطبعه بطابع الإبداع والأصالة،"[5] فيدرك الفنان مضمون اللاشعور الجمعي عن طريق الحدس الفطري فيه، ويتم ذلك على مستوى أحلام اليقظة، بينما بقية الناس تدركه فقط في أحلام النوم.

يعتبر السلوك الإبداعي حسب يونغ"تلقائيا وليس موجها، حيث لا يتكلف الفنان الغوص فيه باحثا في طبقاته العميقة عن إبداعاته؛ ثم لا يلبث أن يسقطه في صور ورموز،"[6]أما ما يسميه يونغ بالإسقاط؛ فهو في الأساس "عملية نفسية يُحوِّل بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطل من أعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية يمكن

[1]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: نوري جعفر: الأصالة في مجال العلم والفن. منشورات الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1979، ص15- 25.
[3]- ينظر: حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص16.
[4]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[5]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[6]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

أن يتأملها الآخرون،"[1]وبه تتم ترجمة اللاشعور الجمعي إلى إبداع، كما يُكوِّن مع الحدس أساسا صلبا لتشكل الرمز، رغم أن الإسقاط عند يونغ يختلف تماما عنه عند فرويد، الذي ينظر إليه على أساس "حيل دفاعية يلجأ إليها اللاشعور للتخلص من الكبت،"[2]ويستند الإسقاط عند يونغ على النزعة الإحيائية التي سادت قديما عند الشعوب البدائية، الذين "كانوا يرون العالم روحا كلية زاخرة بحياة، هم أنفسهم مظهر من مظاهرها، فلم يعرفوا التفرقة بين الأنا والعالم؛ مما تسبب في شيوع نوع من التوحد بين الذات والموضوع ما أدى بهم إلى تشخيص مشاهد الطبيعة بإسقاط حيويتهم وأحاسيسهم عليها،"[3] وهو ما يسميه يونغ الإسقاط السلبي، أما الإسقاط الإيجابي فهو الذي يوجه المبدع للفصل بين الذات والموضوع، "فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي هو الرمز،"[4]ويكون نابعا من حركات النفس البدائية، وهي ميزة لا يتحلى بها إلا الفنان الأصيل ذوالمرتبة الذهنية السامية.

## ج- ألفرد آدلرAlfred Adler:

أما (ألفرد أدلر) وهو من تلاميذ فرويد المنشقين عنه، فيعارض وجهة نظرأستاذه، فيرفض فكرة التسامي أو الإعلاء التي يعتمدها فرويد ومدرسته في تفسيرهم للإبداع؛ فيفسره بوجهة نظره الخاصة تبعا لعقدته المشهورة؛ (الشعور بالنقص أو الشعور بالدونية)، حيث يرى أن هذا الشعور هو سبب الإبداع والعبقرية،إذ حينما يتأسس لدى الفرد هذا الشعور، فإنه يحاول دفعه والتخلص منه عن طريق محاولة التفوق في مجالات أخرى، عن طريق عملية التعويض، "كأن نرد إبداع كل من أبي العلاء، وملتون وطه حسين إلى عماهم، وإبداع بتهوفن إلى صممه، وعبقرية هيدلرن إلى جنونه، وروائع بودلير إلى إدمانه الأفيون، وهكذا،"[5]فيكون الإبداع نتاج ذاك الشعوربالنقص وذلك التعويض؛ حيث يدفع هذا الشعور بصاحبه إلى الإبداع بغرض التفوق، وهو بذلك يختلف عن العصابي الذي يتخذ من النقص حجة، حتى لا يبذل أبسط جهد، ثم يذهب ليضخم الأمر ويوضح للآخرين قدراته وإبداعاته، لو لم يخذله العصاب.

يرفض الكثير من العلماء هذا التفسير المرضي للإبداع، مستندين في ذلك إلى كون "العملية الفنية كالشخصية الإنسانية تأليف وتركيب ديناميكي حي ودائم، تحتوي إلى جانب المعطى الخارجي؛ الخيال، الانفعال، والشعور، عناصر عقلية ومدركات ذهنية، رغم أنه يصعب الإشارة إليها بالبنان،"[6]بل يذهب المشككون إلى نقيض ذلك، فيرون أن

---

[1]- ينظر: محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص154

[2]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

[4]- ينظر: الإبداع في الفن: ص19.

[5]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

[6]- ينظر: محمد شفيق شا: في الأدب الفلسفي. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص51.

أن هؤلاء الذين ننسب إليهم عقدة النقص ومحاولة التعويض، لو لم تكن لديهم تلك العوائق، لربما أحرزوا تفوقا مذهلا، يفوق ما حققوه في الواقع بكثير.

## 3- النظرية الإنسانية:

يمثل الاتجاهالإنساني أو الشخصانية لتفسير الإبداع في المدرسة النفسية كل من: إيريك فرومErich Fromm، ماسلوAbraham Maslow، روجرزCarl Rogers، وآخرون، ويعتمدون في تفسيرهم للإبداع على الطبيعة الإنسانية التي تدفعها حاجات الاتصال الإنساني، المملوء بالثقة والعاطفة والاحترام المتبادل في صيرورة دائمة التطور، وجاء هذا الاتجاه كرد فعل ضد السلوكية، والتحليل النفسي، ويطلق عليه اسم القوة الثالثة، ويرى في الاتجاه السلوكي إبعاد لشخصية الفرد، وفي التحليل النفسي المبني على العصاب،وينادون بوجوب احترام الإنسان كقيمة، ويجب احترام إبداعه، كتحقيق ذاتي، يدفعه إليه الجوهر الإنساني وليس العُصابات المرضية، حيث يعد الإبداع "نقلة من القوة إلى الفعل تحدث بفعل الذات؛ إذ يتميز المبدعون بحاجتهم للارتباط بالعالم المحيط بهم، يكون الإنتاج الإبداعي وسيلتهم إلى ذلك؛ لأنه الرابطة بين المبدع وبين العالم الذي يعيش فيه،"[1]فالمبدع يستشعر نفسه ويحقق ذاته حين يمارس الإبداع، وما الإبداع حسب هؤلاء إلا عملية ناتجة من العلاقة السوية بين "الفرد السليم والوسط المشجع والمناسب،"[2] وهو ما ينافي تماما التوجه الفرويدي المضادد للطبيعة البشرية والمجتمع، وهي نظرية تذهب بعيدا في تحقيق مقولة روسو: "الإنسان خَيِّرٌ بطبيعته، ولكن المجتمع هو الذي يجعله سيئا وشريرا،"[3]وبالتالي فالاجتماعية خاصية الفرد، والإبداع خصيصته، وكل عصاب هو من تأثير ظروف خارجية وليست داخلية، ونزوع الفرد إلى الإبداع هو أصل طبيعته البشرية، هذه معظم التفاسير الغربية لعملية الإبداع، لكنها تبقى كلها ناقصة لنظرها إلى الإبداع من جانب واحد، وتفسيره بالعامل المفرد، وكل نقيصة في نظرية، تتخذها نظرية أخرى منطلقا لبناء نظريتها الجديدة المفسرة للإبداع.

## 2- عند العرب:

إن أول من تطرق إلى قضية الإبداع من الباحثين العرب، العقاد في (اللغة الشاعرة)، الذي رأى أنه انتقال من حالة الإحساس بالشيء، إلى حالة نقل ذلك الإحساس وتصويره بالأدوات الفنية الملائمة لكل موضوع، فيؤكد أن "التعبير عبور،"[4] أي تجاوز الحسي إلى المعنوي، يليه أحمد مطلوب في معجمه "النقد العربي القديم،"[5] حيث حيث يقول: "والإبداع في مفهومه العام كل ما خرج عن المألوف ولم يسر على نسق

[1]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[3]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[4]- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، يونيو، 1995، ص: 63.
[5]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام والإعلام العراقية، ط01، 1989، ص: 31-32.

القدامى، والشعر إبداع: يختلف عن النثر في كثير من الأمور أبرزها: الموسيقى: لاعتماده على العروض والقافية والروي، ولاختياره الأحرف الموسيقية والألفاظ الإيقاعية، ثم اللغة؛ التي تختلف في الشعر عن لغة البشر، إذ الشاعر يتخير ألفاظا موحية معبرة، ثمالعاطفة؛ ويعبر بها عن إحساسات داخلية خاصة، وكذاالأغراض، التي هي في خمسة أغراض أساسية: "النسيب، المديح، الهجاء، الفخر، الوصف"، وفي حدود أربعة: اللفظ، الوزن، المعنى، القافية،"[1] فهو كل جديد متميز لم يسبق له مثيل، وهذه الآراء تقارب المفاهيم النظرية للإبداع، وهي محاولة لتأصيل وتحديد الإبداع وليس تفسيره وإيضاح العوامل المتحكمة فيه، كما نادت الرومانسية بفسح المجال أمام العبقرية الفردية المبدعة، فانطلق الصراع بين الإبداع والاتباع، بين القديم والجديد، كما سعت إلى تحقيق متعة المتلقي، ما جعل صاحب الغربال (ميخائيل نعيمة) ينادي: "إذا لم يكن للناقد من فضل سوى رد الأمور إلى مصادرها وتسميتها بأسمائها، لكفاه ذلك ثوابا، إلا أن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب، فهو مبدع ومولد ومرشد، مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب، فهو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقد جوهرا لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه،"[2] وبذلك رسم الرومانسيون لأنفسهم معالم جديدة وعوالم خاصة، وكانت مهمة المبدع في نظرهم التجديد في الشعر على مستوى الشكل والمحتوى، ووضع مقاييسه الخاصة في عملية التذوق الفني؛ وبذلك غدا الإبداع في نظرهم خلقا وابتكارا.

يعترف الباحث عبد الله سالم المعطاني بعجز المحدثين عن إيجاد تفسير للإبداع، بل يذهب إلى أكثر من ذلك فيجعله لغزا عويص الحل بقوله: "لسنا نحن الآن أقرب من القدماء إلى حل لغز الإبداع الفني،"[3] بينما يحاول عبد القادر فيدوح تفسيره بقوله: "يمكن رد عملية الإلهام ومصادرها الخارجية إلى ذهنية المبدع التي تمتلكها قوى معقولة لا نستطيع إحالتها إلى القوى الخفية المتحفزة على الإبداع، وهذا ما تؤكده الدراسات النفسية الحديثة، إذ تركز على أهمية العقل والشعور والإرادة،"[4] مشيرا إلى التقاء علم النفس والإبداع في نقطة واحدة هي اكتشاف الذات المبدعة وما يدور فيها من صور تعبر "عن تجارب في الحياة يستوعبها الفنان، ثم يسمو بها ويعيد تشكيلها بقدرته الإبداعية، فيكون هناك انفعال عما خفي من حقائق لم نكن نعيرها من قبل أي اهتمام،"[5]بهذا ينحو مفهوم الإبداع في ظل الدراسات النفسية الحديثة منحى يختلف عن باقي الدراسات الأخرى، بينما هو عند يوسف مراد: "إيجاد شيء ولكن لا على

---

[1]- محمد التونجي وراجي الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة، الألسنيات. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1421هـ/2001م، ص 550.

[2]- ميخائيل نعيمة: الغربال. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط7، 1983، ص207.

[3] - عبد الله سالم المعطاني: قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط01، 1998. ص: 13

[4]- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1998، ص 49

[5] - أحمد بيكيس: الأدبية في النقد، ص97.

مثال،"[1]إذ ليس الإبداع عنده تقليدا لشيء موجود، إنما هو الكشف عن أشياء لم تكن معروفة؛ أي عن "علاقات ومتعلقات ووظائف جديدة ثم إبداء الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات ولإبراز هذه الوظائف،"[2]بينما يستمد عز الدين إسماعيل خصائص الإبداع من مفهوم الشعر عند العرب قديما وحديثا، فيخلص إلى أن "الشعر في النظرة الحديثة تجربة، وفي النظرة القديمة صناعة،"[3] ثم يذكر سبعة مبادئ تدخل كلها في تكوين طبيعة الشعر وهي: (اللغة، العمق، الأهمية، الحس، التعقيد، الإيقاع، الشكل)، فتختص "المبادئ الخمسة الأولى بالفكر في الشعر، والسادس بنظام الكلمات، لينتهي إلى قانون الإيقاع الذي يحكم الشعر حكما لا تعسف فيه ولا إلزام، وأخيرا يأتي القول بأن الشعر شكلي، وهذا المبدأ يشير إلى أن الشكل وتشكيل المادة من أهم ما يعنى به الشاعر، غير أن هناك شاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة، بينما شاعر آخر يراها غاية، هي عند غيره نافعة وعنده جميلة، واهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن، فهو في لحظة واحدة يستقبل التجربة ويبدع،"[4] وبالتالي يربط الإبداع بالشعر، ويوافقمصطفى سويف،[5] زعماء النفس الغربيين في اعتبار الإبداع إلهاما قبل كل شيء، إذ يوضح: "نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية؛ وهي لحظات تنتابها مصحوبة بأزمات انفعالية، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، تأتي غير متوقعة، ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام،"[6] والأحلام،"[6] فهي عمليات متداخلة في الشعور،وقدخصص كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر) لشرح دوافع الإبداع، ففسره انطلاقا من العبقرية التي يراها الشرط الأول للإبداع الشعري أو غيره من الإبداعات، ثم نشوء علاقة خاصة بين المبدع ومجتمعه، أساسها "الصراع القائم إثر تصدع (النحن) عند المبدع رغم حاجته إليه، وفي ظل بحثه عن النحن تتشكل العبقرية،"[7]ففسر مصطفى سويف دافع الإبداع عند الفرد بالجانب الاجتماعي للعبقري، "فمنشأ العبقرية هو الصراع بين الأهداف الخاصة للمبدع، والهدف المشترك للجماعة؛ ويتأتى عنف العبقري الإبداعي من التوتر المستند إلى (الذات) أو (الأنا)، وتلك أعمق مناطق الشخصية وأشدها نزوعا إلى الاتزان،"[8]فمثلا الشاعر العبقري هو شخص منتظم العلاقة بمحيطه الاجتماعي، شعوره شعوره ملح بالحاجة إلى (النحن)، وذلك الشعور من إنتاج البيئة والشخصية معا، ومن أبرز الدوافع الشخصية؛ الاستعداد الفطري للعبقري، ويتمثل في "درجة مطاوعة المادة

---

[1]- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، 1966،ص 267

[2]- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام. ص: 267

[3]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992. ص: 318.

[4]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي. ص: 306

[5]- الإبداع في الفن والعلم: ص82.

[6]-مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة). دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الطبعة الثالثة، 1970، ص: 190

[7]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

[8]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

النفسية التي تظهر في ازدياد نسبة التهويم في الإدراك، وشدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي، ومنطقة التعبير اللغوي، وذاك هو أساس اكتساب الإطار الشعري الذي يتحدد مضمونه تبعا للبيئة الاجتماعية للعبقري الشاعر،"[1]فإبداع الشاعر (كعبقري) كله مرتبط بتنظيم إطاره الشعري، وهذا الأخير متواشج وإعادة تنظيم (النحن).

كذلك يعتمد الباحث "نوري جعفر" في تفسير الإبداع بما يسميه العلماء (فسلجة الدماغ)،[2]معتبرا القدرة على الابتكار صفة مكتسبة تنشأ بالتدريب والممارسة، نتيجة تفاعل إمكانيات الشخص المخية مع العوامل البيئية المحيطة، لاسيما الثقافية منها في موضوع تخصصه؛ حيث توجد في الدماغ، مناطق مخية ثلاثية مسؤولة عن الابتكار، تنقسم إلى "حسية في حالة الفنانين وجبهية في حالة علماء الرياضيات والعلوم الطبيعية النظرية، فينشأ الإبداع كعملية مخية نتيجة التركيز والانتباه في الموضوع فترة طويلة، بعد الإلمام الواسع والعميق بحيثياته،"[3]وهو نشاط عصبيناتج عن إثارة المناطق المخية، المخية، مما يؤدي إلى عزل مخي قصدالتركيز والانتباه، مع إبعاد جميع المؤثرات الأخرى والانطباعات من دائرة التركيز، لتعميم التركيز على الموضوع في كامل الدماغ، ليستقر في المنطقة المخية النشطة أو المثارة، فينبئ باقتراب ميلاد الإبداع، بعد دراسة مستفيضة للموضوع قد تستغرق زمنا طويلا.

يولد الإبداع حسب الباحث نوري جعفر، بعد صراع مخي شاق وطويل المدى، يبلغ ذروته في"المناطق المخية الحسية أو الجبهية المثارة، التي تحمل مضمون الإبداع، وبين المناطق المخية الأخرى التي مازالت خامدة أو باهتة النور أو ضئيلة الإثارة، وتظهر أثناء ميلاد الإبداع حالات تشنج مخي تسمى (مخاض الابتكار)، وهي "حالات خاصة من الصراع المخي المرير عند كبار الفنانين وعلماء الرياضيات،يتم بين المجاري العصبية التي تحمل الفكرة العلمية الجديدة (المناطق المخية الثلاثية الجبهية) أو الصورة الفنية المبتكرة (المناطق المخية الثلاثية الحسية) فيتم قذفها خارج المخ، وبين التي تحاول الاحتفاظ بها (المناطق المخية الأخرى ضئيلة الإثارة)؛ على نسق الصراع الذي يجري بين المجاري التي تعمل على دفع الجنين إلى خارج الرحم أثناء عملية الطلق أو المخاض، وبين التي تحاول صده وإرجاعه إلى الرحم،"[4]وللاستدلال على ما يذهب إليه نوري جعفر في تفسير الإبداع، يقاس بحادثة (أرخميدس) (287-212 ق.م) الشهيرة؛ "حين اهتدى أثناء استحمامه بشكل مفاجئ إلى حل المسألة العويصة؛ فخرج إلى الشارع عاريايصرخ: يوريكا... يوريكا... أي عثرت على حل المسألة. "وجدته ... وجدته،"[5]وينطلق الباحث يوسف أسعد خليل في تفسيره للإبداع مما يسميه "النظرية الانزلاقية الاسترسالية،"[6]التي تعني أن الإبداع وليد التداعي

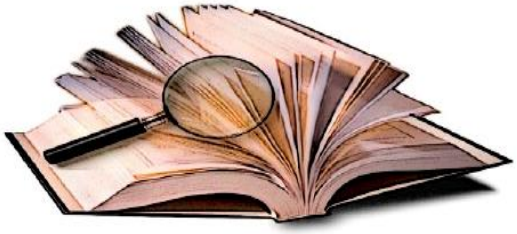
[1]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- الإبداع في الفن: ص20
[3]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[5]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[6]- الإبداع في الفن والعلم: ص21.

واللاهدف، بمعنى أن"الانزلاقية هيترك الفنان نفسه في التعبير الإبداعي الفني بغير إلجام أو ضبط أو مقاومة ذاتية، أما الاسترسالية فتعني عدم استهداف هدف محدد في العمل الفني، بل وعدم التخطيط لما سوف يكون عليه العمل الفني ولا بإزاء كيفية الإتيان به أو المقومات التي سوف تستغل في إنجازه،"[1]لا يمكن إنكار كون المبدع ينطلق في البداية من أسس جاهزة، وقوالب ابتدائية لا يصوغها هو حسب هواه، تعرف (بقوالب التعبير الفني)، رغم أنه يبدأ بطريقة إرادية واعية، ثم لا يفتأ أن يسترسل وينزلق في تيار الانسياق الفني؛ فيخرج بذلك من الشعور إلى ما تحت الشعور، في سعي منه لخلق آفاق جديدة لم يسبقه ارتيادها أو تخيلها، بل يسير حسب ما "يقتضيه انفعال الفنان ووجدانه وهو لا يعرف مسبقا الخصائص التي ينوي التعبير عنها؛"[2]لأن الإبداع حسب هذه النظرية لا يخضع لقانون ولا لمنطق، ولا يقاس بالخطأ والصواب والصحة والمجانفة ولا بالواقعي والخيالي والمؤكد والوهمي، لكن المبدع يقع فيما يسمى بالتهويم أو النوم الخفيف، فيكون أشبه بالنائم تنويما مغناطيسيا،"[3] لكن ذلك لا يعني أن الانزلاق الفني متحرر تماما من الانفعال والمخاوف الغامضة، بل يعيش جميع حالات الانفعال، وأكثرها الخوف مما هو مقدم عليه، الانزلاق في الإبداع كشأن الأحلام أو الجنون؛لا يستطيع كلاهماتحديد نوع الحلم الذي سيراه في نومه، كما لا يمكن للمجنون تحديد نوع الصور التي سيراها، ولا الأصوات التي سيسمعها، حيث "يأخذه وجدانه إلى حيث يريد، لا إلى حيث يريد المبدع بعقله،فهو متحرر من عقله الواعي من جهة،ومُسَيَّر بعاطفته الإنزلاقية من جهة أخرى،"[4]ولا يمكن بأي حال أن نسم أي نتاج بالإبداع الفني طالما أن هناك صراعا بين عقل الفنان المنطقي وبين عاطفته الانزلاقية، ولا يكون ذلك إلا إثر تحرر الفنان من عقله الواعي،والانتهاء إلى الانزلاق الفني، وإذا "حدث الانزلاق الفني، فالمبدع لا يستطيع تحديد هدف لعمله الفني ينتهي عنده، كما الشاعر لا يعرف حجم القصيدة التي سينتهي إليها، والقاص لا يعلم متى وأين تنتهي قصته،"[5]وتبقى هذه النظرية كسابقاتها، قد تصدق في جوانب وتخطئ في أخرى، ولا يمكن بحال تعميم هذه الآراء والفرضيات على كل إبداع وعلى كل المبدعين، فما يصدق على هذا لا ينطبق على ذاك.

خلاصة القول إثر استطلاع جميع الآراء والنظريات التي حاولت تفسير الظاهرة الإبداعية، أن هناك تباينا واختلافاً واضحا في الآراء والنظريات كما أن هناك قصورا في كل تفسير، وانعدام التفسير الكامل الصحيح، مما يكشف عن ضبابية وعدم دقة في تحديد مفهوم واضح للإبداع، ولا تفسير دقيق لدوافعه وبواعثه، فقد ربطه بعضهم بفكرة الإلهام العتيقة، التي تولدت في فترة لم تكن فيها المعرفة بالنفس البشرية وبطبيعة الفن قد وصلت إلى ما هي عليه الآن، لتظل طبيعته غامضة معقدة؛ لكونها تتحكم فيها

[1]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[2]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[3]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.
[5]- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع، الموقع المذكور.

عوامل داخلية تتعلق بذات المبدع، وأخرى خارجية تخضع لظروف تاريخية، اجتماعية، وطبيعية؛ فمنهم من يردها إلى عوامل ميتافيزيقية، ومنهم من يقرنها بالشذوذ النفسي أو الجنون، ومنهم من يردها إلى الوراثة، ومنهم من يعزوها إلى الاجتهاد والمثابرة... والحقيقة أن طبيعة الإبداع تجعله نتيجة لنسيج متشابك من عناصر موضوعية وذاتية، ولكل عنصر من تلك العناصر تأثيره الخاص على مجمل العملية الإبداعية، لذا فإن إهمال عنصر ما، أو التركيز على عنصر آخرلتفسير الظاهرة الإبداعية،هو قصورفي تفسيره وفهمه، كرده إلى عوامل بيئية، أو جغرافية، أو عرقية، أو اقتصادية، أو وراثية، وفي الحقيقة أنه قد تكون كل هذه العوامل مجتمعة، ولكنها ليست حاسمة،كما أن كل تلك التفسيرات تبقى نسبية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تشكل إطارا أو نظرية عامة تحدد طبيعة الإبداع، والواقع أنه نتاج ظروف زمانية ومكانية، ونتاج إيديولوجيا وأفكار، ونتاج نفس وجسد، ونتاج عوامل داخلية وخارجية، مما يجعل من الصعب، بل لعله من المستحيل اجتراح قانون يقاس به الإبداع ويفسر به، وتعدد الآراء والتفاسير يبرره تعدد وجوه الظاهرة، والعوامل المؤثرة في تكوينها.



# المحاضرة العاشرة:

# المثقف والسلطة

تعتبر العلاقة بين المثقف والسلطة من أهم القضايا التي أثارت ومازالت تثير جدلا واسعا، بصفتها قضية ذات تأثير على مسار التنمية في المجتمعات، إذ للمثقف دور محوري في إدارة عجلة التنمية البشرية في أي مكان، ودور تنويري فيقيادة المجتمع، وتسيير دواليب الحكم، وبصفتها علاقة جدلية، فإنه "لم يحسم فيها إلى اليوم، لتظل علاقة شائكة ومعقدة، عانى من خلالها الأول على مدى عقود من تسلط الثاني على الشأن الثقافي، في محاولة لتهميش دوره في المجتمع، فضاعت الأدوار، وارتفعت يد السياسة في وجه الثقافة، لتصفعها بين حين وآخر، محاولة منها لتأكيد سلطتها وقبضتها المُحكَمة،"[1]ويشهد المثقف في العالم العربي كغيره من العوالم "ارتباكا نوعيا عنيفا في الفكر والسياسة والاجتماع ...ويتصدر مفهوم المثقف (المرتبك) السطح عبر وسائل الإعلام والندوات والمحاضرات، وربما حتى عبر أحاديث الناس اليومية، في إما لتعريفه أو لبيان دوره المناط به؛ من تفكيك الوعي، والذهاب به إلى أبعد نقطة، لتبقى جدلية عصية عن التحليل والتفسير وحتى التجاوز."[2]وتظهرأهمية الثقافة والمثقف، وتأثيرهما القوي في حياة الناس، من كونهمايمثلان المحتوى الفكري والفني للحضارة؛حيث يستمد الانسان الثقافة من المفاهيم الإنسانية الأساسية، من واقع الأشياء وأحداثها، حيث تنمو الثقافة، تتطور، وتتجدد، عبر تلاقح الأفكار وتشجيع الإبداع...واتساع عالم الثقافة يعني اتساع عالم الحرية، وإشاعة مفاهيم الديمقراطية التي تمجد الإنسان،وهي وعي يربط الإنسان بوطنه، وبأُمته، وبمجتمعه؛"[3] لذلك أثارت العلاقة المثلثة بين (المثقف، السلطة،والمجتمع)، ولا زالت تثير إشكالا كبيرا، مازال مستمرا إلى اليوم، فقد امتازت بطابع المد والجزر، فبعد ظهور الدولة بمفهومها الحديث، تمكن المثقفون في الغرب من ترسيخ مواقف واضحة تجاه سلطات دولهم، وأصبحوا مؤثرين في مجتمعاتهم لا متأثرين بالسياسة وتقلباتها، أما في بلداننا العربية فالمثقف يعاني حتى اليوم من حالة تهميش السلطة، كما يقف بدوره مواقفمترددة متذبذبة، متأثرةبتقلبات المحيط السياسي،"[4] وقبل الخوض في علاقة المثقف بالسلطة، يجب توضيح أهم المفاهيم التي اتخذها هذين المصطلحين والأوجه التي تقلبا عليها.

## 1- المثقف:

إن وضع مفهوم للمثقف والسلطة من الأمور التي يصعب الحسم فيها، حيث لا يحظى بالإجماع ولا بتحديدات عامة، وتتأتى صعوبة تعريف المثقف من الملابسات التي تحيط به؛ باعتباره "منتج نشاطات فكرية وروحية، يمارس دوره في سياق المعرفة

---

[1]- دارين شبير:المثقف والسياسي: جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، نشر بتاريخ: 22 ديسمبر 2016، الرابط: https://www.albayan.ae/، التاريخ: 2021/12/03، الساعة: 18:31 سا.

[2]- ينظر: فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، التباسات وأسئلة. يومية القدس العربي، الجمعة 03 ديسمبر 2021، الرابط https://www.alquds.co.uk/، التاريخ: 2021/12/03، الساعة: 18:29 سا.

[3]- ينظر: نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، يومية الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد 4338، نشر بتاريخ: 2014/01/18، الساعة: 18:34 سا، الرابط: https://www.ahewar.org/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/12/03، الساعة: 21:51 سا.

[4]- يراجع في هذا: نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

المتاحة، التي تتجاوز اهتماماته الشخصية، لتشمل بقدر ما يستطيع مصلحة المجتمع، ويكون قادرا على اتخاذ الموقف المناسب لكل حدث،"[1]ويرتبط مفهوم كل من المثقف والسلطة بالحضارة كإنتاج بشري "مرتبط بالجهد الإنساني والعمل الدؤوب والزمن التاريخي،"[2]ويبرز دور المثقف في الحضارة؛ باعتباره مكونا معنويا فيها، يضاف إلى المكون المادي لها، الممثل بالتكنولوجيا،"[3]وهو الحامل لتلك "المجموعة المعقدة من المعارف والمعتقدات، الفن والقانون، الأخلاق والتقاليد، وكل القابليات والتطبيقات الأخرى، التي يكتسبها الإنسان كعضو في مجتمع ما"[4]والممثلة لما يسمى بالثقافة.

يستمد المثقف معناه من مفهوم الثقافة ذاته، والتي تشمل أولا "كل ما يصور تجارب الإنسان؛ شعرا، ونثرا، ولونا، ونغمة، وشكلا، وصورة،وثانيا كل تعبير أيا كان شكله، ونمطه، وهدفه، وأصالته، ونوعيته، وأخيرا كل ما من شأنه أن يخرج أحوال الناس من برجها الذاتي إلى ساحة الإدراك والتذوق والفاعلية،"[5]وبالتالي يطلق المثقف على من يمارس العمل العقلي لينتج مختلف الفنون والعلوم والآداب، ويتسع ليشمل كل كاتب، فيلسوف، شاعر، موسيقي، فنان، رسام...وتجدر الإشارة إلى الفرق بين (المثقَّف) كاسم مفعول (بفتح القاف)، و(المثقِّف) كاسم فاعل (بكسر القاف)؛ فالأول (بالفتح) ينطوي تحت لوائه كل "من يشتغل بماهو ذهني؛ ابتداء من المربي والقارئ العادي إلى المرؤوس والمنفذ، أي كل من يعرف القراءة والكتابة، ولكن غير قادر على قيادة المجتمع وتنويره ثقافيا؛ بسبب عجز هذا المثقف عن الإبداع والإنتاج الفكري،"[6]أما الثاني (بالكسر)، فيطلق على "كل من يشتغلبأعمال تسعى لنشر الثقافة بين الجماهير الواسعة من الناس، أو إلى تكوين فئة المثقفين العاديين،"[7]

لا يتصارع المثقف مع السلطة فقط، فأوجه صراعه متعددة، "من صراعه مع الطبيعة لترويضها واستثمار خيراتها، بعد رعبه من غضبها وكوارثها، وصراعه مع نفسه؛ بين الخير والشر، وبين المحافظة على المبادئ والتخلي عنها، صراعه مع أفراد مجتمعه، الصراع مع مقابله الجنسي (المرأة)، ناهيك عن الصراع الاجتماعي والصراع الطبقي،"[8] ويذهب البعض إلى أن المثقف ينحو إلى الثقافة من باب "التعبير

---

[1]- نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

[2]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، موقع يومية الحوار المتمدن الإلكترونية، نشر بتاريخ: 2007/01/24، الساعة: 14:15 سا، الرابط: https://www.ahewar.org/، تاريخ الزيارة: 2021/12/04، الساعة: 20:48 سا.

[3]- ينظر: حسين مؤنس: الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، سلسلة عالم المعرفة، رقم 237، الكويت، سبتمبر1998، ص: 15-16.

[4]- الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الثقافة، عيون المقالات، المغرب، الطبعة الثانية الدار البيضاء، سنة 1986، ص: 10.

[5]- ينظر: أنور عبد الملك: دراسات في الثقافة الوطنية. دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1967، ص 7.

[6]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[7]- ينظر: أنور عبد الملك: دراسات في الثقافة الوطنية. دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1967، ص 201.

[8]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

عن نقص شعوري ولاشعوري وحرمان على مستوى تحقيق الرغبات والنزوات والإشباع المادي،"[1]فهي تعويض عما يعانيه صاحبه منتقص وحرمان وكبت.

كما ينبغي التفريق بين"المثقف الاحترافي الفردي المتخصص أو الموسوعي عن المثقف الشعبي الذي يبدو فاعلا جماعيا يعتمد على الذاكرة الجماعية ويحمل في جعبته هموم الطبقة الكادحة، ويعبر عنها بطريقة عفوية ساذجة أو ثورية، أو يذعن في تعبيره لسلطة الفئة الحاكمة خوفا وتذللا،"[2]فعند دراسة المثقف لا بد من مراعاة الذاتي والموضوعي، ومقاربة منتوجه أفقيا وتحتيا، وذلك "بربط كل ماهو ثقافي وفني وجمالي بالبنى التحتية المرجعية الاقتصادية والاجتماعية، التاريخية، النفسية، والرؤى الإيديولوجية،"[3]وتحكم المثقف ضوابط من أهمها: "المنبت الطبقي أثناء نشأته؛ وضعه الطبقي الراهن، الوعي الذاتي الطبقي والسياسي للصراعات الطبقية، ثم الموقف الإيديولوجي المرتبط بالوعي الطبقي أو المستقل عنه،"[4]أي أن ما يقوله أو يكتبه، يشير من قريب أو من بعيد إلى المنبت الأصلي للمثقف ووضعه الحالي، ويعكس وعيه الطبقي والإيديولوجي.

يصنف الباحثون في الشأن الثقافي المثقف تصنيفات كثيرة، أولها التقسيم الاجتماعي الذي يزن المثقف بميزانالمكانة والطبقة الاجتماعية؛ فينظر له غالبا على أنهمثقف ينتمي إلىالطبقة المتوسطة؛ لكونها "فئة وسيطة بين الطبقة العليا؛ التي تملك السلطة والنفوذ والجاه والقرار والامتيازات، والطبقة الدنيا وهي الطبقة البروليتارية؛ من فلاحين وعمال ورعاة وحرفيين،"[5]وهذا المثقف تنوط به مهمة توعية الناس وتنويرهم، وتنويرهم، وله دور ريادي في إرشاد المجتمع وتوجيهه، كما قد يدير ظهره للشعب ويوجه عدسة اهتمامه للسلطة طمعا في الاستفادة من امتيازاتها، وبذلك يتخلى عن مهمته وطبقته الاجتماعية، ويغدو "بوقا للسلطة الحاكمة، وداعيا إيديولوجيا؛ يقدم التبريرات للاستبداد، ويعطي المشروعية للنظام وما تقوم به السلطة الحاكمة من أعمال وإنجازات، ومن ثمة يعمل على نشر أفكار الطبقة الحاكمة ويساهم في الاستلاب والاستغلال والاضطهاد،"[6]بينما على النقيض من ذلك، ينحو المثقف الأرستقراطي أحيانا تجاه الطبقات الكادحة ليدافع عنها، ويصبح صوتها العالي وقلبها النابض، ويكرس حياته للدفاع عن الطبقات الهشة والمتضررة من الفقر والتهميش وإعراض السلطة، وكذا المظلومين والمقهورين من تعنت السلطة وظلمها واستبدادها.

هذا عن المثقف الاجتماعي، لكن هناك من يقسم فئة المثقفين على أساس توجههم الإيديولوجي؛ فينشأ لدينا حسبهم "المثقف الرجعي مقابل المثقف الثوري، المثقف المحافظ مقابل المثقف التقدمي، المثقف الاشتراكي مقابل المثقف الليبرالي،المثقف

[1]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[2]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[4]- يراجع: بوعلي ياسين: ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الاجتماعي، ص: 19.
[5]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[6]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

اليميني مقابل المثقف اليساري، المثقف المناضل مقابل المثقف المزيف..."[1]هذا التقسيم الإيديولوجي اعتمده الباحثون والفلاسفة الغربيون؛ كجورج لوكاش الذي يعتمد على الواقعية المادية الجدلية في نظرته إلى المثقف؛ فينظر إلى (دون كيشوت) سيرفانتس على اعتبار أن الذات أقل من الموضوعأو الواقع، وفي (التربية العاطفية) لفلوبير، يصبح المثقف أكبر من الواقع، بينما في رواية (سنوات تعلم فلهلم مايستر) لغوته، فالمثقف متصالح تماما مع واقعه، وكذلك صاحب البنيوية التكوينية (لوسيان غولدمان) الذي ينظر إلى المثقف على أساس كونه (إشكاليا)؛ لأنه يحلم بقيم عليا في بيئة مادية منحطة تؤله المادة وتشيؤ الإنسان بقيمه العظيمة ومُثُله الروحية؛ لذلك يفشل في تغيير الواقع، ويصبح حسب ميشيل زيرافا "شخصية غير منجزة ولا مكتملة في دورها التحريضي والتغييري."[2]في حين يذهب رواد الاشتراكية(إنجلز وماركس) إلى تقسيم المثقفين بناء على تقسيم طبقات المجتمع، وعلاقتهم بالإنتاج والإنتاجية؛فالبنية الفوقية يمثلها المثقفون أصحاب الإيديولوجية، والبنية التحتية (الجانب المادي)يمثله وعي المثقفين ومنطلقاتهم الفكرية والاجتماعية،لأن الثقافة نتاج الواقع المادي الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، وبالتالي تجدر صفة المثقف بمن يملك وعيا وإدراكا "بتناقضات الحياة المادية، والصراع الدائر بين القوى الإنتاجية وعلاقات الإنتاج،"[3]في حين يناقض ماكس فيبر تماما نظرة ماركس وأنجلز للمثقف، ويقرنه بما يحمله ذلك المثقف من عوامل روحية وأفكار دينية تنويرية، تسهم في تحريك المادية التاريخية.

أما أنطونيو غرامشي (كمنظر للثقافة والمثقفين) فيستفيد من دراسات ماركس وأنجلز، "فيقسم المثقفين على أساس تقسيم المجتمع، إلى طبقتين فوقية وتحتية، وفي الفوقية كذلك طبقتين؛ الأولى تسمى طابق المجتمع المدني؛ أي جملة المؤسسات الخاصة، أما الثانية فطابق المجتمع السياسي أو الوظيفة القيادية التي يعبر عنها بالدولة أو الحكومة القانونية،"[4]ثم يقسم المثقفون حسب إلى طبقتين كذلك؛ المثقف العضوي والمثقف التقليدي، "فالمثقف العضوي هو المثقف التقدمي الذي يدافع عن الطبقات الاجتماعية المتنورة التي تدعو إلى التقدم والسير نحو الأمام، وتعبر عن أفكار الكتلة التاريخية المادية الجديدة، بينما المثقف التقليدي هو الذي ما يزال يدافع عن الطبقات الاجتماعية المحافظة المنقرضة، أو التي أوشكت على الإفلاس والانقراض؛"فكل طبقة اجتماعية تخلق شريحة أو شرائح من المثقفين يزودونها بتجانسها وبوعيها لوظيفتها الخاصة، لا في الميدان الاقتصادي فحسب، بل في الميدان السياسي والاجتماعي أيضا، فصاحب المعمل الرأسمالي خلق معه مهندس الصناعة وعالم الاقتصاد السياسي ومنظم الثقافة الجديدة والقانون الجديد، إلى آخره،"[5] أما عن أنواع المثقفين في الفكر العربي،

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

[2]- يراجع: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الثقافة، عيون المقالات، المغرب، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، سنة 1986، ص: 28-29.

[4]- يراجع: (12). (12).GRAMSCI: Gramsci dans le texte, ed.Sociales, Paris, 1975; p: 606.

[5]- ينظر:.(13) A.GRAMSCI: Gramsci dans le texte, ed.Sociales, Paris, 1975, P: 597. نقلا عن: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

فقد بدأ الاهتمام بالثقافة والمثقفين العرب ودورهم إثر نكسة العرب في حادثة حزيران 1967م، وأصبح ينظر إلى المثقف على أساس "وضعه الاجتماعي، موقفه الحضاري، رؤيته الإيديولوجية، وعلاقته بالسلطة إيجابا وسلبا،"[1]وقد تحدث عن المثقفين الكثير من الباحثين العرب من مختلف الأقطار والأمصار، وكان توجههم في تقسيمهم ذاك، قائما على أسس ورؤى فلسفية، سياسية، فكرية، سوسيولوجية، وأدبية؛*فقد ذكر الباحث بوعلي ياسين في كتابه (ينابيع الثقافة ودروها في الصراع الاجتماعي)سبعة أنواع للمثقف؛ "مثقف يعبرعن التوجهات الرجعية للطبقات العليا، مثقف متنور من الطبقة العليا،يحمل مسؤولية قيادة المجتمع، مثقف يمثل الطبقات الوسطى والدنيا،مثقف ذو إيديولوجيا وسطية ومواقف مستقلة بين اليمين البورجوازي الأرستقراطي، واليسار البروليتاري، مثقف ينتمي إلى الطبقات المتوسطة،ذو توجه يساري ينحاز إلى الطبقات الدنيا،مثقفاشتراكيأرستقراطي رأسمالي، ومثقف الطبقة الدنيا واقعا وفكرا،"[2] وهي كلها تقسيمات تستند إلى الوعي الفكري والوضع الاجتماعي.كذلك يقسم الباحث عبد الله العروي المثقفين في كتابه (الإيديولوجية العربية المعاصرة)حسب درجة وعيهم الفكري الإيديولوجي، فيجعلهم على ثلاثة أصناف؛ "المثقف السلفي، المثقف الليبرالي، والمثقف التقني،"[3]بينما يشعب جميل حمداوي المثقفين إلى "مثقف التغريب؛ الذي يتخذ الغرب مرجعا للتقدم والازدهار، ومثقف التأصيل؛ الذي يعتبر التراث محكا للحداثة الحقيقية، ونقطة انطلاق للسير نحو آفاق المستقبل، وذلك بالحفاظ على الهوية والذات، مع الانفتاح على كل ما هو مستحدث وجديد،"[4]وقد فرض هذا التقسيم الحركة الاستعمارية في القرن التاسع عشر والعشرين، هيمنة الثقافة الغربية، وسيطرة التكنولوجيا المعاصرة على العالم بأسره.

## 2-السلطة:

يتوقف مفهوم السلطة على المجتمع الذي تُمارَس فيه، وكذا التقاليد السياسية التي تحتكم إليها الشعوب والجماهير، حيث يتمازج فيها ما هو مادي بما هو معنوي، لذلك تعددت مفاهيمها ونظرة الباحثين إليها، وكلمة (سلطة) في اللغة العربية غالبا ما تترجم عن مرادفتها الأجنبية (Power) وتشتمل على معنيين: ينطوي الأول على معنى (القوة)، وينطوي الثاني على دلالة سياسية أو قانونية محددة (السلطة السياسية، السلطة

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

*- ينظر في هذا: عبد الله العروي في كتابيه (الإيديولوجية العربية المعاصرة) و(أزمة المثقفين العرب)، أنور عبد الملك في (دراسات في الثقافة الوطنية)، سيد عويس في (حديث عن الثقافة، بعض الحقائق المصرية المعاصرة)، الطيب تيزيني في (مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط) و(حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث)، هشام شرابي في (المثقفون العرب والغرب)، أمير إسكندر في (تناقضات في الفكر المعاصر)، مهدي عامل في (أزمة الحضارة العربية أم أزمة البورجوازيات العربية)، السيد ياسين في (التحليل الاجتماعي للأدب)،علي حرب في (أوهام النخبة أو نقد المثقف)، بوعلي ياسين في كتابيه "ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الاجتماعي" (الأدب والإيديولوجيا في سورية)، والطاهر لبيب في (سوسيولوجيا الثقافة).

[2]- يراجع: بوعلي ياسين: ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الاجتماعي، ص: 25.

[3]- ينظر جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

[4]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

الشخصية، السلطة الفردية)، وفي بعض الأحيان تستخدم للتعبير عن وظائف الدولة، كمبدأ الفصل بين السلطات،"[1]وتنطوي السلطة في اللغة على معنىالتسلط والتحكم، فقد تكون شرعية أو غير شرعية (تسلط يقوم على القسر والإكراه)؛فالسلطة الشرعية "تؤول إلى صاحبها بحكم الشرع، والسلطة الواقعية تقوم على اعتراف البعض بسلطة آخرين عليهم، بحكم أن الآخرين أعرف من غيرهمبما يحتاجه هؤلاء البعض، أو أنهم الأحكم والأقدر،"[2]وتفسر السلطة التي تخولها الغالبية لفرد أو لجماعة بأن تلك الغالبية قد ارتضت هذه الجماعة للقيام بواجب تأمين مصالحها، ومن ثم فهي تؤدي لها واجب الطاعة، طالما أن هذه الجماعة تسهر على مصالحها، وهي بهذا المعنى ألصق بالسياسة منها إلى توجهات أخرى.

يربطها آخرون بالإيديولوجيا والقوة فيقول عنها: "إنها قوة في خدمة فكرة، إنها قوة يولدها الوعي الاجتماعي، وتتجه تلك القوة نحو قيادة الجموع للبحث عن الصالح العام المشترك،"[3] بمعنى أنها فكرة مختمرة في الذهن، يتم تحقيقها على الواقع بفعل القوة، ولكنها ليست القوة القسرية الاستبدادية، بل القوة المقبولة عند الجماعة؛ لأن هدفها الصالح العام، لتصبح "قدرة وقوة تمكن من السيطرة على الناس والضغط عليهم للحصول على طاعتهم، والتدخل في توجيه جهودهم إلى نواح معينة،"[4]كما تعرف بكونها"قدرة الشخص أو مجموعة أشخاص على العمل لتحقيق أهداف معينة، وهي المظلة التي يجتمع تحتها النفوذ والمعالجة والقسر...إلخ،"[5]فترتبط بالقوة وخدمة الصالح العام، كما قد تقوم على"المشاورة والتفويض والمشاركة، أوعلى القبول أو الموافقة، أو القسر،"[6]وبالتالي تتعدد سبل ممارستها، إذ هناك من يرى أنها "كل ما يحدد سلوكا أو رأيا لاعتبارات خارجة عن القيمة الذاتية للآمر أو القضية المعروضة،"[7] وتطلق أيضا على الشخص الحجة، وهو كل من يصبح مصدرا يعول عليه في رأي وعلم معين،فترتبط بالشخص أولا قبل الهيئة التي ينتمي إليها، أو الإيديولوجيا التي ينافح عنها.

ما أوجد السلطة، هو حاجة أفراد المجتمع إلى الأمن الاستقرار، النظام العام والحاجة إلى ترتيب سلم الحقوق والواجبات، ويذعن الأفراد لها لأنها تحمي حقوقهم وتنظم حياتهم، حيث "يضفي عليها مرور الزمن عامل الموافقة والثقة من قبل أفراد المجتمع،

---

[1]- صادق الأسود: علم الاجتماع السياسي (أسسه وأبعاده). مطابع وزارة التعليم العراقية، بغداد، العراق، 1990، ص 126.

[2]- ينظر: عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل للمصطلحات السياسية. مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص 415-416.

[3]- مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي. منشورات جامعة السابع من أفريل، بنغازي، ليبيا، 2007، ص 76.

[4]- مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي، ص 76.

[5]- المعجم الحديث للتحليل السياسي، ص 352.

[6]- باري هندس: خطابات السلطة. ترجمة ميرفت ياقوت. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005، ص 14.

[7]- إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983، ص98.

ويدخل ذلك في سلم قيمها الجماعية، مما يؤدي إلى نشوء التقاليد والتشريعات والهيئات التحكيمية والعقوبات التي من شأنها تحقيق الصالح العام للجسم الاجتماعي،"[1] كما تعني "المرجع الأعلى المسلم له بالنفوذ، أو الهيئة الاجتماعية القادرة على فرض إرادتها على الإرادات الأخرى، بحيث تعترف الإرادات الأخرى لها بالقيادة والفضل بقدراتها وبحقها في المحاكمة وإنزال العقوبات، وبكل ما يضفي عليها الشرعية، ويوجب الاحترام لاعتباراتها والالتزام بقراراتها؛"[2]لكونهاقوة طبيعية وحق شرعي في التصرف وإصدار الأوامر في مجتمع معين، "ترتبط بمركز اجتماعي يقبله أعضاء المجتمع بوصفه شرعيا، ومن ثمة يخضعون لتوجيهاته وأوامره وقراراته،"[3]إلا أن تركز السلطة السلطة في يد شخص واحد أو مجموعة لا تحسن استعمالها، حيث لا رقابة على ممارساتها، يولد الاستبداد، البعيد تماما عن إرادة الشعوب، حيث "لا يستمد صاحبها سلطته من إرادة الشعب، بل يفرضها على الناس بالقوة،"[4] ويصبح صاحبها حينها مرفوضا اجتماعيا، ومنبوذا من الجماعة التي يمارسها عليهم، ويصطلحها آخرون على "استخدام الحكومة للقوة بصورة مشروعة،"[5]وتلك الشرعية تخضع الأفراد لسلطة الدولة،فيظهرون اقتناعهم ورضاهم عنها، حتى لو لم يكن الأمر كذلك.

هناك من يقصرها على القوة فقط؛ فيراها "اتخاذ القوة والنفوذ والقيادة، كقاعدة لضمان الموافقة على الامتثال إلى قرار أو أسلوب لضمان الإذعان،"[6]وهذا المعنى ألصق ما يكون بالدكتاتوريات؛ لذلك عرف فاولر Fowler السلطة بأنها "قدرة الأشخاص والمؤسسات على مراقبة سلوك الآخرين وحياتهم اليومية، مما ينتج عنه تماثل في العلاقات،"[7]فتتحول بذلك من معنى القوة إلى معنى الرقيب.

هكذا نجد أن جملة المفاهيم تلك، تكاد تجمع على أن السلطة هي الهيئة المعنوية التي تنظم حياة الأفراد في أي زمان ومكان، وهي الهيئة العليا المقننة والمشرعة في هرم الدولة، تُقرن بها دوما القوة والسيطرة، الأمر والنهي، وسن قوانين تُفرض على الحاكم والمحكوم معا، تنظمها الحقوق والواجبات، ويميزها الاحترام المتبادل لطرفيها، وكذا احترام القوانين التي تنظم حياتهم وعلاقاتهم.

بما أن حيازة السلطة حلم كل فرد في المجتمع، نظرا لما توفره لصاحبها من امتيازات، فإن الرغبة في امتلاكها يكون له الدور الريادي في "إذكاء فتيل الصراعات

---

[1]- عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993، ج03، ص 215.

[2]- مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي، ص 76.

[3]- مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي، ص 76.

[4]- ينظر: مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي، ص 76.

[5]- يراجع: أنتوني غدنز: علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 1997، ص 106.

[6]- ينظر: المعجم الحديث للتحليل السياسي، ترجمة سمير عبد الرحيم الحلبي. الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 1999، ص35.

[7]- ينظر: زهرة ماحي: (الطبيب والمريض وخطاب السلطة)، ترجمة الحبيب بنرحال السرغيني، المناهل، المغرب، العددان: 63/62، ماي، 2001، ص:171، نقلا عن: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

والحروب والانقلابات السياسية والعسكرية، وخلق التفاوت الطبقي والهرمي، وتوليد الحقد الاجتماعي بين العمال من فلاحين وصناع وحرفيين ورعاة... ضد المثقفين من جهة، والحكام من جهة أخرى؛"[1]فيتدرج هرم السلطة في أي مجتمع من: الحاكم؛ والذي تختلف سياسته من الملكية، الإمارة، أو الرئاسة، ثم الحكومة بما تشمله من أطقم وزارية وأطر تنفيذية والتي تتدرج من "قمة الهرم السيادي إلى أدنى مرؤوس، مرورا بمؤسسات التشريع الدستوري والقضائي والبرلماني، إلى أصغر موظف حكومي وخلية مؤسساتية؛ وهي الجماعة المحلية والقيادة."[2]وهو سلم تراتبي هرمي لا يزال يعمل به منذ العصور العتيقة إلى المعاصرة، مع اختلاف التسميات والمسميات.

نشأت السلطة منذ القديم لتنظم حياة الأفراد، بعد سيادة قانون الغاب في المرحلة الطبيعية، وإثر أن كان الإنسان ذئبا لأخيه الإنسان، مادفع الفلاسفة للبحث والتفكير لإيجاد "مجتمع يحتكم إلى القوانين، القواعد، والعلم، واحترام الآخرين، سموه مجتمع الدولة وسيادة السلطة وإرساء دولة الحق والقانون، كما نجد ذلك عند جان جاك روسو وكلود ليفي شتراوس وهنري ميشو وبنجمان كونستان،"[3]كما انقسمت السلطة طيلة تاريخها إلى نوعين: نوع قائم على الإلزام والإكراه؛وتمثله المجتمعات المستبدةوممارساتها الدكتاتورية والاستعمارية، ونوع قوامه الالتزام والواجب؛وتمثله المجتمعات التي يسودهاالقانون واحترام الحريات، وهي ما تسمىبالمجتمعات الديمقراطية، كما أنها تتنوع إلى: "سلطة وراثية، شورية، ديكتاتورية،ديمقراطية، أرستقراطية، تيوقراطية، بيروقراطية، أوليغارشية (حكم الأقلية)، ويطبعهادائما إيديولوجية وديماغوجية أصحابها،"[4]فيكون قوامهاأوامر ونواه فوقية، توجه من الحكام إلى الرعية والجماهير الشعبية لتنفيذها، مما ينتج عنه صراع جدلي وطبقي بين الحاكم والمحكوم، وترتبط بتنفيذ القرارات، وتعتمد في التنفيذ على القوة المادية والمعنوية.

## 3- علاقة المثقف بالسلطة:

### أ- علاقة المثقف بالسلطة، علاقة قبول:

ماتزال العلاقة بين المثقف والسلطة –كما أشرنا- تثير جدلا كبيرا، ويتأتى ذلك من ظهور مواقف متباينة للمثقف تجاه السلطة؛ فهو إما أن يكون معها أو ضدها، وتقبل السلطة، وخاصة الدكتاتورية منها المثقف المنافح عنها، المتصالح معها،المتكيف مع واقعها،المتأقلم معنظامها،والذي يغدو بوقا يعلي صوتها، ومحام يدافع عنها، ينشر أفكارها ويؤسس لإيديولوجياتها، "فيوصلها في خطاب ديماغوجي إلى الجماهير الشعبية دفاعا عنها وتبريرا لها؛ قصد إعطائها المشروعية والصلاحية ويغطي بغربالله الفكري والسوفسطائي على أخطاء وهفوات الطبقة الحاكمة،"[5]وقد عانى مجتمعنا العربي من أزمة المثقفين، وهي دون شك "نابعة من أزمة المجتمعات العربية التي تعاني في

[1]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[5]- ينظر: جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

عمومها من مشكلة غياب السلطات الشرعية،"[1]ومحاولة فرض السلطة نفسها بالقوة على الشعوب، ولا يتجادل اثنان في كون المثقف الحقيقي هو من"يلعب دورا مميزا في مراحل التحرر الوطني، ويساهم في بناء ركائز الدولة ومؤسساتها الشرعية والقانونية، ويظهر دورهالمميز في العمل الكفاحي خلال تلك المراحل،"[2]فيطالب في العادة،وحتى ولو كان يعمل في ميدان السياسة، بأنلا يكون"سياسيا محترفا يهتم بالثقافة، بل مثقفا محترفا يهتم بأمور السياسة؛ كي يتمكن من تحرير نفسه ودوره من ابتزاز مراكز القوى المتنفذة، ويكون انتماؤه إلى الفكر والثقافة وليس إلى السياسة، وهو بذلك يسهم في توصيل الأفكار الحرة والآراء التي تخدم مجتمعه،"[3]بدلا من أن يكون تابعا للسياسة تجره السلطة وراءها، فيفقد وزنه وهيبته، وينحرف عن مهمته الحقيقة التنويرية، ويلعب دورا غير دوره الذي خلق له.

لكن ما ينبغي التأكيد عليه هو كون مثقف السلطة أخطر من السلطة نفسها على الثقافة والمجتمع معا؛ لأن"السلطة معروفة وواضحة في توجهاتها ومؤسساتها، حدودها وخطوطها الحمراء في كل زمان ومكان، أما مثقفو السلطة فهم محسوبون على الثقافة بدءا وخاتمة، وهم متنوعو المشارب والتوجهات الفكرية، ومتغيرو المواقف، حسب الغايات والمقاصد أو حسب المحركات والدوافع،"[4]فلا يكون لمثقف السلطة فكرة محددة، أو مبدأ ثابت، أو قيمة عظيمة، بل أسمى غايته تحقيق ذاته وتلميع صورته في مرآة السلطة، أو تحقيق مكاسب مادية ومعنوية يصبو إليها،فيسعى إلى إرضائها، حتى ولو أدرك مجانفتها الصواب ومجانبتها الحق، تحكمه في ذلك مصالحه الذاتية ومتعه الدنيوية ولو كان من أكبر العقول المفكرة، يجانبها مجانبة،وهو يدرك أن الحق في الطرف الآخر؛ كل ذلك لغاية أو مصلحة يرتئيها أو ينتظرها.

عادة لا يمكن إفراد مثقف السلطة بتوجه أو تحزب أو فكر معين، كما لا يمكن إدراجه ضمن التنوع الفكري وتعددية الثقافة الذي يُطالَب بها أي مثقف؛ لأن "انحيازه المطلق للسلطة ورغبته في إرضائها، وكيل المديح لها، والتحدث باسمها على حساب ذاته ووعيه وفكره، وتلك سمته وعلامته الأولى، أكثر من وسمه بأي تيار فكري ينتمي إليه،"[5]وفي الوقت نفسه يعي المثقف الحقيقي جيدا أن الثقافة المسيجة بسلطة الدين، أوسلطة السياسة، أوسلطة الإعلام الرسمي، أوسلطة المجتمع، يلتبس مفهومها حتى عند المثقفين، وهو ضمن مجتمع كهذا مطالب بأن يَغيبَ أو يُغيَّبَ ويبتعد أو يُقصَى من حدودها "حرصا منه على مبادئه وثقافته من التشويه والمصادرة،"[6] فواقع المثقف العربي اليوم يؤكد أنه يحيا في عالم معقد، ومجتمع تسوده الإخفاقات، الهزائم والخيبات،

---

[1]- ينظر:نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، يومية الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد 4338، نشر بتاريخ: 2014/01/18، الساعة: 18:34 سا، الرابط: https://www.ahewar.org/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/12/03، الساعة: 21:51 سا.

[2]- ينظر:نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر:نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- ينظر: فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، التباسات وأسئلة، الموقع المذكور.

[5]- ينظر: فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف التباسات وأسئلة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- ينظر: فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، الموقع المذكور.

عالم تسيطر فيه القوى السياسية الاستبدادية على المشهد السياسي، "ولا يمكن بأي حال الحد من سيطرة السياسيين، لكن المثقف يجب أن ينجح على الأقل في كتابة نص أدبي ناجح يفرغ فيه أفكاره وآراءه، هذا ما يؤكده الروائي واسيني الأعرج في إحدى حواراته الصحفية قائلا: "حتى لو كان السياسي فوق رأسي، أكتب ما بذهني، روايتي أو قصتي المتخيلة؛ لأبنيَ من خلالها تلك العلاقة الروحية مع القارئ، هذا هو الرهان الحقيقي للكاتب،"[1]فتكون الكتابة على الأقل مفتاحه للتحرر.

إن مثقف السلطة اليوم وبمجرد توليه دفة السياسة يصبح جزءا منها، وليس إنسانا يمتلك وجهات نظر وفكر حر، ورؤية مستقبلية، وبدلا من أن يغير آلية السلطة وتوجهاتها، يصبح جزءا منها، ينطق باسمها وينافح عنها،فيتخذ تفكيره وجهة سياسيةمطلقة، "والمشكلة اليوم ليست في الجدلية بين المثقف والسياسي، لأن كليهما موجودان، لكن الإشكال هو: متى تتحول الثقافة لفعل مستقل سواء كنا داخل السلطة أو خارجها؟"[2]فدور المثقف اليوم هو عدم رهن مشروعه الأدبي مراعاة للجانب السياسي، فلكل مثقف وجهة نظره الخاصة حول العالم وما يحدث فيه، وهو متداخل بأسئلته مع عالم يسير بسرعة ولا يستشيره، والأصح هو"وضع العالم في الواجهة وبدأ تحليله كمثقف وليس كسياسي، فالسياسي طارئ، ولكن المثقف خالد، وحين يرهن المثقف مشروعه بالسياسي، فهو خاسر لأنه بمجرد ذهاب السياسي تذهب معه التجربة الثقافية،"[3]لذلك تخشى السلطة – سيما الاستبدادية منها- المثقف، فتتصرف معه بطريقتين؛ إما أن "تسجنه وتطارده وتمنعه من حقه في العيش بسلام، وإما أن تجتهدفي استقطابه نحوها، ليس للاستفادة من ثقافته ومشروعه الإنساني، ولكن لمضاعفة قتله، وتهميش دوره كفاعل ثقافي في المجتمع،"[4]لكن ليس كل مثقف على هاته الدرجة من الوعي بمشروعه الإنساني، وبوظيفته التنويرية، فهناك من المثقفين من يلتزم بالحياد والصمت، ولا يحرك ساكنا أو جامدا، وإذا أفصح فإنه يعبر عن مواضيع مجترة عفا عنها الزمن ودرس، لا علاقة لها بما يؤرق هموم الجماهير الشعبية الكادحة، "فيحلق في سماء الخيال والتجريد بعيدا عن الواقع ومشكلاته، ويسبح في أحلام يوتوبية واستشراف لآفاق رومانسية وردية بعيدة عما يعانيه الناس من فقر وبطالة وظلم وصراع طبقي واجتماعي وإحباط وقهر وقمع،"[5] فيصبح أدبه مادة مخدرة، أو مسكن آلام، يدغدغ عواطفالكادحين، ولا يبحث عن الحلول الناجعة لمشكلاتها، ولا الدواء المعاج لأدوائها.

---

[1]- ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي: جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- القول لواسيني الأعرج، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.
[3]- القول لواسيني الأعرج، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.
[4]- قول واسيني، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي: جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

في حين يحبذ المثقف الحقيقي الوسط الديمقراطي "الذي تتيح له الحرية الفكرية التعبير عن المواقف التي يهدف إلى تحقيقها،"[1]فيناضل قصد تجسيدأهدافه، والتمكن من أن يكون قوة فاعلة في المجتمع، ويكون موقفه الطبيعي هو الوقوف إلى جانب شعبه، لا مساندةالسلطة؛ما يشكل خروجا عن وضعه ودوره المنوط به، وقد نجح الكثير من المثقفين في"إثبات جدارتهم، وقدرتهم على تحمل مسؤولية المواجهة مع السلطة والدفاع عن حرية الرأي،"[2]والحقيقة التي لا مراء فيها أنأغلب المثقفين في وطننا العربي اليوم، أصبحوا تابعينللسلطة، وإذا سلمنابتبعيتهم تلك، فالمجتمع يطالبهم بعدم مراعاة مصالحهم فقط، بل يتوجب عليهم كذلك أن يكونوا "الإطار المرجعي لعمل السياسي؛ لكونهم مثقفينأولا، بما تحمله هذه الكلمة من معان عظيمة، وما تتعلق به من مسئوليات جسام، رغم اشتغالهم بالسياسة، كما عليهم أن يكونوا مخلصين لمبادئهم الثقافية قبل أن يكونوا مخلصين لمناورات السياسة والسياسيين،"[3]حتى يُنصِّعوا صورتهم على الأقل في مرآة المجتمع الذي وضع أمله وثقته فيهم ، ويمنحونه بعض حقه.

## ب- علاقة المثقف بالسلطة: علاقة نفور:

بنيت علاقة المثقف بالسلطة في عمومها على التنافر لا التجاذب، وعلى الضدية والعكسية لا على التسوية والمعية، فغالبا ما تكون علاقته بالسلطة "مبنية على التحدي والنقد، والنضال المستميت، والصمود والصراع، من أجل تحقيق الحرية، وإحقاق حقوق الإنسان، وإبطال الباطل، وتقويض دعائم الفساد السياسي،"[4]وغالبا ما يكون رد فعل أصحاب السلطة تجاه هذا المثقف الناقد، استعمال الضغوطات المعنوية والمادية؛ من نفي واعتقال وتعذيب، أو استعمال خطاب اللامبالاة والإقصاء والتهميش والطرد، أو اللجوء إلى تسييجه بالإقامة الجبرية، ليتحول في نظر المجتمع إلى فاعل ثوري ملتزم بالمبادئ التي يؤمن بها، يقوم بوظيفة التوعية والتنوير، ويتحول إلى رمز ثوري ومناضل بروميثيوسي؛ فتلجأ السلطة من جهتها وإثر تخوفها منهذا المثقف -الذي لا يقبل الإغراء والمساومة على مبادئه- إلى "مطاردته، سلبه حريته، ومنعه من حقه في العيش بسلام، إضافةً إلى تهميش دوره في المجتمع،"[5]وهكذا يظلالصراعمحتدما بين المثقف والسلطة بصورة عامة، وفي وطننا العربي بصورة خاصة، "فلغة الحوار بين الطرفين معدومة، في إطار محاولات إسكات الأنظمة للمثقف، وسعي المثقف لإثبات وجوده وإخراج كلمته المخنوقة في حلقه،"[6]ومن المفروض أن "لا يتبع كل من المثقف أو السياسي الآخر من البداية؛ فمهمة السياسي المساهمة في تدبير الشأن العام عبر

---

[1]- نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، يومية الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد 4338، نشر بتاريخ: 2014/01/18، الساعة: 18:34 سا، الرابط: https://www.ahewar.org/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/12/03، الساعة: 21:51 سا.

[2]- ينظر: .نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- القول لجابر عصفور، ينظر:دارين شبير:المثقف والسياسي: جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- ينظر جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- دارين شبير:المثقف والسياسي، جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي: جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

القنوات والآليات المؤسساتية القائمة في كل بلد، بينما دور المثقف إنتاج الأفكار والتأمل في الواقع المجتمعي ومساءلة القيم والسياسات، لبلورة أفكار ورؤى يستفيد منها السياسي، كأدوار تتقاطع وتتكامل من أجل الارتقاء بالشعوب، وفي إطار من "استقلالية كل طرف وحيادته، باعتبار نبل الغايات،تباينها واختلافها عند الاثنين، بعيدا عن تهريج الأول وسفسطائية الثاني،"[1]لكن الواقع أثبت ولا يزال يثبت أن "السياسة في الوطن العربي "هي المسيطر على الثقافة، تحول معها المثقفون إلى "أدوات في أيدي أنظمتهم السياسية، وذلك إما باختيار شخصي منهم، أو بطموح ينطلق من ذواتهم، في حين نتطلعنحن لمثقف ينحاز لقضايا شعبه وثقافته، وقضايا الفكر العربي والوحدة، في وقت تهاجم فيه بعض الأنظمة الوحدة العربية،"[2]مثقف واع، يفضل المواجهة والمجابهة لا سيما في ظل العولمة الليبيرالية الموجهة، ولا حاجة بنا إلى مثقف يخاف السلطة ويهابها.

فالسلطة تخشى المثقف؛ لأنه يوثق التاريخ للأجيال عبر متخيله الخاص،فيسجل المواجهة الطاحنة بين الثقافة السياسة، ويسعى بعض المثقفين برضوخهم للسلطة لنيل المكاسب، غير واعين أن المكسب الحقيقي "هو أن تكتب وأن تكون مقروءا،"[3]وحينما تمارس السلطة سياستها القمعية على المثقف، فلأنها تعلم أن لا مجتمع يدعمه، إذ تتحول الجماهيرلمتفرجين على عرض معركتهمع السلطة، ولا يدعمونه في آرائه وطموحاته، حيث الثقافة في بلداننا العربية عمل فردي؛ "يواجه المثقف السلطة وحده، ويُغتال وحده، ولا يقف وراءه فريق أو مجموعة إيديولوجية تدافع عنه، وتقيم الاعتصامات من أجله،"[4] وحتى الإعلام في ظل السلطات الاستبدادية مُسَيَّسٌ، وموجه من السلطة، تتحكم فيه عن طريق تشغيل نخبة صنعتها بنفسها لتكون وسيطا بينها وبين الجمهور، وما دام الأمر كذلك،فدور المثقف الحر هو رفض الانصياع لمغريات السلطة والانضواء في ظلها،"[5]ولطالما كان تاريخ الأدب تاريخ صدام مع المحظورات ومع السلطة معا، وذلك "منذ بدء النصوص المدونة المكتوبة التي وصلتنا عربيا منذ العصر الجاهلي، وعالميا من الملاحم الأولى، والقائلة: إذا لم يخرق النص الروائي والنقدي سقفا معينا تحدده السلطة، فهو لا يقدم الكثير،"[6]فالأدب الراقي هو الذي يتعرض لهذه الصراعات الأبدية بين الخصمين.

حين تُذكر العلاقة بين المثقف والسلطة يتبادر إلى الذهن مباشرة "حق المثقف المسلوب، وحريته المخنوقة، وكلمته التي تنقسم إلى نصفين، ينطق بأول حرفين فيها،

---

[1]- قول محمد بن عيسى، وزير الخارجية المغربي الأسبق، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

[2]- القول للفريق الدكتور عمر أحمد قدور رئيس الاتحاد القومي للأدباء والكتاب السودانيين، مساعد الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، الأمين العام المساعد لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية، وأستاذ القانون الدستوري والنظم السياسية، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

[3]- القول للروائية الأردنية شهلا العجيلي، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

[4]- القول للروائية الأردنية شهلا العجيلي، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

[5]- القول للروائية الأردنية شهلا العجيلي، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

[6]- القول للروائية الأردنية شهلا العجيلي، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

ليبتلع ما تبقى من حروف،"[1]ولا يخفى علينا أن الممارسات التعسفية للسلطة ضد المثقفين، تقود المجتمع إلى التقهقر؛ ففي الوقت الذي "تتدفق فيه المعرفة عن طريق وسائل التواصل الحديثة، تمعن معظم الحكومات العربية في التضييق على دور المثقف، وهذا التقييد يعد أحد أهم أسباب التخلف عن ركب التطور؛"[2]لأن المثقف في المجتمعات العربيةيحيا "محنة الوقوع بين فكي سلطتين تتناوبان خنقه، هما السلطة السياسية المتمثلة بالحكومات، والسلطة الدينية التي تمارسها أحزاب الإسلام السياسي، وتكاد تكون حكومات موازية، تمارس سلطات لا تخولها الدساتير بممارستها، والمثقف مطالب بعدم الاستسلام لهاتين السلطتين إذا كنا نؤمن بدور الباحث والمبدع في خدمة قضايا أمته،"[3] ليحافظ على قيمته ودوره التوعوي وحياته النضالية في سبيل تحقيق ما هو أفضل وأجدر.

أصبحت السلطةاليوم تقود المثقف، بدل أن يكون هو القائد في المجتمع، مع أن المجتمع المناضل في سبيل الحرية بأمس الحاجة إلى الثقافة، التي يتعلق توفيرها بالسلطة، وما دامت هذه الأخيرةتخشى الثقافة والمثقف، فلن تشيعما من شأنه أن يعلم الأفراد كيف يدافعون عن الحرية والحق في العيش الكريموالتعبير عن الرأي، فما خوفها من المثقف إلادلالة على استبدادها وسيرها في الظلام،واعوجاج سياساتها، لكن غالبا ما تحرص السلطة على تلميع صورتها أمام المثقف، وفي الوقت نفسه يحرص المثقف على نقدها وإيضاح حقيقتها للشعب،وما دامت السلطة لا تستطيع إصلاح نفسها، ولا تسمح للكاتب بأن يعبر بصدق عن رأيه فيها،فلن يتغير الواقع، ويبقى الجدل قائما؛ فتحرض السلطة علىتقزيم المثقف وتهميشه، مما يؤول إلىفقدان المجتمع فاعليته التي كان يستمدها من دوره التنويري، حيث يكون "الفكر هو من يضخ دماء جديدة في حياة الشعوب، وهو من يثير الجدل ويطرح الأسئلة، ويحرض على التفكير، فمجتمع بلا ثقافةهو محض مجتمع فاشل تافه، والتقدم بحاجة إلى مثقفتُلحُّأسئلته إلحاحا، ويحاول مرارا الإجابة عنها، ليحقق تقدم مجتمعه وتنمية الجنس البشري فيه، ولن يستطيع المثقف النجاح و"الإبحار في عوالم الإبداع وهو يضع السياسي نصب عينيه،"[4] فإذا أردنا أن ينجح المثقف، علينا أن نبعد عنه الرقيب الذي يحد من انطلاقته الفكرية، فكلما أعطيناه مساحة من الحرية، استطاع أن يحقق إنجازات حقيقية، لكن يحاول بعض الكُتاب أحيانا "استفزاز السلطة، فيكتبون بتَجَنٍّ عن موضوعات حساسة تثير غضب الرقيب والمجتمع،"[5]وهذا النوع من المثقفينقد يستغل الحرية الفكرية لتحقيق متعة مادية مادية زائفة أو شهرة مؤقتة، فيكسرون جميع الطابوهات، وأولها طابو السياسة، في محاولة كسر شوكة السلطة، وربما يتم ذلك بطريقة استفزازية وغير مسؤولة، كما أن تقزيم دور المثقف في المجتمع وتهميشه من قبل السلطة،ينعكس سلبا على المجتمع الذي يتحرك المثقف ضمنه؛"حيث أن له عين ثالثة، يرى بها ما وراء السطور، وما خلف

[1]- القول للروائية الأردنية شهلا العجيلي، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.
[2]- القول للشاعر الكويتي خليفة الوقيان، دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- القول للشاعر الكويتي خليفة الوقيان، دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.
[4]- قول الروائي اللبناني جورج يرق، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.
[5]- قول الروائي اللبناني جورج يرق، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.

القشور، وتهميش دوره هو تحجيم لعطائه وإبداعه، وإيقاف لفكرهالخلاق، ومن الأجدر أن يقود المثقف السياسي، ولا أن يصبح المثقف تابعا للسياسي، لأنه ذو فكر خلاق، والفكر كفيل بالوصول بالمجتمع إلى بر الأمان،"[1]عكس الظلم والاستبداد وتجاهل مطالب الشعوب الذي يؤول بالأمم إلى التقهقر، ويجر عليها ألوان الصراعات وأشكال الحروب.

قد يُضطهد المثقف بالقمع والتضييق والتسييج والسجن، كما قد يقمع بطريقة غير مباشرة؛ بأن تكال له الاتهامات، وتوضع له أحكاما جاهزة،من شأنها الحط من قيمته داخل مجتمعه، وتؤلب الرأي العام ضده؛ كتهمة ازدراء الأديان التي "سقط في فخاخها الكثير من المثقفين الأحرار (أشرف فياض، وفاطمة ناعوت، وإسلام البحيري، وحسن البشام، وغيرهم)، أو تهمة ازدراء الحاكم، وهي فخ السلطة السياسية في عالمنا العربي الممتد من المحيط إلى الخليج،"[2] لعله لأجل ذلك تراجع دور المثقف اليوم أمام السلطة التي نجحت في ترويجثقافة المدح، كثقافة موازية لثقافة الوعي الغائبة؛بسبب منعها من المنابر الرسمية ومن الشعب المتابع لها، بينما تستحوذ السلطة على كل شيء "التمجيداوالمهادنة، والترفع عن النقد حتى على سبيل الذم الذي يشبه المدح، أو المدح الذي يشبه الذم، فيما كانت هناك محاولة جادة وظاهرة لمهاجمة المثقف وتحطيمه، وتجريمه، وتهميش أدواره الفكرية التاريخية والمعاصرة، استرضاء للسلطة،"[3] كما قد تعمد السلطة من جهتها إلى خلق حالة توازن مع المثقف، قصد استبدال العلاقة القائمة على العداء والتجريح، وتغيير صورتها القاتمة النمطية، عن طريق منح المثقف مسافة أمان ومساحة حرية، لكن هذا الأخير قد يبالغ في تلميع صورتها والترويج لها، حتى يتحول إلى مثقف سلطة يهادنها ويمادحها ويمجدها؛ فقد غدا اليوم"خائفا متربصا يمارسالرقابة على ذاته أعظم من رقابة السلطة، يكيل المدائح المجانية بلا طلب، وينأى عن النقد مرعوبا، حتى في أوسع المساحات وأكثرها جرأة، وأصبحت له القدرة العجيبة على التبدل والتلون في كل المواقف والأماكن، بعدئذ أدرك أن المثقف الذي يتحدى السلطة قد ينتهي به الأمر "أسيرا في سجونها، ولن يحقق من وراء ذلك كله غير مجد ذاتي مازوخي زائف،"[4] ودمار نفسي وعضوي، بدل النحت في الوعي الجمعي بهدوء وإصرار لتذويبجبل الجهل المرابط في العقول والمخيم على النفوس، وإقناع المجتمع بدوره، ودفعهم إلى الإيمان به، ويستمد منه شرعية التغيير كورقة رابحة يضغطبها على السلطة لتنصاع لإرادته.

لكن أسئلته كمثقف محترم تبقى أسئلة "تنخر الساكن، وتربك السائد، وتناوش المسكوت عنه، وتظل الإجابات عنها مفتوحة على الوعي، الذي هو سلطة المثقف الحقيقي، والذي يمكنه من الانطلاق لتحقيق أفكارهالعليا والمثالية؛ كالحرية، العدل والمساواة، المواطنة والديمقراطية، التي هي هدف المثقف الحقيقي، وغايته البعيدة عبر سلطة قلمه المشرِّح، وصوته الناصع، غير الموارب ولا المهادن لأي سلطة ومهما

[1]- قول الروائية الإماراتية فتحية النمر، ينظر: دارين شبير:المثقف والسياسي، الموقع المذكور.
[2]- فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، الموقع المذكور.
[4]- فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، الموقع المذكور.

كانت المغريات،"[1] لكن علاقته بالسلطة تحكمها حالة تنافر وصراع مرير بين فكرين؛ فكر استبدادي قمعي، وفكر تنويري مبدع، ثاقب الرؤيا جامح الطموح، حالم بوطن مثالي، وهو على وعي تام بأنهزيمة الفكر الاستبدادي ومرتكزاته الثقافية القمعية لا تتم إلا عبر تعريته والوقوف بوجهه، لكن المثقف العربي اليومأخفق في تحقيق رسالته، لا سيما في ظل الأزمات الراهنة؛ فاتسعت الهوة بينهوبينوالسلطة، المعروفة بفكرها الشمولي واقصائها للآخر المختلف من جهة،وبينه وبين مجتمعه، من جهة أخرى، فذاق كنتيجة لذلكالكثير من العذابات والأحاسيس الانهزامية.

من المسلم به أنالسياسات القمعية لا تعير اهتماما للثقافة والمثقفين؛لكونها تحتكر السلطة وتسيطر على القرارات، مما يفرض على المثقف الذي يروم مسايرتها، أن يكون بوقا لها، وفردا خاضعا لإرادتها، وهذه إحدى الفجوات التي يقع فيها المثقف، وليست هذه الفجوة الوحيد التي يقع فيها المثقف، بل هناك فجوة أكبر وموقف حساس بين المثقف ومجتمعه حين يعمل على رفض بعض القيم والتقاليد والمقدسات، وهذا بدوره "يؤدي إلى ضعف الحلقة التي تربط ما بين المجتمع والمثقف،وتسبب قطيعة عميقة ومستعصية،"[2] تجعله يفقد دوره ومكانته وتأثيره، وتجهض مشروعه التنويري في التغيير الثقافي.

أما الفجوة الأكبر، فهي وليدة العصر؛ فالتقدم الفكري السريع للمثقفين بسبب التواصل مع شبكة المعلومات الإلكترونية العالمية الواسعة، هو ما زاد عمق الهوة بين المثقف ومجتمعه؛ فالنخبة المثقفة أصبحتغارقة في عالمالتكنولوجيا، وانساقت وراء سبل التطور الفكري، قصد بناء جميع علاقاتها من خلاله، بينما تنشغل العامة بحياتها اليومية،ما يجعل المثقف يبتعد عن مجتمعه، فتتشكل فجوة ثقافية واضحة المعالم بين الطرفين، فقد فرض عصر المعلوماتية على المثقف أن يكون موسوعة معلومات، دون أن يبحث عن مدى استثمارها على ساحة الواقع، والعمل على ابتكار الحلول للمشاكل الاجتماعية المتأزمة، وهو على يقين أن"الثقافة ليست تراكما معرفيا فحسب، بل هي مواقف حية وعمل دائم،"[3]لذا عليه أن يتحرك بوعي ويؤدي دوره المطلوب، فهو المعلم الأول الذي يعلق عليه المجتمع آماله، وعلى يديه ينتظر الحرية، وبوعيه وعلمه يطمح في بناء حياة أفضل.

نخلص في النهاية إلى أنه يمكن اختزال العلاقة بين المثقف والسلطة في ثلاثة اتجاهات؛ علاقة التحدي، التي ينتهجها بعض المثقفين ضد السلطة المستبدة، التي لا تحترم الفكر والحريات، ليتصارع معها في ويناضل ضد فسادها نصرة للقضايا العادلة، وعلاقة استلاب؛ وتنتهجها السلطة لاستلاب فكره ووعيه مقابل خدمات ومصالح تقدمها له، فينصاع لأن كل همه مصلحته الذاتية، ويتحول معها إلى ذيل وصوت لها، يعبر عن فكرها وديماغوجيتها، وأخيرا علاقة حياد؛ وينتهجها المثقف الغارق في أحلامه،

[1]- فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، الموقع المذكور.
[2]- نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور.
[3]- نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، الموقع المذكور.

الخانع بليونته ووسطيته، فلا إلى هؤلاء يذهب، ولا إلى هؤلاء ينسب، يلامس قضايا شعبه بضحالة لا يحل مشكلا، ولا يصلح شأنا، ولا يغير ساكنا، لكن طبيعة العلاقة الجدلية بين المثقفوالسلطة ستتواصل إلى أبد الآبدين؛ لأن المثقف سيستمر في ممارسة دوره كمحرك لعجلة الثقافة، ومؤثر على الوجدان الاجتماعي، قصد الارتقاء به إلى أفضل حالاته، وكشف الواقع المشين وتعريته قصد معالجة أعطابه.

كل ذلك يستلزمحرية الفكر، ومرونة الذهن للتكيف مع ما يستحدث في مختلف الميادين، بمعنى أن المثقف المبدع الملتصق بشعبه وقضيته، ينظر إلى المجتمع نظرة واقعية،وهومرهون بحرية الفكر وتوفير جو الأمان والاحترام والحرية، وستستمر السلطة في تقزيمه وتهميشه وإفحامه، بل حتى إقحامه في تهم باطلة والزج به في غياهب السجون والمعتقلات السياسية، قصد إضعاف دوره التنويري وإطفاء شمعة وعيه،وبين هذا وذاك تتنوع المواقف، وتتعدد وجهات النظر وألوان المثقف وأطيافه.

# المحاضرة الحادية عشر:

## الشرق والغرب في الأدب العربي

يُعرَّف الشرق بأنه:"مجموعة الأقطار المنتشرة في آسيا وبعض الأقطار في إفريقيا مما يطل على حوض البحر المتوسط،"[1] أما الغرب فهو "ذلك التركيب الحضاري الثقافي، وقد تطور بفعل عوامل خارجية وداخلية من المجموعة الدينية المسيحية كقوة تضامن إلى مجموعة حضارية ابتداءمن القرن السادس عشر، وكانت نواته أوروبا الغربية، وشهد نهضة ثقافية وإصلاحا دينيا، وحركة تنويرية، وثورة سياسية وثورة صناعية،"[2]وقد انبنت نظرة الشرق للغرب بناء على مجموعة رؤى: أولها رؤيته بمنظار استعماري كولونيالي، ثانيها: رفضه رفضا قاطعا، ربما من خلفية دينية إثنوية ثالثها: نظرة حيادية تنظر له بناء على ما له وما عليه، ورابعها: الانبهار والإعجاب به؛ وهي دون شك تختزل طبيعة العلاقة الثقافية بين الشرق والغرب.

بدأت جدلية الشرق والغرب في التبلور والظهور بدقة، إثرمجريات الحربين العالميتين، وأثرهما البالغ في تحريك الأحداث في الساحة العربية، إذ"شكلتا منعطفا تاريخيا بالحلم العربي بالاستقلال عن التبعية الغربية، فهذا الحلم واجه انكسارات متتابعة منذ عام 1948 ،وحتى بعد هزيمة حزيران 1967 ،وما تلاها من أحداث كالحرب بين ا لعراق وإيران (1988 – 1980)امتدادا لحرب الخليج الأولى والثانية وما أفرزته من تبعات نشهدها اليوم بقيام الربيع العربي في المنطقة، دون تجاوز أحداث الحادي والعشرين من سبتمبر من ضرب برجي التجارة في أمريكا، وسقوط العراق واحتلاله في نيسان عام 2003 ،"[3] فكان ذلك وآخر من أهم أسباب جدال الشرق والغرب وهجوم الغرب على الشرق هجمته الشرسة في محاولة لاقتلاعه بحجة الإرهاب، وتلفيق التهم للإسلام والمسلمين، والذي اتخذه مبررا لاستعماره ومحاربته، خاصة إثر أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 في أمريكا، حيث "تبدلت الصورة ونزعت الأقنعة الشرسة للغرب وأهدافه الاستعمارية التي تجسدت في نهب ثروات العراق بحجة مكافحة الإرهاب وهلمجرا، فكان من شأن هذه الأحداث المتتابعة أن تستحضر مجددا العلاقة القديمة بين الشرق والغرب.

كما بدأ وعي الشرق للغرب والتعرف عليه عن كثب بعد حملة نابليون بونابرت على مصرعام 1798-1801،ومذ ذاك "خرجوا من سباتهم العثماني، فأعجبوا بهذا (الآخر) ثم تقارنوا به،قارعوه وقاتلوه،"[4] حيث كان لهذه الحملة أسئلتها المتزاحمة التي تكونت نتيجة الصدام العسكري بين العالمين، وهي أسئلة تتعلق بوعي الذات من جهة ووعي الآخر من جهة ثانية، بعدئذ "تعرف العقل العربي على إنجازات عصر التنوير الأوروبي من خلال تطبيقات الحملة الفرنسية لأفكار الثورة الفرنسية في مصر،"[5]وقد اكتشف العرب إثر الحملة مدى تخلف المجتمعات الشرقية، ما دفع الغربية إلى التعامل

[1]- ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 6.

[2]- ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، ص 6.

[3]- جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- يراجع: دلال البزري: الآخر، المفارقة الضرورية، نقلا عن: الطاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ص103.

[5]- فاروق أبو زيد: عصر التنوير العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص15.

معها باستعلائية، وقد ترددت أصداء الحملة ونتائجها على حياة الشعوب الشرقية، وقد استفاض في الحديث عن هذه الحملة وتداعياتها على علاقة الشرق والغرب الكثير من الباحثين،*فبينوا إلى أي مدى انعكست تلك الحملة على العلاقة بين العالمين، وكيف كانت تداعياتها عليهما، وخاصة الشرقي منهما، فبنيت صورة الآخر المختلف في جدلية الشرق والغرب بناء"لا ينفصل عن الصورة الكلية التي ارتسمت بين الآخرالمغاير وبين الأنا، وبعض الأجزاء من أوروبا الشرقية،"[1]وقد قامت النظرة المشتركة للطرفين (الشرق والغرب) على عنصرين: الأول معرفي، والثاني تقييمي، وكلاهما "يتشكلان خلال خبرة الذات مع نفسها وخبرتها مع الآخر،"[2]فتشكلت صورة الآخر الغربي لدى الأنا العربية "بصور اختلط فيها البعد السياسي بالبعد الثقافي، وأخذت هذه الصور تتأسس في وعي المثقفين العرب،"[3]فكانت جدلية الشرق والغرب من أعقد الجدليات التي أثيرت ولا زالت تثار في الأدب.

يرجع صراع العالمينإلى سبب رئيسي هو تباين وجهات النظر في مختلف مجالات المعرفة من جهة، والبنيات الاجتماعية لكليهما، ما أثار جدل الشرق/الغرب والذي لا يزال موضوعه وجبة دسمة على موائد المراكز الأكاديمية، نجم عنهظهور موجة نظريات ثقافية واجتماعية، "ثم انتقل هذا الحوار من العلوم التطبيقية إلى الإنسانيات ووجد أرضا خصبة في الأدب، كما حاز لقاء الشرق والغرب، ووعي كل منهما بالآخرعلى اهتمام خاص من كلا الطرفين، المفكرين الأوروبيين وكذلك الشرقيين، وشمل مجال الاهتمام المقارنة بين الشرق العربي والغرب الأوروبي، وتم الاصطلاح على تسمية ذلك بصراع الحضارات،"[4]بعدئذ حدث الصدام الثقافي بين العالمين الشرقي والغربي في فترة الاستعمار، فسجل الأدب ذلك الصدام مشكلا"الخطاب الأدبي الأوروبي، وكذلك الشرقي؛كنتيجة للسياسات الغربية الاستعمارية، وهو ما تسبب بخلق نظام كامل حدد أسلوب تعامل أوروبا مع العالم العربي، بما عرف عنه من فرز لأنماط خاطئة، ركزت جهدها لتعذر أو تبرر سياساتها التوسعية،"[5]فاستجاب الشرق بدوره، فشكل خطابه المعاكس عن المجتمع الغربي

---

*- نذكر من تلك الدراسات على سبيل المثال لا الحصر: فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، الطاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، ولويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث، جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر.

[1]- يراجع: إدوارد سعيد: الاستشراق، ص101، وينظر كذلك: قاسم السامرائي: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية. دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1403هـ- 1982، ص107 .

[2]- فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999.

[3]- فؤاد زكريا: نحن والغرب. مجلة القاهرة، العدد 119 ،تشرين الأول/ أكتوبر، 1992، ص34، نقلا عن: الطاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999، ص314.

[4]- ينظر: نينو سورمافا، صراع الشرق والغرب في رواية (أديب) لطه حسين.مجلة القدس العربي الإلكترونية، نشر بتاريخ: 02 مايو 2019، الرابط:https://www.alquds.co.uk/، تاريخ زيارة الموقع ووقتها: 2021/12/16، 20:28سا.

[5]- نينو سورمافا، صراع الشرق والغرب في رواية (أديب) لطه حسين، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

وحضارته؛ فالبورتريه الذي رسمه الشرق لنفسه في الأدب العربي الحديث، كان له فضاء ثقافي موجه ضد الصور السلبية المضادة،ورسم الخطاب الأدبي نقاط تقاطب تدل على المفاهيم الروتينية والصور المتعارضة للعلاقة التنافسية بين الشرق والغرب، وجاءت تجارب الأدباء الشخصية كمحاولة لتخطي الحواجز القائمة بين العالمين، "فخصص المثقفون العرب الذين أوفدوا إلى الغرب جزءا كبيرا من كتاباتهم لبحث هذه المشكلة، ولذلك يمكن النظر إليهم كأبطال لأعمالهم الأدبية، فتشابهت الروايات العربية التي ركزت على لقاء الشرق والغرب، حتى أنها تحولت لظاهرة ثابتة،"[1]وكان خطاب تفكيك الاستعمار ونصوصه نوعا من أسلحة الانتقام، وعلى العموم فقد اتخذت علاقة الشرق بالغرب انقساما بين القبول والرفض، الإيجاب والسلب، نجمله فيما يأتي.

## 1- علاقة الشرق بالغرب علاقة صراع وتفاضل

بدأت العلاقة الجديدة بين الشرق والغرب -كما أشرنا- منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر لعام واحد وألفين، الأحداث التي ستؤرخلمنعرج جديد في العلاقة بين العرب والمسلمين والغرب، فقد كانت العلاقة متأرجحة في حد ذاتها نتيجة إرثها الثقافي والحضاري بين الأنا العربية ونفسها، والأنا العربيةوالآخر، ثم تلا ذلك المؤثر مؤثر "الربيع العربي،"[2] لكن جذور تلك العلاقة تعود إلى تطور الفكر العربي، مما نتج عنه تطور المجتمع الشرقي، وقد أوجز الباحث المستشرق ليفين ذلك في مجموعة أسباب؛ أولها "انحطاط الإمبراطورية العثمانية وقيام دولة مصرية قوية ومستقلة، وفيها رد الفعل الأول للشعوب العربية على الثقافة الأوروبية في محاولة تفهم الشرق لمؤسساتها ومعايير حياتها، وكذلك بداية النهضة الثقافية في البلدان العربية، ثمظهور الحركة التنويرية العربية في الخمسينات إلى السبعينات من القرن التاسع عشر وعلاقاتها مع الإرساليات الأجنبية، كذلكازدياد التغلغل الأوروبي وتحول البلاد العربية إلى أشباه مستعمرات، حيث تطورت الحركة من أجل التغلب على التخلف الإقطاعي ونشوء الاتجاه القومي التحرري، وتشكيل الفكر البورجوازي وتأُسيس الفلسفة العربية الحديثة، من السبعينات حتى التسعينات من القرن التاسع عشر، وتلاهابروز التركيبة الاجتماعية السياسية العربية الحديثة قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، وتبلور الاتجاهات البورجوازية الصغيرة والاشتراكية وبقايا الإقطاع،"[3] فقام جدال الشرق والغرب وسيبقى قائما ولو تغيرت النظرة ومعطياتها، على حد قول جورج طرابيشي في حديثه عن علاقة الشرق والغرب: "من المؤكد أن الشرق والغربسيتمران في الوجود لحقبة مديدة من الزمن، ولكن لن يكون استمرار العلاقة إلا دليلا على غنى

[1]- ينظر: نينو سورمافا، صراع الشرق والغرب، الموقع المذكور.
[2]- نينو سورمافا، صراع الشرق والغرب، الموقع المذكور.
[3]- ز، ل، ليفين: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في لبنان وسوريا ومصر، ترجمه عن الروسية بشير السباعي. دار ابن خلدون للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1978، ص 16، وكذلك: سالم المعوش: صورة الغرب في الرواية العربية. مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص51 -52.

العالم لا على انقسامه،"[1] مما يؤكد قيام علاقة الشرق والغرب على فرضيات أساسية،شكلت فيما بعد ردة فعل الأنا العربية الشرقية لما ارتسم لها من صورة في ذاكرة المجتمعات الغربية، ولعل العلوم الاجتماعية والاستشراق هي الأرضية لهذه الصورة،وقد كان أول أسباب الجدال النظرة الاستعلائية الغربية للشرق، أو ما يسمىبالمركزية الأوروبية، الناتجة عما قامت به أوروبا من إثنوية معارضةللشرق منذ القدم، انطوت دون شك على نزعة تمجيد الغرب وتقليل شأن الشرق، وكذا (استبدادية الشرق) في مقابل حرية الغرب الرأسمالي،أما ثانيها؛ فهي ادعاؤها القيام برسالة تمدنية وحضارية للشرق؛ بعد أن نعتتها الشعوب العربية بتخلفهاسياسياثقافياوحضاريا، فكان ذلك مبررا لتعتبر أوروبا نفسها مسؤولة للقيام بدور حضاري تمديني للشرق، تكشَّف فيما بعد بالاستعمار الغربي للشعوب الشرقية وغيرها.

إن فكرة (السمو الأوروبي) وفكرة (امتدادية أوروبا) وفكرة (أوروبا مركز العالم) تحاول فرض نفسها منذ أمد طويل، حيث ظهرت "رسالة الرجل الأبيض مثلث الوجوه: الفاتح المسلح، والمبشر والباحث عن الثروة،"[2] وترتبت علاقات الأوروبي بغيره في ضوء علاقة جديدة، هي علاقة المتبوع بالتابع، وقد عبر الأدب الروائي رمزيا عن هذه العلاقة الملتبسة على لسان الكاتب (دانيال ديغو) في روايته (روبنسن كروزو)، إذ "يقوم (كرزو) الأبيض، بتعليم (فرايدي) الملون، التفكير والفهم والسلوك، وإذا وضعت تلك العلاقة تحت النظر العقلي لتحليل مكوناتها، نجد أن العلاقة بينهما كمتبوع وتابع تقوم على ركائز القيم الروحية، القيم الفكرية، والقيم السلوكية،"[3]لذا جاءت نظرة الغرب للشرق علائية، تحمل حلم التفوق والسيطرة عليه، تنظر إليه على أنه متخلف، وهو حامل رسالة التطور والحضارة، لذلك حاول فرض الوصاية عليه بكل أشكالها.

فرضت (المثاقفة) شروطا قاسية على مجمل حركة التقدم العربي في مراحل تاريخية مختلفة، وهذه المثاقفةلم تكن "صلبة كما ينبغي، بل تراوحت بين الهزيمة والارتداد إلى الخرافة بدل العلم،"[4]لكن ما شغل المثقفين العرب كثيرا هو فكرة الغرب الحضاري الثقافي الكامل، إزاء فكرة الشرق الفقير المتخلف؛لذلك بقي القلق الوجودي القومي "يسكن أعماقهم، ويتجلى في إبداعاتهم وممارساتهم ومواقفهم من الذات والعالم عبر الأحزاب والتنظيمات والتأليف والتعليم والاتصال بالجماهير،"[5]ثم اتخذت العلاقة بين الشرق والغرب طابعا جنسيا؛ "بافتراضها وجود طرفين موجب وسالب، فاعل

---

[1]- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، ص192.

[2]- ينظر: عبدالله إبراهيم: المطابقة والاختلاف: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص19.

[3]- عبدالله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، ص19.

[4]- يراجع: محمد عزام: البطل الإشكالي. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1 1992، ص21.

[5]- ينظر: عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995، ص21، وينظر: محمد رياض وتار: ، شخصية المثقّف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000، ص93.

ومنفعل، ملقِّح وملقَّح، "تطرح نفسها كعملية ذات حدين؛ مذكر ومؤنث، كانت تلك المثاقفة لا توقظ في الطرف المتلقي إحساسا بالدونية المؤنثة، بقدر ما تبعث فيه شعورا مرهقا بالخصاء الفكري والعفة الثقافية، وتحت وطأة هذا الإحساس الذي لا يطاق ذله، يلوذ مثقف المستعمرة أول ما يلوذبماضيه الحضاري الذييفترض تعبيره عن رجولة،"[1]لذلك انبنت الرواية الحضارية في عمومها على ثنائية الذكورة العربية والأنوثة الغربية، حيث رغم تطور الحياة ـ وتبدل وجهات النظر تجاه وظيفة المرأة في الحياة وأهميتها في المجتمع، بقي الرجل الشرقي ينظر إلى المرأة الغربية النظرة ذاتها في الرواية الحضارية، فقامت على "النظرة البدائية للمرأة، القائمة على خضوع المرأة للرجل، والشرقي يجد في هذا التصور منفذا ليلبي ثورته على الغرب؛ بتمثله أنثى يركبها متى شاء وكيفما شاء، على حد قول نجيب محفوظ في رواية (بداية ونهاية) على لسان بطل روايته:هذه امرأة إذا ركبتها فقد ركبت أمة بكاملها،"[2]فجاوروا بنظرتهم الجنسية تلك رواد المنهج الأسطوري في تحليل الشعر الجاهلي، والذين يذهبون إلى أن "الشاعر الجاهلي كان إذا ركب ناقته فكأنما ركب ناقة السماء، وإذا صور ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما يصور الآلهة القديمة (الشمس)، وإذا ذكر ثورا وحشيا فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة،"[3]فقد نظروا بدورهم إلى الغرب الاستعماري كنظرة أولئك؛ حيث كانوا إذا ركبوا أنثى الغرب، ونالوا مبتغاهم منها، كأنهم ركبوا ذلك الغرب وانتصروا عليه، لذلك كان للجنس رمزية فياضة في تلك الآثار.

لقد قامت العلاقة في اللقاء الحضاري بين الشرق/الغرب، من خلال تجنيسها الرجولة/الأنوثة وعبر مثاقفتها؛ "فالتجنيس فرضته بالفعل ضرورة الترميز الفني، ولكن مالا يجوز أن يغيب عن البال أن منطق الرمز هو في الوقت نفسه رمز لمنطق؛ منطق رجال في عالم رجال وثقافة رجال ورواية رجال، والأدهى من ذلك أيضا أنهم رجال "شرقيون،"[4]لذلك اهتمت بعض الدراسات النقدية المعاصرة بتلك العلاقة ومساءلاتها الكثيرة لمتغيرات الأحداث، فتناولت بعضها الهوية المختلفة للآخر (اليهودي)، خاصة في التجربة الفلسطينية، سواء للكاتب أو لبطل القصة أو الرواية، وتناول بعضها الآخر المرأة وأسئلتها سواء أكانت بطلة أو كاتبة كذلك،وقد "توزعت تلك الدراسات بين إعادة الأسئلة نفسها حول تلك العلاقة، أو تجديد هذه الأسئلة لتتلاءم مع النشاطات الإنسانية الجديدة ضمن سياقاتها التاريخية، بل إن بعضها تكرار لما سبقها،"[5]فكانت الرواية الحضارية امتدادا للأحداث على الساحة العربية والتي "ما زالت مشحونة بذات الآخر، فهو الفاعل والمحرك لكثير من الوقائع العالمية، التي تمسأكثر ما تمسالمنطقة العربية والإسلامية، لذلك كانت علاقة الآنا بالآخر ناتجة عن التحولات السياسية، الاجتماعية والاقتصادية،في رؤية الشرق للغرب وعلاقته به، وقد وعى الروائي العربي دوره في

---

[1]- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص11.

[2]- ينظر: نجيب محفوظ: بداية ونهاية. مكتبة مصر، القاهرة، ط7، (د ت)، ص245.

[3]- ينظر: وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 126.

[4]- جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص17.

[5]- ينظر مثلا، عصام بهي: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1991، وكذلك ينظر: منصور قيسومة: الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة. دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، 1994.

الإدلاء بصوته الحضاري والقومي، فبث ذلك في أحداث روايته ذات الصراع الشرقي الغربي.

اتخذت علاقة الشرق بالغرب بعد ذلك منحى فكريا فلسفيا، بعد أن كان أدبيا، حيث برزت مفاهيم ثقافية جديدة تخدم المشروع النهضوي العربي، فكان"بروز بعض المفاهيم والتيارات، وسقوط بعضها الآخر، تبعا لصعود وسقوط طبقات اجتماعية، إضافة إلى عوامل أخرى مثل ضغوطات عالمية، تقوم بتعزيز تيارات معينة على حساب تيارات أخرى،"[1]كما حظيت صورة الشرقي بتشويه واضح في مرآة الآخر الغربي وثقافته ثم،"تحول ذاك الصدام إلى نوع من التعرف والاقتراب من صورة الآخر (العربي) بعد أن حاز عدد من الأدباء والمفكرين العرب جوائز عالمية مرموقة، بدءا بجائزة نوبل لنجيب محفوظ ومرورا بجوائز دولية كبيرة؛ نالها كل من: محمود درويش، إدوارد سعيد، أمين معلوف، الطاهر بن جلون، وأدونيس.. وغيرهم؛ فطرأ شيء من تلميع الصورة القديمة،"[2]ويذهب إدوارد سعيد في كتابه (الاستشراق) إلى أن الغرب عمل منذ عهود غابرة على "تشويه صورة الشرق والتقليل من شأنه وتسفيه منظوماته الفكرية السلفية غير المتطورة، فمنذ أواخر القرن الثامن عشر، أصبح الاستشراق أسلوبا غربيا للسيطرة على الشرق واستبنائه وامتلاك السيادة عليه، واكتسبت الثقافة الغربية المزيد من القوة بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق، باعتباره ذاتا بديلة أو حتى سرية تحترضية (تحت أرضية)،"[3] وهو السيد المتعالي الفوق أرضي.

أصل العلاقة العدائية بين الشرق والغرب تعود إلى"تخوف الغرب من الشرق، بعد ما أثبته التاريخ من تفوقه وتقدمه، وأسبقيته بحضارة أخضعت الدنيا ورقاب الجباربرة طيلة عقود من الزمن، فهو لا يريد أن يعود الشرق لقوته المعهودة تلك، فحاربه بشتى الطرق والوسائل، مما أنتج التصادم والتصارع بين العالمين، بدل التحاور والتثاقف الحضاريين، هذا في بداية القرن التاسع عشر، أما بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، فازدادت الصورة قتامة؛ حين نظر الغرب إلى الشرق على أنه "قنبلة موقوتة، أو خلية إسلامية دينية، أو تنظيم سري، يهدد حضارة الغرب ووجوده وهويته وثقافته، وازداد الأمر سوء بعد دخول الدولة العبرية حلبة الصراع، فأشعلت كل جبهات المواجهة بين الشرق والغرب: السياسية والدينية والثقافية وغيرها،"[4]وزادت العلاقة توترا حين انفتحت وسائل الإعلام على هذا العالم الشرقي وبالغت في مسخه وتشويهه؛ بالعودة إلى

---

[1]- ينظر: السيد ياسين: الكونية والأصولية وما بعد الحداثة. المكتبة الأكاديمية، ج1، ط1 ،1996، ص 84 - 85، وينظر: فهمي جدعان: الماضي في الحاضر. دار الفارس، ط1، 1997، ص482، وما بعدها.

[2]- يراجع: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، جريدة الخليج الإلكترونية، نشر بتاريخ: 27 نوفمبر2009، الساعة: 05:59صباحا، الرابط: https://www.alkhaleej.ae، تاريخ ووقت: 2021/12/12، الساعة: 23:50 سا.

[3]- إدوارد سعيد: الاستشراق، ص 39.

[4]- جريدة الخليج الإلكترونية: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، نشر بتاريخ: 27نوفمبر2009، الساعة: 05:59صباحا، الرابط:
https://www.alkhaleej.ae، تاريخ ووقت: 2021/12/12، الساعة: 23:50 سا.

الصورة النمطية للشرقي أو العربي على أنه"قاطع الطريق في الصحراء، المنغمس في أجواء النساء والخمر، والمعادي للتطور والرقي والتحضر، كما يحدث في أفلام (هوليود) وأفلام الكارتون والتقارير الإخبارية الموجهة في اللحظات الخطرة، كما حدث في أيام معاهدة (كامب ديفيد مثلا)، عندما عرضت وسائل الإعلام الغربية فيلما عن معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل، عام 1979، قارنت فيه بين البلدين، حين أظهر الفيلم المناطق الشعبية الفقيرة في مصر في مقابل المناطق الراقية في إسرائيل، مع تعليق: أن إسرائيل ستسهم في تطوير العرب الفقراء، وبدا الأمر كأن العرب يعيشون في العصر الحجري، وأن إسرائيل (المنقذ) الذي سيأخذ بيدهم (كرما وتطوعا) إلى عصر العلم والحضارة،"[1] والحقيقة التي لا مراء فيها أن إسرائيل قد خططت مسبقا، وربما قبل آلاف السنين لاحتلال فلسطين وإقامة دولتهم المزعومة عليها، وفي المقابل تشريد الفلسطينيين قسرا وتهجيرهم عنوة، وإسكات أفواه العرب والمسلمين ممن لم يعجبهم اغتصاب أحد مقدساتهم، واستيطانها.

لطالما كان اختلاف الثقافات بين الشعوب والأمم أمرا عاديا وطبيعيا، لكن اختلاف الثقافة بين الشرق والغرب اكتسب طابعا تشويهيا مسخيا، أظهره الغرب للعالم، بتصويره الصراعالدائر بين "الثقافة الغربية المستنيرة المنفتحة المتحضرة، والثقافة العربية المتخلفة المغلقة المتعصبة قديما ، الإرهابية حديثاالتي تريد تدمير حضارة الغرب،مستغلة أحداث الفترة الأخيرة لتجذير هذه الصورة المشوهة، ولتعميمها على الأمة كلها بتاريخها وثقافتها وعقيدتها ومستقبلها،"[2]فوصلت سخرية الغرب بالشرق واستصغاره له واستعلاؤه عليه، أن استكثر عليه أن يحوز كاتب عربي كنجيب محفوظ جائزة عالمية كجائزة نوبل، فانطلقت رحلة البحث الغربيةفي رحلة استكشاف الآخر ومعرفته، بالبحث عن الأسباب التي "أدت مرة أخرى إلى تفوقه عليه في نوبل وغيرها، فاطلع على كتاباته واضطر أن يبحث في ثقافته؛ ليفهم هذه الكتابات التي نافست كتاباته وتفوقت عليها في مناسبات شتى، وبدأت دراسات غربية تبحث في التراث العربي والإسلامي والتراث الهندي والإفريقي وتراث أمريكا الجنوبية حتى تفهم كتابات نجيب محفوظ والطاهر بن جلون وأمين معلوف وسنغور، وماركيز وسلمان رشدي، وغيرهم، ممن دخلوا باب المنافسة وحازوا جوائز عالمية كبيرة،"[3]حتى أنه جاء في مجموعة تعليقات الصحف والمجلات، التي رصدتها الموسوعة البريطانيةEncyclopedia Britannicaبعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل عام 1988،انطباعات متنوعة، توحي بأفكار ودلالات كثيرة، من مثل: "للمرة الأولى، عربي يفوز بجائزة نوبل، "(جائزة نوبل لنجيب محفوظ، هي جائزة للأمة العربية)،(أول كاتب عربي يحظى بالتكريم العالمي)،(جائزة نوبل لنجيب محفوظ من مصر)"، وغير ذلك من التعليقات التي تحمل بين طياتها طابع الدهشة والذهول، وكأن حيازة شرقي للجائزة شيء غريب، وهو حق مشروع للغربي فقط، وقد حجبت عن الشرقي لزمن طويل، ثم انهالت مؤخرا جوائز أخرى من الغرب للشرق، محاولة

[1]- جريدة الخليج الإلكترونية: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[3]- عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

منهلتبييض صورته في عيون الشرق، من مثل محمود درويش وأدونيس والطاهر بن جلون وإدوارد سعيد وأمين معلوف، وغيرهم كثير،على تباين اللغات والألسنة، الثقافات والايديولوجيات، كمؤشر على محاولة الغرب الاعتراف بحوارالثقافات، وتحررها من الأطر الاستعلائية والتدميرية التي حوطتها في السابق.

## 2- علاقة الشرق بالغرب علاقة حوار وتكامل:

نظر فريق آخر في المقابل إلى علاقة الشرق والغرب نظرة مغايرة، قامت على الحواروالتكامل، كان سببها في البداية اللقاء اللاودي الذي أنتج موقفين للشرق تجاه الغرب؛ "صورة الغرب الاستعماري، كصورة مشوهة قائمة في ذاكرة العقل العربي، وصورة الغرب الحضاري، والتي يبدو فيها بملامح إيجابية، غلب عليها الانبهار بالحضارة الحديثة وبالوافد الجديد، وربما كانت أحيانا صورة غامضة يحار العقل في مجال تصنيفها إيجابا أو سلبا،"[1]فذهب بعضهم إلى أن الكاتب والمفكر شارل مالك قد دعا في كتابه (المقدمة) إلى"اعتناق الحضارة الغربية اعتناقا كاملا، وليس التأثر بها فقط،"[2]ومثله زكي نجيب محمود الذي صرح في كتابه (شروق من الغرب) قائلا: "إنني في ساعات حلمي، حين أحلم لبلادي باليوم الذي أشتهيه لها، فإنني أصورها لنفسي وقد كتبنا من اليسار إلى اليمين كما يكتبون، وارتدينا من الثياب ما يرتدون، وأكلنا كما يأكلون، لنفكر كما يفكرون، وننظر إلى الدنيا بمثل ما ينظرون،"[3]إذ يعترف الغرب بالشرق ويتبادل معه المصالح في جوانب كثيرة إلا ما تعلق منها بالثقافة، حيث تتبعثر الصورة ويحتد الصراع وتتحول المسألة إلى حالة حرق وإحراق لأغراض بعيدة عن التطور الحضاري والمعرفي والإنساني،"فانطلقت في السنوات الأخيرة حركات ونداءات ومؤتمرات لوقف التردي في العلاقات الثقافية، وإعادتها من حالة (الصدامية) إلى حالة (الحوارية)، أو من الاقتتال والإفناء والاتهام إلى التكامل والبناء والإثراء، وتحويل مجريات العلاقة إلى الانفتاح على الثقافة الشرقية، والقضاء على النظرة العدائية الاستعلائية الغربية المتربصة بالشرق، وثقافته ومستقبله، المندفعة في استماتة لغرض تشويهه، تحقيره، والقضاء عليه،"[4]وقد بدأ الكتاب الشرقيون في دعم أصوات حوار الحضارات ثقة فيالمنجز الثقافي الإبداعي الشرقي، الذي غدا اليوم ينافس الغرب، بلاستطاعتغيير الصورة السلبية التي رسمت عن الثقافة الشرقية في أعين الغرب، كما تعالت الأصوات منادية بوجوب الاطلاع على ثقافة الآخر؛ الغرب بالنسبة للشرق، والشرق بالنسبة للغرب، وكللت تلك الأصوات الحوارية بافتكاك الثقافة الشرقية وآدابها الكثير من الجوائز الغربية التي لم تكن تحلم بها يوما، وكانت حكرا على الغربيين.

اقتحم الإنجاز الثقافي والأدبي الذي حمى المنافسة على أرفع الجوائز في العالم وفاز بها، مما يدل على ابتداء مرحلة جديدة من المثاقفة بين الشرق والغرب، وأنه "لابد من

---

[1]- ينظر: مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي العربي في الرواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، (د.ط)، 1998، ص 32.

[2]- عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور بتاريخه ووقته

[3]- عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

[4]- عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

الاعتراف بالآخر مهما طال الزمن، ومهما تدخلت أساليب ووسائل لا علاقة لها بالأدب والثقافة لمنعها وحجبها عمن يستحقها، مثلما كانت تستبعد ثقافات أو مواقف أو اتجاهات تتعارض مع ثقافة الآخر، وهذا الآخر بالطبع هو الغرب، أو من يدور في فلكه فكرا وموقفا وانتماء،"[1]فما فرض مثاقفة الشرق والغرب أدبيا على الأقلما قدمه نجيب محفوظ من مشروع ثقافي فكري وأدبي إلى العالم، بعد إسهامه"كماركيز وغيره في نقل الأضواء المسلطة على بؤر الثقافة المعروفة في عواصم النور والتحرر والإبداع الغربية، إلى مناطق أخرى متعثرة (نامية) بعيدة عن الأضواء والصخب الحضاري،"[2]بعد أن عبر في أدبه عن الإنسان المعاصربآماله وآلامه، انتصاراته وانكساراته، في بحثه عن التحرر والقيم الجميلة، وبحث في خلاص الإنسان من نوازع الشر والانهيار والتمزق والدمار التي تهدد الإنسان اليوم في كل بقاع الأرض،و"بطرح جدلية العلاقة ما بين الإنسان في واقعه وإمكانياته وموروثاته الفكرية والأخلاقية والروحية، وبين تطلعاته وأحلامه وتحولاته الحضارية والتكنولوجية والمادية، ومع رصد الجدليات والتناقضات والصدامات في مستوياتها المختلفة، بدءا بجدليات الواقع الحياتي اليومي، وانتهاء بجدليات الوجود الفلسفية الكبرى،"[3]منطلقا في مشروعه الحوارثقافي من حلم الإنسان في الارتقاء به وتغيير أحواله نحو الأحسن؛ وذلك بنقله من التخلف إلى التقدم، ومن الجهل إلى المعرفة، من الشقاء إلى السعادة، ومن الظلم والغبن والقهر والخوف والقتل والحرب، إلى الأمن والأمان والحرية والحب والجمال، كما حوت آدابه "رؤية للحياة والوجود والمصير، شغلتها هموم الإنسان البسيط والمثقف والفيلسوف، كما شغلتها هموم الجماعة والشعوب، في بحثها الدائم وكفاحها المرير لتحقيق الحرية والانعتاق من كل قهر أو بطش أو طغيان؛ طغيان الفرد أو السلطة أو الاستعمار من ناحية، وطغيان الفكر أو الأيديولوجيا أو الرأي الواحد، من ناحية أخرى،"[4] وهي دون شك جدليات شغلت كل الفلاسفة وعمالقة الأدب والفكر في كل زمان ومكان.

مثَّل حوار الحضارات كذلك محمود درويش وأهمية عولمة الأدب، فحقق ذلك التجاور والتحاور بشعره، إثر نيلهجائزة (لانونLannanللحرية) في مجال الآداب لسنة 2001، وهي جائزة تقديرية تلي جائزة نوبل في قيمتها المادية والمعنوية،مما يذعن بالدخول في مرحلة (ثقافة الآخر) وتداخل الثقافات وحوارها، مع الانطلاقمن الأطر الإنسانية العامة،محملا شعره مشروع انتقال الإنسان من الشقاء إلى السعادة، ومن الاستعمار إلى الحرية، ومن الآلام إلى الآمال، إضافة إلى كون شعر محمود درويش ذاأطر موجوعةبواقع مأساوي، وتجربة مريرة، جراء احتلال وطنه، وتشريد شعبه،فكان شعره فاجعةرثائية حزينة صبغت مشروعه الثقافي الشعري، الذي "يرثي فيه الذات، الوطن الضائع والأمة المتهاوية، منطلقا من جدلية الصراع ما بين البقاء

[1]- عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[3]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

والفناء، الحياة والموت، الحرية والعبودية وكذلك الكابوس والحلم،"[1]فيحقق انتصاره المرغوب تلك الجائزة العالمية، عن جدارة واستحقاق، إثر إنشاده للحياة، السلم، الحلم، والحرية.

فبعد طول صراع بين الشرق والغرب، وبعد مراوغة في الموقف تتردد بين الاستعلاء مرة والتخوف من هيمنة الشرق على الغرب مرة أخرى، أصبحت ظاهرة معرفة الآخر في العصر الحديث، وتعدد الثقافات وحوار الحضارات أمرا محتوما، بدخول العالم مرحلة التلاقح الثقافي والتزاوج الفكري في عصر العولمة، ما جعل الثقافة العربية تسارع إلى البحث عن مكان لها بين الثقافات والإبداعات والفنون العالمية، وإيمانا منها بتباين الثقافات واختلاف الآداب، جعلت تسهم"في إرساء قواعد جديدة لمظاهر الاختلاف الطبيعي بين الثقافات، بحيث تتجه إلى التلاقي والتكامل والمعرفة، لا إلى الصدام والمواجهة والإلغاء، وأصبح ضروريا أن يعكف الباحثون على معرفة ثقافة الآخر ليفهموا لغته وقضاياه وهمومه وأحلامه، بعد أن أصبح الانغلاق والقطيعة وإغلاق النوافذ أمرا مستحيلا في هذا العصر،"[2] ما يفسر منح المفكر إدوارد سعيد جائزة (لانون) في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، وأمين معلوف جائزة الصداقة الفرنسية العربية، ونيل أدونيس والطاهر بن جلون جوائز عالمية أخرى رفيعة ومرموقة، تضاف إلى ما حققه سابقيهم استفتاحا بنوبل المستحقة لنجيب محفوظ.

## 3- جدل الشرق والغرب في الرواية الحضارية:

انفتح المشهد في عالم الرواية الحضارية العربيةعن تشكيلة واسعة من الرؤى والأساليب التي تجسد رؤية الشرق والغرب بشقيها؛ التحاور والمثاقفة، التنافر والصراع؛ فدار مضمون الرواية الحضارية في عمومه حول بطل يقف موقفا وسطا بين العالم الشرقي كمعاكس وضديد للعالم الغربي، بعد أن ينشأ في مجتمع إسلامي تقليدي، ثم يسافر إلى أوروبا للدراسة أو العمل، وهناك يمر بأزمة روحية نتيجة الصدمة الثقافية التي تصيبه في العالم الغربي، ترافقها أزمة الهوية المنشطرة بين عالمين ماض وحاضر، شرق وغرب، ليعود إلى وطنه الأم بتلك الاهتزازات والانقسامات، ما ينتج عنه تصدع هوية البطل في العادة بعد صدام الحضارات و"تمزقه بين امرأتين: أوروبية مضيفة وشرقية (محلية)، حتى أصبح هذا المجاز، الذي يأخذ شكل علاقة غرام، ظاهرة عامة في كل الروايات- الرجل الشرقي يضيع بين امرأتين، بمعنى أنه يقف بين ثقافتين متنافستين، فالعلاقة بالمرأة الغربية يقوده إلى حضارتها، وبعد العودة يجاهد للاندماج في مجتمعه المحلي، وربما يقترن بامرأة محلية،"[3]فقد كشفت الكثير من روايات الصراع الحضاري وأهمها (أديب) لطه حسين و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، عالجت صراعا نفسيا مريرا داخل بطل الرواية، انتهى بمأساة، يذهب ضحيتها الأول، في حين يعود الثاني لوطنه محاولا الفرار من العالم الغربي والأوبة إلى العالم الشرقي، في محاولة يائسة للحفاظ على هويته.

---

[1]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[3]- نينو سورمافا، صراع الشرق والغرب، الموقع المذكور.

بدأت الرواية الحضاريةذاتإشكالية العلاقة بين الشرق والغرب في التمحور عند المثقفين العرب الذين "زاروا أوروبا وعادوا منها منبهرين بما رأوا؛ وأولهم المصري أسامة رافع الطهطاوي الذي رحل إلى باريس إماما لأول بعثة تعليمية أوفدها محمد علي عام 1826م، وكتب بعد ذلك كتابهالذائع الصيت: (تخليص الابريز في تلخيص باريس)، وتوالى الرحالة العرب إلى أوروبا بعد ذلك، وكان منهم اللبناني أحمد فارس الشدياق، صاحب الكتابين: (كشف المخبأ في أحوال أوروبا)، و(الساق على الساق)، وفيهما يروي ما شاهد في بلاد الأفرنج، فبدأ وعي الكتاب العرب ينفتح على طبيعة العلاقة المعقدة بين الشرق والغرب، إثر مقولة الشاعر البريطاني روديارد كبلنغRudyard Kipling: "الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا،"[1]فبدأوا في بحث العلاقة بين العالمين، وفي نقاط الالتقاء والاختلاف، من أمثال "طه حسين، زكي نجيب محمود، حسين فوزي، عبدالرحمن بدوي، حسين مؤنس، توفيق الحكيم، وفؤاد زكريا،بل ذهبوا إلى تحليل العقلين الشرقي والغربي ودراسة المجتمعين للوقوف على تفاصيل هذه العلاقة المتنافرة.

فذهب طه حسينإلى أن العقل المصري مثلا أقرب ما يكون إلى العقل الأوروبي، بحكم الصلات التاريخية والجغرافية والثقافيةوالتجارية التي كان البحر الأبيض المتوسط أداة انتقالها، على حين لا تكاد مصر تشترك في شيء ذي بال مع فكر الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان، ويذهب زكي نجيب محمود في كتابه (الشرق الفنان)، إلى عقد مقارنة مقابلة بين نظرة العالمين الشرقي والغربي إلى الوجود، فلاحظ أن هناك نمطين؛نمط الشرق الأقصى (الهند والصين وما جاورهما)، ونمط الغرب (أوروبا وأميركا)،ونمط ثالث وسط يجمع بين طابعيهما هو الشرق الأوسط، حيث يغلب على طابع الشرق الأقصى الحدس المباشر والعيان الداخلي والنظرة الغنية، بينمايغلب على نمط الغرب، العقل المنطقي التحليلي الأقرب إلىالطابع العلمي، في حين يجمع الشرق الأوسط بين الطرفين طوال عصوره التاريخية؛ حيثطالما تجاور الدين والعلم في حضارته القديمة، كما تجاور الفن والصناعة، وتجاورت الديانات المُنزَّلة مع البحث القائم على أسس علمية، وذهب عبدالرحمن بدوي إلى وجوب "التفريق بين العقلية السامية والعقلية الآرية؛ فأعلى شأن العقل الآري، متأثرا في طرحه بآراء الفيلسوف الفرنسي أرنست رينان،"[2]تحدث توفيق الحكيم عن علاقة الشرق بالغرب، في (عصفور من الشرق)، و(تحت شمس الفكر)،فطرحفيهما أوجه التضادبين العقلية العربية والعقلية الغربية، فأوضح أن العرب لا يرون إلا الجزء المنفصل، وهم يستمتعونبالأجزاء المنفردة،ولا حاجة لهم بالبناء الكامل المتسق في الأدب، لأنهم في هذه اللحظة يحتاجون هذا الجزء، وحتى إذ يترجمون عن غيرهم، يسقطون كل أدب قائم على البناء، فلم ينقلوا ملحمة واحدة ولا تراجيديا واحدة ولا قصة واحدة، كذلك عبر حسين فوزي عن انبهارهبالغرب، حيث يقول في كتابه (سندباد إلى الغرب): أنا مؤمن بالحضارة الغربية إيمانا لا تزعزعه الزعازع لأني عرفتها في مقوماتها الحقة من فكر وعلم وأدب وفن، وعرفت كيف تعمل هذه المقومات عملها في تقدم الأمم، ولا يقل طه حسين حماسا عنه

[1]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

في الإيمان بالغرب؛ حيث يقول في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر)، "إن أمامنا إن شئنا التقدم سبيلا واحدة لا ثانية لها، هي أن نسير سيرة الأوروبيين لنكون لهم أندادا، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يحب وما يكره، وما يحمد منها وما يعاب،"[1]ثم تراجع هؤلاء المفكرين العرب بعد ذلك عن مواقفهم، واصطنعوا في مراحل لاحقة مواقف أكثر توازنا، "تأخذ من الفكر الغربي خير ما فيه، وتدع ما لا حاجة بها إليه، وتسعى إلى إقامة التوازن بين الهوية القومية والانفتاح على الثقافات الأجنبية،"[2] فألف الأدباء روايات عالجت هذه المضامين؛ كأديب لطه حسين، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، الحي اللاتيني لسهيل ادريس، نيويورك 80والسيدة فينا ليوسف إدريس، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وأعمال كثيرة لعبدالسلام العجيلي، رغم ذلك تظل طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب مرهونة بحركة التاريخ، وليست محكومة بضوابط صالحةلكل زمان ومكان، إنها تتشكل ضمن البيئة التاريخية التي تولد فيها، كما أن الرواية الحضارية العربية تبقى "إشارة إلى التحول الحضاري إذا تحققت كعملية فكرية ولغوية بنائية، فهي ديوان العرب، والمُعَبِّر الأكثر انتشارا عن الأزمات التي يمربها الإنسان العربي في هذه الأيام،"[3] فبناء على ما ذهب إليه جهاد فضل، فإن الرواية الحضارية في العصر الحديث تلعب دور الشعر في العصر الجاهلي، لتعدالسجل التاريخيالجديد للعرب،والذي يحوى كما حوى الشعر سابقا كبوات وبشائر أمل، طموحات العرب وآمالهم المستقبلية، فقد أثارت الرواية أكثر من رؤية للآخر الغربي،فاستحقت بذلك أن تكون"الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقدة، سواءعلى صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكون واستيعاب التحولات المتسارعة،"[4]لتكون شاهدا حقيقيا على موقف الغرب من الشرق في فترة من فترات التاريخ.

انصب اهتمام الرواية الحضارية في عمومها على علاقة الشرق بالغرب، أو الأنا بالآخر، وأصبحت تلك العلاقة تيمة محورية يقصدها الروائيون لمآرب عديدة يضمِّنونها خطابهم الروائي، لعل أبرزها النزوع إلى السرد الذاتي، فمعظم "الذين كتبوا حول المسألة، إنما انطلقوا من تجربة ذاتية، وهذا قد يكون صحيحا على مستوى الواقع، لكن التجربة الذاتية لا تكتسب أهميتها إلا من خلال القدرة على تعميقها،"[5]وهذا لا يعني أن الرواية الحضارية المعاصرة قصب السبق في طرح الحوار الحضاري، بل حفل تاريخ الأدب منذ العصر الحديث بهذا الطرح، حيث "هناك من الأعمال ما

---

[1]- ينظر: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

[2]- عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: جهاد فضل: أسئلة الرواية. الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 1994، ص93، ويراجع كذلك: طه وادي: القصة ديوان العرب. مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2001، ص9.

[4]- محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، السنة11 ،العدد 104 / 1993، نقلا عن: جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، موقع مجلة الرياض، نشر بتاريخ الخميس15 جمادى الآخر1429هـ -19 يونيو 2008م - العدد 14605، الرابط: https://www.alriyadh.com.، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/12/12، الساعة: 23:31 سا.

[5]- إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية بعد الهزيمة، بيروت، لبنان، منظمة التحرير الفلسطينية، ، وزارة الثقافة، غزة، فلسطين، 1974، ص29.

تُعدعلامات بارزة في التوجه الحضاري للرواية العربية؛ كـ (علم الدين) لعلي مبارك، (تخليص الإبريز في تلخيص بـاريز)للطهطاوي، و(حديث عيسى بن هشام) للمويلحي، (أديب) لطه حسين، (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، وكلها أعمال تمثل رؤية ظرفية جديدة للآخر، كرواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس وغيرها من الروايات التـي شكلت في مجملها رصيدا ثقافيا لرواية اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب،"[1]كما تجدر الإشارة إلى أن معظم الروايات الحضارية العربية المعاصرة، صورت العلاقة التي تجمع بين الشرق والغرب، بغض النظر عن إشكالية تلك العلاقة رفضا أو قبولا أو توفيقا، وما شابه ذلك من مسميات يمكن أن توسم بهـا تلك العلاقة، وقد ذهب بعض الباحثين إلى تأكيد التجربة الذاتية التي يترجمها الروائي في عمل من أعماله، لاسيما الصدام مع الآخر،"[2] كما ظهرت دراسات نقدية دارت بدورها حول هذه العلاقة من مثل (شرق وغرب) لجورج طرابيشي، (المغامرة المعقدة) لمحمد كامل الخطيب، (وعي الذات والعالم) لنبيل سليمان، (الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثـة) لمحمد الشوابكة، وغيرها.

تصنف الرواية الحضارية العربية اليوم على أنها رواية سياسية بامتياز، إذ تعد في حد ذاتها منظومة، "تضم أكثر صورة؛ صورة الروائي، الذي هو صاحب السيناريو فيهـا، أو البطل الذي يسوق الأحداث إلى نهايتها،"[3] وقد ظهر في تلك الأنماط من الروايات كداعية سياسي ومرشد إنساني، يصارع من أجـل إبداع فني يحمله (هوية) خاصة، لا يقل شأنا عن الآداب العالمية الأخـرى، وهو لا يزال يصارع لتلميع صورته وإعادة ألقها وهيبتها.

هكذا وجد المثقف العربي،والروائي تحديدا، مادة ثرة لإنتاج صورة الغرب أو الآخر في مقابل الشرق العربي، "فتباينت هـذه الصورة أو العلاقة التي تجمع بينهما في تجارب فكرية وأدبية عـدة، وإن كانت علاقة التجنيس هي السمة التي أخذت في تقديم رواية اللقاء الحضاري، ولعل هـذه النمطية في دراسة الموضوع ما زالت تأخذ حيزا كبيرا حتى وقتنا الحاضر، وإن انقلبت الصورة في بعض الأحيان؛ من آخر شرقي إلى أخرى شرقية تواجه آخرَهـا الغربي،"[4]فظل الشرق والغرب متلازمين لا ينفصلان في الرواية الحضارية، مشكلين نواة محورية في الكتابات العربية التي عنيت بدراسة مفاصل هذا اللقاء أو الصراع،سواء على المستوى الفني أو المستوى النقدي، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن رواية الصراع الحضاري قد مرت بمراحل ثلاث؛ مرحلة التماثل الكامل، فمرحلة القلق والانزعاج،ثم مرحلة الإنتاج الثوري، ولا شك أن هذه التقسيمات والتسميات تستند إلى طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر، و"مهما اختلفت المسميات التي أطلقتها الدراسات على رواية اللقاء الحضاري فإنها لا تخرج عن بوتقة واحدة، يجمعها

---

[1]- ينظر: جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، الموقع المذكور.

[2]- ينظر: شاكر النابلسي: بحث في الرواية الأردنية، مقدم إلى ملتقى عمان الثقافي، 1982. نقلا عن: جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: طه وادي: الرواية السياسية. الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، ودار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 268.

[4]- ينظر: جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، الموقع المذكور.

رابط واحد، وهو منتج النص الروائي، فهو وحده المعبِّر عن هموم كل مرحلة من مراحل لقاء الشرق بالغرب، سواء أكانت مرحلة فردية أم مرحلة جماعية، لأنها وببساطة "إضاءة وعي الذات الفردية والقومية ووعي العالم، في خضم مواقف الأدباء والمثقفين العرب من تحدي الغرب السياسي والفكري والأدبي،"[1]بالإضافة إلى هذه النظرة، نجد كذلك من نظر إلى علاقة الشرق بالغرب من جانب الذكورة الشرقية والأنوثة الغربية، قبل أن تنعكس مؤخرا إلى أنوثة شرقية وذكورة غربية، وهي "إحدى المسلمات التي مازالت ملتصقة بدراسة الرواية العربية الحضارية، ومن ثمةلم يكن غريبا أن يوجد هذا الملمح في أغلب روايات الصراع الحضاري، وكأن الروايات نسيج روائي حي لهذه المتلازمة الروائية،"[2]حيث دار محور الرواية الحضارية في عمومها حول أبطال هم من المثقفين الذين وفدوا إلى الحواضر الغربية طلبا للعلم أو الأدب أو الفن، وكل رواية هي بمثابة تجربة ذاتية، حتى وإن لم تُرْوَبضمير الأنا، فاستحالت روايات الصراع الحضاري إلى ضرب من أدب الاعترافات، بطلهارجل مثقّف، حتى غدت "التجربة الحضاريةتجربة مثاقفة؛ حدَّاها كحدي التجربة الجنسية، فعل وانفعال، تلقيح وتلقُّح، لا تعني سوى الرجال وحدهم، ما دامت المسألة مسألة إشعار بالخصاء، ولو على صعيد الفكر،"[3]فعكست روايات اللقاء الحضاري بين العالمين "صدمة اكتشاف الآخر منذ وقت مبكر، والتي لم تتوقف منذ زمن الاكتشاف الأول إلى زمن العولمة الحالي،"[4] كما أثارت قضية العلاقة بين الشرق والغرب فضول النقاد لدراستها من خلال إبداعات الروائيين؛ فتناولوا تلك العلاقة في روايات الصراع الحضاري بأوجه مختلفة ودراسات متباينة، لا يتسع المجال هنا لحصرها.

خلاصة القول أن اختلاف الثقافات يعد أمرا طبيعيا، لكن ما هو غير طبيعي أن تتحول تلك الاختلافات إلى خلافات وصراعات ومواجهات مختلفة التوجهات؛ سياسية، اجتماعية، دينية، وثقافية، ما حول المشهد الثقافي إلى صدام الحضارات بدلا من تحاورها وتجاورها وتثاقفها، والذي يفترض أن تكون عليه العلاقة مع الآخر، ولطالما حدثنا التاريخ عن هذه العلاقة التوافقية والمثاقفة الحضارية بين مختلف الأمصار والحضارات، إذ بعودتنا إليهلا ننكر وجود نوع من الصدام الحضاري، ولكن في الوقت نفسهيرافقه توافق وتداخلوتبادل وإفادة من كل ثقافة، تطمح إلى الارتقاء بالإنسان وتحقيق أحلامه وترضي طموحاته؛ فقد استفادت الأقوام من حضارة الإغريق واليونان، ونهلت من حضارة الفراعنة، كما استضاءت بالحضارة الإسلامية عوالم الجهل والتخلف لمختلف الأمم، وإذ نقربوجود خلافات واستثناءات في حوار الثقافات وتعايش الحضارات الغابرة، لا ننكرتعاضدهاوانتفاعها من بعضها بعضا،فقد بيَّن الباحث مارتين

---

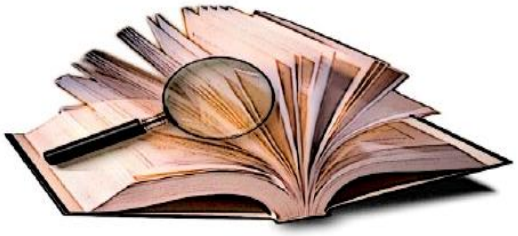
[1]- عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 1994، ص20.

[2]- ينظر: جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص 12- 13.

[4]- ينظر: نزيه أبو نضال: المثقفون العرب والغرب، صدمة العصفور الشرقي لتوفيق الحكيم. جريدة الدستور، عمان، بتاريخ: 10/01/، 1999، ص 25، نقلا عن: نجم عبدالله كاظم: الرواية العربية المعاصرة. عالم الكتب الحديث ، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص71.

برنال Martin Bernalفي كتابه (أثينا السوداء) الدور الذي لعبته حضارات مصر وإفريقيا في تشكيل الفكر اليوناني، حتى أن اليونان ذاتها نشأت كنتيجة لهجرات متعاقبة إلى آسيا الصغرى طيلة قرون، هذا عن طبيعة العلاقة بين العالمين، وما هو كائن وما ينبغي أن يكون، أما بالنسبة للرواية الحضارية، فقد شاهدنا كيف أنه وبعد موقف العداء الحاد، وكذلك الإعجاب والانبهار الشديدين، بدأت الروايات الحديثة تكشف وعيا جديدا في مسألة الشرق والغرب، حيث أعادت النظر في المغالاة في كلا الرأيين، محاولة الاعتدال في نظرتها تلك؛ مؤكدة أن ثنائية الشرق والغرب، لم تعد تقاس بذلك التضادد والتصادم المعهودين، بل استأنست إلى أن الحضارات المتقاطعة ما هي في الحقيقة إلا حضارة إنسانية واحدة بتجليات متعددة، ومراحل متعاقبة، بغض النظر عن أي تفرقة إثنية أو عنصرية أو جنسية، وما العالم إلا كتلة واحدة شرقية وغربية، ينتقل خلالها العقل الإنساني ليبني الحضارة بالفكر والعلم والبحث، لا بالتفاخر والاستعلاء وهيمنة الأجنحة بعضها على بعض، وبالعلم وحده تبنى الحضارات،بغض النظر عناختلاف الأجناس،تباين الألسنة، تفارق الديانات، طرائق الحياة وأساليب العيش.



# المحاضرة الثانية عشرة:

# الجسد موضوع أدبي

مثل الجسد موضوعا إشكاليا؛ لكونه تيمة تليدة للتخييل الشعري والروائي، ما جعل النقاد يتدارسونه عن طريق "بسطه إلى أقصى الحدود واختزاله إلى مقولات لا ترقى إلى استكناه ما تقدمه تلك الروايات والأشعار من تجارب حيوية لا يمكن الإمساك بها إلا في تفاعلاتها، وفي مفهمتها الوجودية والفلسفية والنفسانية والأنثروبولوجية،"[1] فكان الجسد ولا زال "موضوع العبور بامتياز حتى وهو ينصاغ في اللغة وبها، لأن (العبارة عبور،)[2] كما يقال.ونظرا لتعقد مصطلح (الجسد)، يبقى يسائل مختلف الثقافات، وهو ليس "مكبوت الثقافة العربية وهامشها اليقظ فقط، بل لأنه مفهوم عنقودي (استيحاء لعبارة القنبلة العنقودية) أو هو عبارة عن شبكة من الجذورRhizomiqueبتعبير دولوز وغاتاري،"[3] وتعود عنقوديته إلى ارتباطه بمفاهيم جنيالوجية كثيرة، أهمها النفس، الصورة، وتلبُّسه بمتطلبات الحياة، العقل، الروح، والحواس، ولأنه "مخزن كل العناصر الغريبة والعجيبة التي تتبلور في مجازات وصور، يمكن الرجوع للتحليل النفسي اليونغي والفرويدي واللاكاني للوقوف عليها، وهو ما يجعله مفهوما أصيلاoriginaire ومرجعيا لكل ما يؤسس الحياة والموت،"[4] وبهذا بدأت مفاهيم الجسد تتعدد وتتشعب.

يعود الفضل في مقاربة مفهوم الجسم لما هو عليه في الدراسات الفلسفية، خاصة عند نيتشه وهايدجر، إلى المتصوف (ابن عربي)، الذي يعد "أول من استعاد فكريا تلك العلاقة الثاوية في اللغة العربية بين الجسد والصورة، وكأنه يقول لنا بصريح العبارة: لا حديث ولا خطاب ولا دراسة ممكنة عن الجسد من غير أن تكون في الآن نفسه حديثا وخطابا ودراسة عن الصورة،"[5] وذلك في مختلف آثاره وعلى رأسها؛ (فصوص الحكم)، (الفتوحات المكية)، (الرسائل)، وغيرها، ما صَعَّب الوصول إلى تحديد مفهوم جامع مانع للجسد، هو كونه جوهر سؤال جميع الحقول المعرفية؛ فقد تقلب من الأديان، الفن، الفلسفة، التكنولوجيا، ووصولا إلى علم الجينات، بما يسمى الاستنساخ، ونظرا لتشابك مفهومه، ذهب البعض إلى الخلط بين الجسد كمفهوم مجرد من المرجع والتذويت، وبين جسد المرأة، وكذلك الخلط بين الجسد ودراسة (النوع) أو (الجندر)؛ والتي هي في الحقيقة "دراسة للجسد في علاقته بقضية اجتماعية وسياسية وثقافية، هي وضعية المرأة والاختلافات الاجتماعية بين الجنسين،"[6] (المرأة والرجل)، كما أخلط البعض بين الجسد والجنس؛ فالجسد موطن الجنس، و"الرغبة أشمل من

---

[1]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقًا للمعرفة: مقدمات للبحث والسؤال، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- القول لابن عربي، ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة: مقدمات للبحث والسؤال، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- هذا ما ذكره كل من: دولوز وغاتاري في في كتابهما (مائة هضبة)، يراجع في ذلك: Deleuze, Guattari, Milleplateaux, Seuil, 1976, *p. 9.*، نقلا عن: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة: مقدمات للبحث والسؤال، الموقع المذكور.

[4]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقًا للمعرفة، الموقع المذكور.

[5]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.

[6]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.

الجنس،"[1]والجنس تحقق للرغبة التي هي كذلك محتواة في الجسد، كما أن هناك من يخلط بين الجسد كموضوع للجمال، الذي وضعته فلسفة الفنون الكلاسيكية، والجماليات كموضوع فلسفي شامل، حيث غالبا ما يكون الحديث عن الجميل، المراد به الحسن، وإدارة الظهر "لجماليات البشاعة والقبح والغريب والعجيب، والحال أن قصائد الهجاء العربية ومصنفات رائعة من قبيل (رسالة البرصان والعوجان والحولان والعميان) للجاحظ، قمينة بأن تفتح أعيننا على هوامش طريفة للجسد في الثقافة العربية،"[2] حتى ولو لم يكن ذلك الجسد جميلا، بل به ما به من العيوب والنقائص، والتي قد تكون هي سبب جماليته وتفرده؛ فالجسد موضوع شاسع، معقد ومتشابك، مما يدعونا إلى "تجاوز الاختزال الذي ورثناه من المقاربات التقليدية، ويحثنا بالمقابل على الانفتاح على موضوعات فرعية لها أهمية بالغة، انتبهتْ لها بشكل كبير فينومينولوجيا الجسد، مع موريس ميرلوبونتيMaurice Merleau-Ponty وددييي أنزيو Anzieu Didierوغيرهما، وسوسيولوجيا وأنثربولوجيا الجسد، بالأخص مع أندري لوبروتون،"[3] حيث نظر كل من هؤلاء للجسد نظرته الخاصة بناء على مرجعياته وتوجهاته، وقبل الخوض في قضايا الجسد، نقف عند أهم مفاهيمه.

## 1- المفهوم:

يحمل الجسد الكثير من الدلالات، مما لا يوقفه على معنى محدد، خاصة في مجال اللغة، فهو يحمل دلالات عامة، ففي لسان العرب، فصل ابن منظور في مرادفات الجسد؛ حيث أفادت كلمة (بدن)"معنى الامتلاء والتقدم فى السن، وأشارت كلمة (جثة) الى الجسم المتصف بالاكتمال، وعنت كلمة (جسم) الضخامة والعظمة أو الهيبة والاعتلاء وبذل الجهد، وأفادت كلمة (الجِرم) بكسر الجيم معنى الجسد،"[4]كما أن هناك تشارك بين الجسد والصفات البشرية؛ كالعظمة (العظم)، الأنفه (الأنف)، الرئاسة (الرأس)، الجسامة (الجسم)، الوجاهه (الوجه)، والرحمة (الرحم)...وغيرها، كما توجد أفعال لغوية منبثقة من الجسد، مثل: عاين واعتنى وعنى، من (العين)...كما أن هناك استعارات لغوية من الجسد نطلقها على عناصر الطبيعة..مثل: هاج البحر، سكنت الجوارح، دخل القلب، وغيرها"[5]، أما في الاصطلاح فتعددت معانيه بتعدد ميادين استعماله، فعند الصوفية، نظر له البعض على أنه حجاب مرحلي، حيث يبدأ الصوفى بالعزلة والزهد لعزل الجسد؛ رغبة فى الوصول الى الحق والمعرفة النورانية، في حين نظر له آخرون على أساس كونه "أشرف الأجسام الكونية لأنه محل كمال الظهور

---

[1]- يراجع في هذا: دافيد لوبروطون : أنثروبولوجيا الحواس، Le Breton, La saveur du monde, uneanthropologie des sens, *éd.* Métaillié, 2006.، نقلا عن: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة: مقدمات للبحث والسؤال، الموقع المذكور.

[2]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، ج03، باب (ج.س.د) ص267.

[5]- ينظر: السيد نجم: المقاومة والتعبير بالجسد فى الرواية، نشر بتاريخ : 18 تموز/يوليو 2004، الرابط: http://nashiri.net/critiques-and-reviews/critiques-and-analyses، الزيارة: 2022/01/04، 19:50 سا.

الالهى،"[1]فلا فائدة من الأجساد إذا لم يرد بها الاتحاد بالذات الإلهية، فهي وسيلة وليست غاية.

## 2- الجسد في التاريخ والفلسفة:

قام الجسد في الفلسفة الغربية على ثنائية تقابلية بين الروح والعقل، في حين تم تفضيل العقل عليه، بعد ربطه بالشهوانية، واللاعقلانية، لا سيما عندالمرأة، فقد اعتبر أفلاطون الجسد تابعا للروح، في حين عكس تلميذه سقراط القاعدة، فجعل الروح تابعة للجسد، ومع أرسطو برزت المرأة ككائن أدنى بيولوجيا جسديا وعقليا من الرجل، ما يجعلها خاضعة له، حيث شبه أرسطو سلطة الرجل على المرأة بسلطة الروح على الجسد، في حين نظر له علم الاجتماع الحديث نظرة "جنسية بيولوجية محضة،"[2]فيما أحدثتفلسفة الحداثة وما بعد الحداثة ثورة وتغييرا جذريا في رؤية الجسد، فتحول معها إلى "مصدر ثري لتوليد وصياغة الصور البيانية، وإلى بؤرة لشبكة علامات واسعة، بعد أن ظلت علاماته طوال تاريخها ممنوعة من التداول، وممنوعة عن الدلالة، فلم تمتلك بالتالي سيموطيقياها الخاصة بها، بل إن الأمر ارتد إلى الجسد نفسه، الذي صار بحق محور مكبوتات اللاوعي، فلا يتحرك إلا خفية ولا يستعلن إلا رمزا،"[3]حيث تحول الجسد ليس إلى مجرد حامل للأنا، بل أصبح فاعلها ومحركها وسبب وجودها، "به توجد الأنا، وفيه يسكن عدمها، وعليه يقع قمع المجتمع لها، فهو طاقة حرية، ليست الجنسانية غير وجه من وجوهها المتعددة،"[4]وهناك من فلاسفة ما بعد الحداثة من نظر إلى الجسد على أنه أصل الفلسفة، وأصل كل نشاط إنساني، فيما جعله آخرون صورة مجازية أساسية في العصر الحديث، لذلك قام النقد النسوي ضد النظرة الدونية للمرأة من طرف الآخر الرجل، الذي اختزل كيانها كله وكينونتها جميعا في جسدها؛ فنظر إليها ككائن ناقص، لا يعرف إلا بالدونية والخطيئة؛ لذلك "سعت الحركة النقدية النسوية جاهدة قبل كل شيء إلى تكريس حق المرأة في استرداد ملكيتها على جسدها أولا، والعمل على إعلاء قيمته وجعله مصدرا ثريا لبلاغة الاختلاف، ولذكاء المرأة وإبداعها بصورة تسترد المرأة معها ثقتها بذاتها،"[5]فلم يكن التاريخ العربي بمعزل عن التطرق للجسد،فقد عالجوه كمتخيل في الكثير من مصنفاتهم كـ (مروج الذهب) للمسعودي و(كتاب الحيوان) للجاحظ و(حياة الحيوان الكبرى) للدميري،ورحلة ابن فضلان،و(قصة الغربة الغربية) للسهروردي، قصص العفاريت، الجن، والملائكة، لكونها "تشكل عالما موازيا يخترق عالم الواقعالإنسي، ليعيشه تبعا لمعطيات قابلة

---

[1]- القول لابن عربي، ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.

[2]- يراجع في هذا: بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعقراني. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2009، ص 28.

[3]- محمد فكري الجزار: سيميوطيقيا الاتصال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص74.

[4]- محمد فكري الجزار: سيميوطيقيا الاتصال، ص 75.

[5]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات علوية صبح نموذجا. موقع جريدة نزوى، نشر بتاريخ: 01 أكتوبر 2012، الرابط: https://www.nizwa.com/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2020/12/22، الساعة: 13.50 سا.

للتحليل والتصنيف،"[1]لكون الجسد موضوع مشترك بين عديد الحقول المعرفية، كالسوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، السيميائيات، علم الأديان، الفلسفة المادية، وغيرها...

في العصر الحديث ظهرت الدراسات الأنثروبولوجية والنفسية والفلسفية العربية التي عنيت بالجسد، فكان ذلك إيذانا بمرحلة التحول الثقافي العربي، نتج عنه "كتابات عبد الكبير الخطيبي وفاطمة المرنيسي وعبد الوهاب بوحديبة، ومالك شبيل، التي تعد الكتابات الأولى التي منحت للجسد مكانة في المقاربة الفكرية والتحليلية منذ بداية السبعينيات،"[2]بعدئذ أصبح الجسد متموقعا بين عدة مباحث ومقاربات علمية، اجتماعية، وإنسانية، وقامت أسئلته كموضوع مركزي للدين والأخلاق، ولذلك "ظل مكبوت الثقافة العربية حتى وقت قريب،"[3] لأنه من الموضوعات ذات الإشكالية، تتجاذبه ثنائية المادة والروح، البدن والنفس، ويتكئ إلى خلفيات لاهوتية وميتافيزيقية.

بعد ذلك اتخذ الجسد منعرجا آخر، بعد أن استوعبت المرأة جسدها الأنثوي، وشعرت بتميزه واختلافه عن جسد الرجل، واستقلال هويته، فظل الجسد "هو المسؤول عن حمل القيم من وجهة نظر المجتمع، وأصبح مساويا للهوية الفردية من وجهة نظر النساء، مما سهّل على الفكر الذكوري السائد اختزال المرأة في جسدها،"[4]وبالتالي تحولت نظرة المجتمع إلى الجسد، من السعي لإخضاعه للمنظومة الاجتماعية المادية أو الرمزية، إلى صراع مرير بين الجنسين (المرأة والرجل) لامتلاكه والاستحواذ عليه، وتحريره من الطرف الآخر.

أما في علم النفس، فقد اتخذ الجسد نظرة استعبادية، حين ربطه سيغموند فرويد بمصطلحات "الأنا والهو والأنا الأعلى، ليعلن أن الجسد تحت سلطة الأنا الأعلى ورقابته، سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي، علاوة على خضوع الأنا لمبدأ الواقع،"[5] فيعجز الجسد بذلك عن تحقيق رغباته البيولوجية والعاطفية والفكرية؛ فيكبتها فيكبتها ويخزنها في اللاوعي فتتجلى في الأحلام وفي الإبداع وغيرهما، وبالتالي يكون الجسد مغتربا ومستلبا من ذاته، بخضوعه لقوانين سلطة داخلية.

حظي الجسد في مجال علم الاجتماع بدراسات جادة ومعمقة، أطلق عليها (سوسيولوجيا الجسد)، مرجعيتها الجسد، بعد تحوله إلى نسق ثقافي، يحمل مختلف القيم الاجتماعية، حيث اعتبر بعض السوسيولوجيين الجسد "نافذة واسعة مترامية الأطراف نطل من خلالها على البنيات والعلاقات الاجتماعية والبناء الثقافي للمجتمع،"[6]واكتست للمجتمع،"[6]واكتست الكتابة النسوية جرأة في الطرح من خلال اللغة المكشوفة الفاضحة

---

[1]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.
[3]- فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة، الموقع المذكور.
[4]- شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي. مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 2002، ص127.
[5]- ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد. موقع صحيفة البناء اللإلكترونية، الرابط: https://www.al-binaa.com/archives/article/176995، تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/04، 21:15 سا.
[6]- جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

الفاضحة لموضوعات الجنس وشهوة الجسد، في محاولة من المبدعة العربية التحرر من خلال المجاهرة بمتطلبات المرأة الجسدية، في رقعة صغيرة محكومة بسواد الحبر وبياض الورق، بعد استيعابهنفي مبادرة منهن لكسر طوق الصمت،والتعبير الصريح عن الجسد، وما يمثله بالنسبة للمجتمع، فلطالما اعتبر من المحضورات والطابوهات، "فمن خلال الجسد والعلاقات العابرة والجنس والخمر وكل الملذات، انتقلت كتابة الجسد بين السياسة والدين، وبين المجتمعات والقيم المفقودة، حاولت من خلالها الكاتبة خاصة في هذا الموضوع أن تجعل الجسد جسرا إلى المعنى وإلى القيمة، كما وظفته من أجل تعرية أقنعة الزيف والخداع؛ لأن المرأة العاكسة لنا كذوات وكمجتمعات تخفي ما تبطن وتفعل سرا ما ترفضه جهرا،"[1] لذلك حملت مختلف تلك الروايات عبر الجسد قيمة وفلسفة، "ينكسر على تضاريسه النفاق والكذب،"[2] جسد يرنو إلى الحرية الفكرية التي تولد حرية الجسد.

أما في الفلسفة فيعد نيتشه من الفلاسفة الذين أولوا أهمية كبيرة للجسد في فلسفته، وقد تحدث عنه في مقدمة كتابه (العلم المرح)،قائلا: "كثيرا ما سألت نفسي إذا ما كانت الفلسفة، في المجمل وحتى اليوم، تأويلا للجسد وفي الوقت نفسه سوء فهم للجسد،" وبالتالي يربط فلسفة التأويل به، عكس ديكارت الذي يقدم الروح على الجسد، ولسان حاله يقول: "أنا أعرف جسدي أفضل مما أعرف روحي،"[3]كما يرى نيتشه أن الروح والجسد وحدة لا تقوم إحداها دون الأخرى، والمعرفة الحقيقية عند نيتشه وديكارت ما هي إلا معرفة مشاعرنا وحاجاتنا البيولوجية، والجسد هو موضع الحياة وهو أولا، قبل أن يكون مصدرا للمعرفة.

يتفق كل من كانط ونيتشه في نظرتهم الحسية للمعرفة، ويختلف كل من نيتشه وشوبنهاور عن كانط في نظرتهما إلى صدور المعرفة أولا عن فهم منظومتنا الفيزيولوجية ووظائفها، الأكل والجنس وغيرها، بينما الوظائف السامية كالفكر مثلا تأتي في المرتبة الثانية؛ لأنها مشتقة من الأولى (الحسية)، مؤكدا أن المظهر هو الأساس، "أنا لا أضع المظهر على تضادمع الحقيقة، بل على العكس، أعتقد أن المظهر هو الحقيقة،"[4] وذكر في كتابه. (هذا هو الإنسان) (لم أنا قَدَر؟): "عبقريّتي هي في أنفي"، وقد ذهب جورج غادامير على أنه يقصد به: "هنا (فوق أنفي) يوجد شيء ما، يعني قدرة الكائن على التجلي في لحظة آنية فريدة، مثلما يتحسس أحدهم رائحة شيء بفتحتي الأنف؛ وبالتالي، عندما يقول نيتشه إن عبقريته هي في أنفه، فكأنه يقول إنه

---

[1]- القول للكاتبة التونسية أسماء الفرشيشي، ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

[2]- القول للكاتبة التونسية أسماء الفرشيشي جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

[3]- بينيتو مارينو: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي تحت عنوان: التصور النيتشوي للجسد في الفلسفة، نشر بتاريخ: 31 مارس 2018، الرابط: https://www.jadaliyya.com، تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/04، 21:20 سا.

[4]- القول مأخوذ من الشذرات المنشورة بعد وفاة نيتشه سنة 1884-1885، نقلا عن: بينيتو مارينو: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي تحت عنوان: التصور النيتشوي للجسد في الفلسفة، الموقع المذكور.

موجود هنا، في هذه اللحظة، وبطريقة فورية وطبيعية، موجود كإحساس وكإدراك حسي،"[1] ولعل الحسية الجسدية عند اليونان هي ما جعلت نيتشة ينحاز للفلسفة الإغريقية دون غيرها، وبالضبط فلاسفة ما قبل سقراط، الذين جاءت فلسفتهم معادية للنزعة المثالية ومعترفة بأولوية الجسد، فنادى بإنه "لمن الأهمية بمكان بالنسبة إلى مصير شعب، وإلى مصير الإنسانية أن تبدأ التربية الثقافية من الموقع الصحيح، لا من الروح، كما كان يفعل المعتقد الخرافي للقساوسة وأشباه القساوسة، الموقع الصحيح هو الجسد، المظهر الجسدي، ورعايته، وحالته الفسيولوجية، والبقية تأتي من تلقاء نفسها،هذا هو السبب الذي لأجله سيظل الإغريق الحدث الثقافي الأول في تاريخ الثقافة الإنسانية؛ فهم كانوا يعرفون، وكانوا يفعلون ما هو ضروري؛ أما المسيحية التي احتقرت الجسد فقد كانت أعظم نكبة حلت بالجنس البشري إلى حد الآن"[2]ولعله لذلك السبب جاء رفض نيتشه للمسيحية بشدة؛ لأنها تقترن بما سماه الأفلاطونية أي المثالية، فالمسيحية حسبه "هي أفلاطونية الفقراء؛ إذ تعمل على تجنيد بسطاء الروح، أولئك الذين حصلوا على القليل من التعليم أو لم يحصلوا على شيء منه، إنها الفكرة المسيطرة والقائمة على الأغلبية التي تحيق بالعالم وتمنعه من التطور، من المضي قدما، من الارتقاء،"[3]فناهض نيتشه من ينادون بتضادد الجانبين الروحي والمادي للإنسان، وثار على من يحقرون الجسد، فجاء ذلك واضحا في كتابه: (هكذا تكلم زرادشت)، حيث ينتقد دعوة زرادشت للحط من قيمة الجسد، كما ينتقد النظريات الروحانية والميتافيزيقية التي تدعو إلى تجاهل الإنسان، ففي شذراته يقول عن المسيحية بصفتها ديانة تدعو إلى الروحانيات: "إن لدينا الحق في أن نحتقر ديانة تعلمنا ازدراء الجسد، ديانة أقنعت نفسها بأنه بإمكان المرء أن يحمل روحا كاملة داخل جسد أشبه بالجثة، إن المهتدين والمؤمنين، والمتدينين كلهم مرضى، والقداسة ليست في حد ذاتها سوى دلالة على جسد عاجز، ومرهق الأعصاب، وعلى درجة من التلف تستعصي على الشفاء، وما المسيحية إلا ديانة قائمة على ضغينة المرضى، والغريزة الموجهة ضد المعافين، ضد العافية،"[4]فانتقدنيتشه زرادشت انتقادا لاذعا لنكرانه الجسد، وأدخله بمعية الفلاسفة الروحانيين تحت دائرة من سماهم (المفتونون بالعالم الآخر)، وحسبه فإن الديانات التي تعتقد بوجود الله،تسمىديانات الموت،أو فلسفة الموت، وتقابلها ديانات الحياة وفلسفتها، وهي مختصرة في الجانب الحسي والتمتع بالعيش، حياة تبدأ من الموت، ضد حياة تبدأ من نفسها، إنهم موتى أحياء، يحيون لأجل الموت، ولذلك فهم "يريدون الخروج من جسدهم، والتحرر منه بطرق ملتوية، يحسب هؤلاء المرضى

---

[1]- ينظر: هانز جورج غادامير: بداية الفلسفة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم. دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 194.

[2]- القول مأخوذ من كتاب: (غسق الأوثان)، فصل: (تسكعات رجل غير موافقٍ للعصر)، ص47، نقلا عن: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي تحت عنوان: التصور النيتشوي للجسد في الفلسفة، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: بينيتو مارينو: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي تحت عنوان: التصور النيتشوي للجسد في الفلسفة، الموقع المذكور.

[4]- الشذرة 51 من (نقيض المسيح)، ينظر: بينيتو مارينو: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي تحت عنوان: التصور النيتشوي للجسد في الفلسفة، الموقع المذكور.

أنهم إنما يتحررون من أجسادهم، ولكنهم مرتبطون بها ارتباطا وثيقا، وهم شاؤوا أم أبوا يستخدمون الجسد والأرض لإنتاجاتهم الوهامية، إنهم غارقون في المادة ومثقلون بها ويشكلون خطرا حقيقيا على البشر بإعطائهم الوهم بأن الحياة موجودة في مكان آخر، بعيدة، ومنفصلة عن الجسد، وخالية منه،"[1] لذلك ينادي بإعادة الفضائل إلى الأرض عن طريق إشراك الجسد مع الروح في تلك العملية، وهو ما سماه (الفرصة العظيمة)، "الروح دون جسد هي روح تحول دون الحياة، فالروح تحتاج إلى جسد لكي ترتبط بأرواح أخرى؛ والجسد من دون روح هو جسد بلا معنى، جثة. ومنكري الجسد يغتالون الحياة، كالمسيحية التي هي الإجرام بامتياز؛ الإجرام في حق الحياة، فالمسيحية اخترعت الروح والنفس، من أجل سحق الجسد، من هنا كان قمع الجنسانية في المسيحية، والنظر إلى الحب الجسدي على أنه شيء دنس،"[2] فيرى في (هكذا تكلم زرادشت) أن الجسد عقل عظيم، بل إنه يتفوق على العقل، وهو يكتنف العقل ويحكمه، وليس العكس كما نقل لنا تاريخ الفلسفة، كما أنه أفضل قائد، لأنه رمز لإرادة القوة، وهذا ما أكده باتريك ووتلينغ في كتابه (نيتشه ومشكلة الحضارة)، "الجسد هو موضع تنفيذ إرادة القوة،"[3] حتى أنه حين أراد تشبيه الحضارة المنحطة، شبهها بالجسد المريض، ويقصد بها تلك الحضارة التي تنكر الجسد، فهي منحطة ومنحلة، وما التحليل والتأويل السلبيين للواقع إلا عسر هضم، وذلك ما جعله يشبه الروح الألمانية بخلل هضمي، قائلا: "تمثل الروح الألمانية حالة عسر هضم؛ إنها لا تستطيع الحسم في أي شيء، ويضيف: "إن اقتراب ألماني مني قد يؤخر عندي عملية الهضم،"[4] أما في الفلسفة الإسلامية فقد تغلبت على الجسد النزعة الأخلاقية، وأوجب عليه الاحتشام والتستر سواء أكان للمرأة أو الرجل، بالنظر إلى اعتباره "شهوانيا غريزيا معرضا للوقوع في الرذيلة في أية لحظة يغيب فيها العقل الإنساني أو الوازع الديني، الأمر الذي يجعل منه جسدا إغوائيا غافلا عن القيم الثقافية،لذلك أكد الفقهاء على ضرورة خضوع الجسد للإيمان والطهارة؛ تخليصا له من الشهوة، لكونه مصدر الأخطاء والمنزلقات الأخلاقية،"[5] فلابد إذا من التحوط في إطلاق العنان له، ولشهواته التي قد تنحدر به إلى الحضيض الأسفل، وقد سعت إلى رفع الجسد والارتقاء به من الدلالة التشييئية إلى الروحانية.

---

[1]- ينظر فريديريش نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مايو، 2011، فصل: الفضيلة الواهية.

[2]- يراجع في هذا: فريديريش نيتشه: هذا هو الإنسان، ترجمة علي مصباح. منشورات دار الجمل، بغداد، العراق، فصل: (لِمَ أنا قدَرٌ).

[3]- ينظر: بينيتو مارينو: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي تحت عنوان: التصور النيتشوي للجسد في الفلسفة، الموقع المذكور.

[4]- يراجع في هذا كتابه: (هذا هو الإنسان، فصل: ("لم أنا على هذا القدر من الذكاء)، الفقرة الأولى.

[5]- ينظر: رشيد عوبدة: الجسد شرارة حراك، الجسد أيقونة تغيير، موقع معبر الإلكتروني، نشر بتاريخ: 2017/01/13، الرابط: www.maaber.org، تاريخ الزيارة ووقتها: 2021/08/20، الساعة: 15:28 سا.

## 3- الجسد في النقد والأدب:

### أ-الجسد في النقد:

دخل الجسد حلبة النقد النسوي، بعد أن ارتبطبالكتابة النسائية كرد فعلعلى الثقافة العربية الذكورية القهرية المتسلطة، التي تستعبد المرأة وتستبعدها، وتمتهن جسدها، فكان الهدف من توظيفه إحداث رجة وخلخلة بغرض التحرر من تلك الهيمنة، فرافق الحركة النسوية ككتابة مختلفة عن بقية أنماط الكتابة الأدبية والشعرية، سميت باسمه؛ كتابة الجسد، بعد أن تمخضتالكتابةالجسدية النسوية من عمق رحم نظام المجتمع البطريكي "المكرس للهيمنة الذكورية ولسلطة الجسد على حساب المرأة من خلال اضطهادها، تهميشها وتشييئها لتكون مجرد وعاء يتموقع فيه المجتمع ويسيره بحسب رغبته،"[1]فجوبهت كتابة الجسد بالرفض التام، والثورة الذكورية عليها، ووصفت بأنها انحلالية، مفسدة للأخلاق،تخلبالنسق الوظيفي للمجتمع أو ما يعبر عنه بـ(البالانوميا)حسب الفيلسوف الاجتماعيإيميل دوركايم،"[2]لكن كتابة الجسد جاءت بدورها كثورة مضادة على الفكر البطريكي والهيمنة الذكورية، التي تقدس الرجل وتدنس المرأة، بجعلها مجرد جسد و"مواطنا من الدرجة الثانية"[3]، وعلى زعم الفلسفة الغربية المتعصبة للرجل، بدءا بأفلاطون الذي صنف المرأة في مصاف الشواذ من عبيد ومجانين وأشرار في محاوراته، ثم رونيه ديكارت الذي خص الرجل بالعقل، والمرأة بالمادة،فإن حضور الجسد في الكتابة النسوية أحدث رجة وخلخلة للآخر؛ الرجل والمجتمع الذي خلق فيه، في محاولة للانعتاق من سيطرة الهابيتوس،*فعبرت المرأة بجسدها عن واقع الثقافة الشرقية المحافظة، وشعورها بالاضطهاد الذكوري والقمع الثقافي للجسد الأنثوي، وهي عملية استبطانية، أو ردفعلية لتلك الممارسات الذكورية القمعية، فكان بمثابة مقاومة لتلك التصرفات.

يعد الجسد هاجس المرأة الأول، بعد إذ وصم بالاثم والخطيئة، فكان تعبيرها عنه من أهم الحيل الدفاعية؛ فعبرت عنه متحدية كل الانتقادات والاتهامات المكالة ضدها من المجتمع الذكوري، ومادام الأمر كذلك، فلابد إذامن"الانعتاق من الفكر القائل بدونيته واحتقاره واعتباره سلعة توفي الرغبة حقها وحسب،"[4] لذلك أحدثت الصدمة بالحديث عنه، وانعتقت معبرة به عن كونها إنسانا، قبل أن تكون أنثى مشتهاة، تحدثتفي إبداعها عن مراحل تطور جسدها، من مرحلة البراءة إلى مرحلة الاثم والخطيئة، أو هكذا على الأقل وصفه الآخر، فقد كان ذاك الجسد في بداية التاريخ الإنساني، محاطا بهالة من

---

[1]- جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد، الموقع المذكور.

[2]- دايفيد **إميل دوركايم** (David Émile Durkheim (15 أبريل 1858 - 15 نوفمبر )1917 ، فيلسوف فرنسي، ينسب له علم الاجتماع، ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

*- الهابيتوس: مصطلح جاء به بورديو، صاحب البنيوية التكوينية، وهو حسبه: نسق التكوينات الإدراكية المكتسبة عبر الزمن والتربية والتنشئة والأوضاع الاجتماعية، فتترسخ كقانون عام أو متعارف عليه في المجتمع، ويرادفه باللغة العربية: التطبع.

[4]- يراجع: جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد، الموقع المذكور.

القداسة، ولكونه نسقا ثقافيا،كانت له "طقوسه الخاصة وحرمته ومرجعياته في الترويض والإخضاع، ومنها ظواهر السحر والتعذيب، وطقوس التطهر والزواج، والحج والختان، والرياضة...لكنه بعد ذلك تعرض إلى عملية استلاب واغتراب،ففقد طبيعته الأولى وعفويته وحريته البدائية، منذ أن ارتدى الإنسان اللباس وستر عورته، فأضحى يدور في فلك المقدس والمدنس،"[1]ثم ارتمى في أحضان السلطة بمختلف أبعادها؛ الأسطورية، الدينية، الثقافية، العائلية، القبلية،الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والأخلاقية، فغدا مراقبا مكبوتا،مهانا ومقموعا من كل الأطراف والجهات، هذا عن الجسد عموما أم الجسد الشرقي، فقد عرف بأنه جسد"مكبوت بطبيعته، غير مشبع، فقير وفارغ روحيا ووجدانيا وماديا، وهو من أكثر الأجساد البشرية المقموعة ثقافيا والأكثرها قبولا وتلقيا للأوامر منذ الطفولة، أوامر الحلال والحرام طبقا لمرجعيات الدين والأخلاق بالأساس،"[2] مسكون بالكبت والقهر، وخاضع للرقابة الذاتية الدائمة، منصاع لسلطة المجتمع، السياسة، الدين، فلا يستطيع البوح بهواجسه، وخاصة إذا كان جسد أنثى؛ لذلك رأى بعض النقاد أن "المبدعة العربية تتعرض لقمع ثلاثي الأبعاد؛ القمع الجسدي، قمع السلطة الأبوية (الذكورية)، والسلطة الاجتماعية، وقمعالذات،"[3]فكان حضور الجسد في الكتابة النسوية مصدر إثارة وغريزة جنسية، مرة، وحضور ضحية اغتراب واستلاب مرة ثانية، وهو صورة للقمع والكبت في تاريخه الطويل، يبحث عن الانعتاق والحرية، بعدئذ تأكد أن تحريره رهين تحرير الإنسان.

فيما ينفي بعض النقاد كون الكتابة النسوية حين تتطرق لموضوع الجسد، أنها تطلب الشهرة وتحقيق أكبر نسبة من المبيعات، لأن الأعمال الأدبية الناجحة "لا تقاس بالتبضع الشهواني، ولا تُقيَّم بالتغنج اللغوي ودلال الحروف المؤنثة الناعمة، فقيمة المنجز تتحدّى وتتعدى كل مراوغة دلالية تافهة وفانية،"[4]فالإبداع يقاس بعمق فكرته وجسارة جوهره، وقوة بنائه، وجمال فنياته، والمرأة الأديبة المسئولة حين تكتب، لا تتقوقع في بورتريه، يمتد من الرأس إلى القدم لتحرك قضايا الذات والعالم، المرأة حين تكتب، تكتب وهي واثقة في وعي مدادها، تكتب وبكتابتها تهب حريات تليق بتطلعاتها الإنسانية، بحبرها "تحرك القومي والوطني، وتلملم شظايا هموم كونية يشترك فيها الإنسان، وتتحد فيها إنسانيته، وكلها ثقة بأن للجسد سلطة سامية بعيدة عن كل تضييق مفاهيمي يحاول كسر همة القلم المؤنث، القلم التواق لبناء جسور الأحلام والحقوق اللامتناهية، الجسد وسيلة معنوية لممارسة فلسفة الجمال، الجسد هبة لاختراق حدود لا يمسها إلا الراسخون في القيم والنور والخلود،"[5]كما احتل في الحركة النسوية الأدبية

[1]- هذا القول للشاعر والروائي التونسي محمد بوحوش، ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

[2]- قول الشاعر والكاتب التونسي: محمد بوحوش، ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

[3]- جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد، الموقع المذكور.

[4]- هذا القول للكاتبة التونسية أسماء الفرشيشي، يراجع في هذا: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

[5]- ينظر: جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

والنقدية غربيا وعربيا مكان الصدارة، و"كان أول ما سعى إلى تحقيقه هو إعادة النظر في سلم القيم الاجتماعية والثقافية السائدة، والتي جعلت من المرأة كائنا ضعيفا ودونيا إزاء الرجل، فكان التوجه مركزا على الانتقال إلى مرحلة اكتشاف الأنوثة بوصفها قيمة خاصة، والاحتفاء بالجسد كمكون أساسي من مكونات الهوية الأنثوية،"[1]

كان رد فعل المرأة على السلطة الذكورية المهيمنة، وكرد اعتبار لجسدها - بعد أن عمل الفكر الذكوري على تبرير سلطته وإخضاعه لهيمنته عليه بصفات الدونية والضعف الذي وصمها به،عملت من جهتها على "إعلاء قيمة جسدها، باعتباره مصدرا للتفوق وليس للضعف، فهو ثروتها وملاذها وقيمتها الذاتية الغائبة أو المغيبة، ومن هنا ذهبت بعض ممثلات هذا التيار إلى حد تقديس هذا الجسد وتبجيله،عن طريق قراءة الشفرات أنثويا، وبيان التصنيفات ذات الدلالات المتنوعة التي يمكن للجسد أن ينتجها، فأصبح الجسد نصا يمكن قراءته من جهة، وأيقونات يمكن تأويلها إلى معان مختلفة من جهة أخرى، بل مثل أيقونة داخل النص يمكن توظيفها وتأويلها ثقافيا واجتماعيا،"[2]وفي دراسة للباحثة الفرنسية جوليا كريستيفاحول الجسد كجانب بيولوجي وفيزيولوجي، ألغت الحواجز بين الهويتين الذكورية والأنثوية، ورأت أن "الذكورة والأنوثة مواضع معينة للذات تشكلت بفعل عوامل خارجية، ولا علاقة لها بالاختلاف البيولوجي،"[3]في حين دعت هيلين سيكسو إلى وجوب إيجاد ثنائية جنسية بديلة، لا تلغي الاختلاف بين الجنسين، لكن تكرسه، باعتبار الجانب الجسدي هو أساس المرأة ومولد ذكائها، لذلك "سعى النقد البيولوجي النسوي بدأب وإصرار لاستحضار المعاني المغيبة لبيولوجية المرأة،"[4]على اعتبار أن لجسد المرأة لغته الخاصة، كما يراه النقد النسوي "فهو منظومة علامات تشكل عروضا مختلفة الدوال والمدلولات، مما يشكل صورة إيديولوجية (إيدوم)، تشكل وحدة فصل بين ميدانين: النظام الشكلي القائم على مظهره، والنظام التواصلي الذي يمكن للجسد عبر حركات معينة الإبلاغ عنه،"[5]في حين رأت فرجيينا وولف أنه من الضروري توحيد مكوني المرأة (الجسد والفكر)، وما الكتابة النسوية إلا "فعل تحرير للذات، ووسيلة لتحقيق وحدة هذه الذات، والتعبير عن كامل وجودها وهويتها، وبما يحقق إقامة علاقة الجمالية مع العالم والأشياء،"[6] بعد أن عملت عملت الثقافة الأبوية التقليدية على تكميم جسد المرأة وتشييئه، بل تحقيره واهانته.

---

[1]- عبدالله إبراهيم: السرد النسوي. المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، 2011، ص 217.

[2]- يراجع: عدد خاص بالكتابة النسوية مجلة تايكي- عمان/ الأردن –– العدد الثامن عشر- عام 2004، نقلا عن: مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات علوية صبح نموذجا. موقع جريدة نزوى، نشر بتاريخ: 01 أكتوبر 2012، الرابط: https://www.nizwa.com/، تاريخ الزيارة ووقتها: 2020/12/22، الساعة: 13.50 سا.

[3]- سارة غامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 254.

[4]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.

[5]- ينظر: عدد خاص بالكتابة النسوية مجلة تايكي- عمان/ الأردن –– العدد الثامن عشر- عام 2004، نقلا عن: مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.

[6]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.

## ب-الجسد في الأدب:

عالجت جميع الروايات النسوية تقريبا موضوع الجسد، ومجدته واحتفت به، وكشفت عن مختلف التحولات التي يلاقيها في ظل ثقافة اجتماعية، تقمع حريته وتصفه بالنقص والدونية، حتى غدا من الصعب "تحديد إطار ناظم لصور الجسد، فبين ضروب التمجيد والاحتفاء من طرف، وضروب الانتهاك والإهانة من طرف آخر، اندرجت سلسلة طويلة ومتداخلة من الصور المتنوعة، جعلت الجسد الأنثوي موضوعا خصبا وقع تمثيله سرديا بكيفيات متعددة،"[1] فقد حضر الجسد حضورا مكثفا في الرواية، لا سيما جسد المرأة، الذي شكل أحد أهم المحاور في التجربة الروائية العربية، لا سيما النسائية منها، "واختلفت درجة الاهتمام به بين نص وآخر، وفيما لم توله بعض الروايات سوى اهتمام عابر، حينما نظرت إليه بتعال وتجريد، احتفت به أخرى وانهمكت في رسم تفاصيله واستيهاماته، فكان مثارا للإعجاب والحفاوة والرغبة،"[2]والجدير بالملاحظة أن تلك السرود، أولت أهمية بالغة للجسد على حساب فنيات أخرى، كالحبكة الفنية، وتحولات مسار السرد، وقد مثل الجسد المرأة، فتكلم بلسانها، وعبر عما يشغلها ملامسا الواقع الذي تصبو إلى كشفه وتجسيده، من خلال "العلاقة التي تتحدد أساسا مع وصف الواقع وهو يتجلى في عالم الخيال، ما يجعل القارئ قريبا من جسد النص الذي ينوب عن المرأة،"[3]فاكتسب الجسد في الرواية النسوية عديد الأوجه،فجاء "مشبعا بتنامي العلامات، يتأود سافرا ومعروضا للملاحظة والمراقبة والتأثيم، متعدد القراءات بتعدد زوايا رؤيته، فبين الجسد الفاتن والجسد الآثم، تكمن أجساد عدة تحمل من الدلالات بحجم تعددها،"[4] بعد أن حاولت الرواية النسوية طويلا البحث عن صورة مثالية للجسد عبر متونها السردية، وذلك بالانتقال به من الجسماني إلى الروحاني ومن المادة إلى التجريد، ومن عالم البشر إلى عالم الملائكة، بعد أن استوعبت الكاتبة أن "الجسد حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تتحول معها أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالية المتشعبة التي تُغْني السرد وتشحنه بالخصب والنماء،"[5]إثر أن لعب الجسد دوره الهام في بناء النص الروائي الحديث، لا سيما النص النسوي، حيث عبرت المبدعات به "عن التحولات التي تلحق بالشخصيات، وتتبعت مراحل تطورها ونمائها،"[6]فحضر الجسد في الكتابة الروائية الأنثوية ليكشف رغبة الأنثى المستترة بين ظلمة الحروف وضياء التأويل

---

[1]- عبد الله إبرهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الانثوية، والجسد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص215.

[2]- عبد الله إبرهيم: السرد النسوي، (الثقافة الأبوية، الهوية الانثوية، والجسد). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص223.

[3]- يراجع: عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا. منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015، ص6، وما بعدها.

[4]- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، ص6.

[5]- ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى). المعنى). عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص128.

[6]- منى تيم الشرافي: الجسد في مرايا الذاكرة. منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص130.

والتفسير، "وتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله،وهي المسافة التي تحسنها الكتابة النسائية بامتياز، حيث الجسد في هذه الكتابة عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود؛"[1]لتكشف بهثنائية الحجب والإباحة، منطلقة من خلفيات ثقافية؛ ففي حين تفرض مجتمعات الحجب على الجسد الأنثوي وتراوغه بعملية الإخفاء التي تمنع رغبة الذكور وتقمعها، تبارك مجتمعات أخرى كشفه وتعريته استجابة كذلك للرغبة الذكورية، وهي على يقين أن ذاك الجسد كلما بالغت المرأة في حجبه، تمسك الطرف الآخر وأولعه الشغف وتملكته الرغبة بكشفه، وهتك حجبه، وذلك ما زرعته الثقافة الأبوية التي أقصت المرأة وحجبت جسدها، فجعلتها ترى نفسها جسدا مثيرا فحسب، فسعت إلى تعريته قصد إبرازه، وتحقيق الإثارة بواسطته.

أصبحت المبدعة اليوم "تكتب بجسدها قبل أن تنقله على الورق،ليعكس براعة رسمها وبراعة اختيارها، قبل المباشرة برسم متن سردها الروائي وما يحمله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع والتاريخ،"[2] راصدة تحولات جذرية في الفكر الإنساني تجاه الجسد عموما، والجسد الأنثوي خصوصا، وساعية إلى هتك أستار الحجب، وكسر حواجز المنع، غير آبهة بما قد تلصقه بها السلطات المضادة، سلطة الرجل، المجتمع، الدين...يطل هذا المتن عبر وشاح الجسد، لا يغادره إلا ليعود إليه، إذ تغدو "حركة النص هي حركة الجسد، الذي يمد النص بتفجير هائل للدلالة، وبمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤية محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه،"[3] فتنتج الرواية غواية الجسد تبعا لذلك عن طريق رسم صورة المرأة،إما بصورة "الخوف من الرجال أو استجابة لرغباتهم، حيث الثقافة الذكورية مصممة لكي يتمتع بامتيازاتها الرجال، أما النساء فخارج مجال اهتمامها، وحينما تتصلب ثقافة الذكور، وتتحول إلى جملة من الروادع القاهرة، تلجأ المرأة إلى التنكر لعبور هذه الحواجز،"[4] لتثبت حقها فيما سلب منها عنوة، وأخذ منها قهرا بحجج واهية، صممها الركن الأعلى، وفرض عليها الإذعان لها.

كذلك طرحت بعض الروايات النسوية قضية اللباس المفروض على المرأة، كنوع من العبودية المضافة إلى أصناف عبودية الجسد، ففرض الحجب والتستر للمرأة عن طريق نمط معين من اللباس، "قيد ينضاف إلى قاموس المصادرة والإقامة الجبرية المفروضة على الأنثى بوصفها معادلة للشيطان ومغرية للرجل بارتكاب الفاحشة، ومخرجة له من الجنة (خطيئة حواء، الأم الأولى للبشرية)،فتسعى، إلى رفض ذلك القيد والتمرد عليه، بوصفه ستارا يحجب عنها الحياة في حد ذاتها،"[5]كما وظفن السرابيل المنسدلة كرمز لسجن المرأة وحصارها داخل الجسد، فتوضح المرأة عبر سردها

---

[1]- ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص134.

[2]- الأخضر بن السايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص39، أو على الشبكة العنكبوتية على الرابط: https://ouvrages.crasc.dz، تاريخ االزيارة: 2022/01/26، الساعة: 22:19سا

[3]- ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص121.

[4]- عبد الله إبرهيم: السرد النسوي، ص221.

[5]- ينظر: إبرهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، ص61.

الروائي أنها "قادرة على تحطيم سجنهاوفك حصارها؛ حيثكلما اشتد عليها الخناق، زاد الدافععندها لارتكاب الخطيئة، وكلما فسح له المجال كي تشارك وتعبر وتختلطبالحياة العامة، تشكلت لديها مناعة الوقوف ضد الهلاوس الإغرائية والسلوك الانتقامي من الرجل والقيم وحتى الذّات،"[1]فيكون رد الفعل بالتمرد والعصيان على منظومة القيم السائدة في المجتمع، ونسق الثقافة الذكورية بهيمنته المعتادة.

تجلت في الرواية العربية المعاصرة تحولات نظرة المرأة للجسد، بعد أن "كسرت نطاق الخوف، واقتحمت مناطق التّابو في جرأة تصل في بعض الأحيان أن تكون مقصودة لذاتها، فكثرت بذلك الكتابات التي تتخذ من الجسد موضوعا لها،"[2] وتحولت الرواية العربية من دراسة الذات كموضوع وتيمة إلى دراسة الجسد، مولدة منه دلالات جديدة ومعان مغايرة، ومن خلال السرد وحده "يمكن للمرأة أن تعيد إنتاج الأحداث كيفما تشاء من زاوية رؤية مختلفة عن تلك الرؤية الذكورية التي شكلت عبر التاريخ،"[3]فجاءت تلك السرود أعمق الآداب والفنون في التعبيرعن شواغل الجسد، لأنها "تخترق المحظورات الأخلاقية، وتطالب بتحريره من سجن المجتمع، وتضع له معجما لغويا ونفسيا واجتماعيا للإفصاح عن هويته وكينونته،"[4]حيث تنعكس فيها حياة الكاتبة، وتطفو على سطحها مكبوتات المبدعة وجميع مضمراتها، ويظل الجسد مساحة للكتابة، "ينفث بركانه، صواعقه،وزلازله على الورق فور الكتابة، فتخرج جملا سردية تحمل من العلامات والدلالات والرموز الشيء الكثير، وقد يتلاشى هذا الجسد عبر الكتابة ذرات صغيرة مجزأة يستطيع القارئ الحاذق لملمته وإخراجه من تحت الرماد

شهابا مشتعلا،"[5]بعدتعرض الكثير من الروايات إلى قضية الجسد بشيء من الجرأة، الإباحية والتحرر، فعبرت عن شواغلها، "عن نفسها ولقائها بالآخر، عن شبقها وحرمانها، عن المضاجعة ولونها، فكانت كاتبة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد وتكشف خباياه، في لغة جريئة كاشفة، فكان نصها بصمة واضحة للقارئ،"[6]مما فتح المجال لمختلف التأويلات والتفسيرات، وقد عاب الكثير من النقاد على السرد النسوي هذه الإباحية المفرطة، ورأى أن المبدعات قد تعرين كما تعرت بطلاتهن، وأنهن قد هجرن أخبية الحياء، وفارقن بروج العفة بتلك الكشوفات الجسدية الدقيقة، فذلك لا يعبر عن نضج التجربة، ولا يمكن مطلقا أن يكون تعبيرا عن الذات، فلطالما كانت هناك "تجارب أكثر نضجا والتزاما عبرت عن ذواتنا، دون الوقوع في دائرة الجسد ومفرداته الخبيئة،"[7]في حينتجحت بعض الكاتبات في

---

[1]- إبرهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، (مقاربة سرد-أنثروبولوجية). دار النايا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط01، 2013، ص61.

[2]- ينظر: هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق (السرد النسوي بين النظرية والتطبيق). دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص160 وما بعدها.

[3]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص160 وما بعدها.

[4]- ينظر: عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، ص78.

[5]- الأخضر بن السايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص44 وما بعدها.

[6]- ينظر: عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي). مركز الحضارة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص56 وما بعدها.

[7]- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص56.

تحويل الجسد من "قيمة ثقافية سلبية إلى قيمة ثقافية إيجابية،"[1]بل هناك من فسر مكاشفة المرأة بجسدها بتملكها "لنفس مجهدة، وعقل ذي خواء، وعيشهافي عالم منغلق على ذاتها، في برج لا ترى منه النور، أغلقته على نفسها بإحكام، فلم تر غيره، حتى تفتق عن نوع من النرجسية والشذوذ، فأخرجته غثاء للناس، متوهمة غير ذلك،"[2]بل متمنية تبدل حياتها تبدلا جذريا، وطامحة إلى زوال هذا العالم الغريزي المنحط.

بينما بالغت بعض الكاتبات في تصوير مادية الجسد، لدرجة أن لم يعد علامة التحرر الفكري، بل غدا "طريقة مستهلكة في كتابة النساء، فلم يعد أكثر من رد فعل على قدرة الرجل في مقاربة جسد المرأة، ومحاكاته في ذلك، كما لم يعد اختراق التابو مدهشا ودليل تحرر على المستوى العام للكتابة، نتيجة الالتصاق بالجذور الثقافية في وجه محاولة ثقافة القطب الواحد،"[3]فبدلت الكثير من المبدعات نمط كتاباتهن واستراتيجيات تعابيرهن.

عالجت رواية الجسد كذلك مشكلة انقسام المرأة بين جسدين؛ جسدها الذي تسيطر عليه التقاليد الدينية والأعراف الاجتماعية، وجسدها الذي تملكه هي، وقد صورت تلك الروايات الصراع الذي يحدث داخل المرأة في إعادة التوازن بين الجسدين، أو تغليب أحدهما على الآخر، فتظهر "بصورة مزدوجة الوجود والهوية، امرأتان في إهاب امرأة واحدة؛ تنتمي في وقت واحد إلى رؤيتين ثقافيتين وإلى عالمين لا سبيل إلى ردم الهوة الفاصلة بينهما،"[4] حيث يستفز الأنثى السيطرة الذكورية، والهيمنة الاجتماعية، فتثور، وتكون ثورتها عبارة عن الإفصاح عن جسدها، وتصوير الرغبة الشبقية بنوعيها عند المرأة (النمفومانيا)، وعند الرجل (الساتيريازيس) في لغة علم النفس، مما يهبط بجسدها إلى منحدر الدونية، وهي تدرك كون حريتها مرهونة بالتخلص من ذلك العالم السفلي المشدودة إليه بجسدها، فتقع تحت طائلة صدام المتناقضات بين الفكر والسلوك، كما توزع جسدها بين خيطين يشدها كل واحد إلى قطبه، قطب يناشد تحريرها وعتقها، وقطب يشدها إلى أطره الثقافية والاجتماعية، "تُسقِط عليه قيودا رادعة تحول دون ذلك، وقد عرضت تلك المدونة السردية الكبيرة هذه المنازعة بمزيد من تعميق رغبات الجسد الأنثوي، حيث تكون المتعة لازما من لوازم حيويته، وتعبيرا عن شغفه باللذة، ثم فضح الكوابح الاجتماعية التي مثلت دور الكابح الرمزي العائق لتلك الرغبات، كما صورت التوتر الحاصل، والاختصام، وسوء التفاهم بين المرأة والعالم المحيط بها، فلا مصالحة بين تناقضات تتقوى ركائزها يوما بعد يوم،"[5]حين سعى المجتمع الذكوري لامتلاك المرأة، لكونه يخشاها كأنثى، فاضطهدها، وتعامل معها كملكية شخصية، يستطيع التصرف فيها كما شاء وكيفما شاء، مما أفقدها الإحساس بكرامتها، إنسانيتها وحريتها، فأصبحجسدها مركز الإثم والخطيئة، ومركز الإثم والعقاب، لأن كل خروج عن السنن

---

[1]- شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص167.

[2]- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص58.

[3]- شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص167.

[4]- عبد الله إبرهيم: السرد النسوي ، ص228.

[5]- عبد الله إبرهيم: السرد النسوي ، ص232.

الثقافية يعالج بالعقاب، كالموت أو الجنون، كون الثقافة النمطية تصادر الجسد، وتسقط عليه منظومة قيمهافي تدرج متواصل للنشأة التربوية المنحرفة التي قد تشب المرأة فيها، فيترتب عنه شذوذ سلوكي وجسدي، ينتج عن الإطار المشوه الذي تكونت فيه.

سُكنت المرأةلا سيما المبدعة بهاجس الجسد، ما جعلها تدور في فلكه في جل إبداعاتها، وقد تعددت أغراضها في استحضاره؛ من نقد الأنساق الثقافية للمجتمعات الشرقية، ورفض الهيمنة الذكورية، وإثبات أنوثتها بتحقيق حريتها، تروِّج سلعتها الفنية، وتغري جماهيرها بها قصد تحقيق المبيعات والأرباح المادية، خاصة وهي على يقين أن مجتمعاتنا العربية هي مجرد "مجتمعات مكبوته تميل كل الميل إلى الايحاءات الجنسية وإلى الجسد،فتميل إلى حضوره داخل النص،وبذلك تحقق كتابة الجسد ـفي ظل مجتمع ذي ثقافة ذكوريةـ نجاحا قياسيا، لا بفضل جمال نصها أو جديته وطرافته، بل بجرأتها وإيحاءاتها الجنسية الواردة فيه، وهي لا تفقه أنها لا تقدم خدمة جليلة للثقافة العربية الذكورية المتسلطة وتمعن في عبودية المرأة بهذا الفعل،"[1]حتى وإن اتخذ الجسد في الرواية النسوية صورا كانت نتيجة رؤية مجتمع أبوي ذكوري شرقي، فهوجسد مكبوت، محرم، عورة، سلطة مهيمنة، لذلك كان "حضوره اللافت من خلال النص والمنجز الإبداعي النسوي، محاولة للانعتاق من هذه الثقافة الذكورية التي تختزل المرأة في جسدها، مما يعني أنالمبدعة العربية تحاول إحداث رجة وصدمة في مجتمعها بطرح ما لا يُطرح،"[2]عن طريق تجاوز المحرمات، وإظهار المكبوتات، وكسر الطابوهات، إيحاء مرة، وإفصاحا مرة أخرى.

ينطلق نص الجسد من رؤية، ويكتسب أبعادا، لأنه عبارة عن "بؤرة انفعالات قوية، تتفاوت رمزيتها وتتنوع بتنوع صدى المدلول وجوهر الرسالة، فيه"يلبس الجسد جبة رحالة قديس، يعبر مسافات المعنى بسمو وفي كفه قنديل الرؤية ودهشة البيان، لأن المرأة وهي تكتب يتحول الجسد في قبضتها لهالات ضياء، بها تخترق مدائن الحلم والحب والحرية والحياة والوطن المبتغى، وفي آن قد تجعل من هذا الجسد نارا، لهيبا يعيد ترتيب خلل أو عطب عشش في الذهن الذكوري غير المنصف وغير العادل،"[3]فتكون أنثوية النصوص وجسديتها، هي سر انتشارها، شهرتها، وذيوعها، في حين يرى بعض النقاد أن حضور الجسد في الأدب أمر عادي، فلا غرو أن نجده حاضرا في جميع النصوص، إذ لا أدب دون أجساد، فما دام الأدب "يحكي ويروي حكايات تحتاج إلى فاعلين، لا يمكنهم إلا أن يتمثلوا بوجود مادي يسمح بتتبع الحركات والأفعال التي يأتونها، والعلاقات التي يبنونها، والتي ترسم بمجملها نسيج الحكاية"[4]،

---

[1]-جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد. موقع صحيفة البناء اللإلكترونية، الرابط: https://www.al-binaa.com/archives/article/،تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/04، 21:15 سا.

[2]- جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد، الموقع المذكور.

[3]- جمال قصودة: الكتابة النسوية وسلطة الجسد، الموقع المذكور.

[4]- نجوى قندقجي: تمثلات الجسد في رواية الحرب السورية، بحث وداعي من إحسان عباس، موقع الرصيف الإلكتروني، نشر بتاريخ: السبت 17 أبريل 2021، الساعة: 10:04، الرابط: https://raseef22.net/، 2022/01/04، 20:41 سا.

لكن ما يغير صورة الجسد وطبيعته، وحتى رمزيته هو المؤثرات الثقافية والمرجعيات الدينية لمختلف المجموعات، لكونه لا يرتبط بالأفراد، بل بالجماعات.

كما أن الروائي لا يصنع أجساد أبطال روايته بل تُفرض عليه فرضا، ورغم ذلك فهو مجبر على انتقاء ما يتماشى وتجربته، وخلفياته الإيديولوجية، "في مقاربة بين العالم الحقيقي وتصوراته نحو عالمه الأدبي المتخيل، وذلك ما يفسر بمصطلح (المعشقات Embrayeurs) عند رولان بارت، والتي تربط بين الجسد الروائي والجسد الحقيقي،"[1]وقد تنوعت مظاهر الجسد في الرواية المعاصرة، فمرة يحضر حضورا مزدوجا مقرونا بالروح، فلا غنى لأحدهما عن الآخر، "حيث تسمو الروح في تعبيرها عن القيم اللامادية، بينما يمثل الجسد التبدلات المادية، فهو القرين المبتذل للروح،"[2]ومرة يحضر كجسد اجتماعي ملحمي ينصهر في المجموع، "يتحرك حسب إيقاع متناغم أو عاطفة مشتركة تظهر في حركات الجسد وسماته،"وثالثة كجسد يعاني القمع والكبت والضغط الخارجي، وهو الجسد الذي تصادر حرياته المختلفة،فيعبر النص الروائي عن مختلف أحلام المبدعة عن طريق الجسد، مما يجعله كومة من "الرموز والأيقونات ذات الدلالات الثقافية، تلزم الباحث بالوقوف عنده واستنطاق مختلف رموزه وأبعاده الثقافية،"[3] فتكتبه المبدعة نصا متوترا منزاحا عن معانيه الصريحة إلى الترميز، بعد أن "ينفث الجسد بركانهوصواعقه مزلزلة على الورق، تسفر بعد الهدوءجملا سردية تحمل من العلامات والدلالات والرموز، ما يحتوي عالم المرأة الشاسع المجهول،"[4] فتكتبه لتمحو به ألم السنين، وتفرغ به حمولة ذاتها المرهقة، وتحقق به حريتها بعيدة المرام والمنتهى، "نظرا للعلاقة الخاصة بين المرأة الذات والمرأة الكاتبة ومابين جسدها وموضوع الكتابة، بعدما كانت حاضرة في الأشكال الرمزية منذ ولادة الأسطورة كجسد يكتب عنه الرجل فقط، ويتكفل بوصفه وإخراجه إلىعالم الموجودات،"[5]لكنه يبقى متشعب الخصائص والعلاقات، ما يجعله عصيا على التصوير الدقيق، "فلا تستطيع المهارة الأدبية مهما بلغت درجتها أن تنجح في تمثيل الجسد أدبيا بكامل خصائصه الظاهرية (الخَلق) والروحانية (الخُلق) الموجودة خارج النص؛ لأن الجسد أكثر فصاحة من اللسان كما يقال، لكثافة ما يحمله من دلالات فيزيائية طبيعية، إضافة إلى تلك الدلالات الثقافية، والتي تتفاعل فيما بينها لإنتاج المعنى،"[6] وهذه الامتناعية يمثلها الجسد الجثة، وذلك في الجسد الميت، وقد تكاد لا تخلو رواية من الروايات المعاصرة من الموت، خاصة روايات الحرب، التي تصطلح

---

الزيارة: 2022/01/04، 21:30 سا.

[1]- نجوى قندقجي: تمثلات الجسد في رواية الحرب السورية، الموقع المذكور.

[2]- نجوى قندقجي: تمثلات الجسد في رواية الحرب السورية، الموقع المذكور.

[3]- يراجع: إبرهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر. الشركة الجزائرية السورية للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص57.

[4]- ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص1.

[5]- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية. سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، (د.ط)، 2011، ص39.

[6]- ينظر: نجوى قندقجي: تمثلات الجسد في رواية الحرب السورية، الموقع المذكور.

لفظة (التجثث) "على مشهدية تحول الجسد إلى جثة، بما يشبه اللقطة السينمائية التي يطيل خلالها الراوي النظر إلى تفاصيل الحدث، ليعيده بأقرب ما يمكن من الواقعية،"[1]لذلك عالج بعض النقاد الجسد كإشكالية، بعد أن وظفت الرواية المعاصرة الجسد ككيان نفسي وجسمي يتحرك في إطار علاقات اجتماعية متنوعة، بالإضافة إلى كونه كيانا متخيلا، يمزج ما هو طبيعي بما هو ثقافي، "وعلى قلة الدراسات الجادة على مستوى الوطن العربى التى تتناول الجسد فى الرواية نقدا، نشر الدكتور سعيد الوكيل دراسته الموسومة بـ: (الجسد فى الرواية العربية) ضمن سلسلة (كتابات نقدية)، تناول فيها ثلاث روايات للتعبيرعن ثلاثة تمثلات للجسد: (التبر) للروائى الليبى (ابراهيم الكونى) تعبيرا عن التمثيل العرفانى،و(وليمة لأعشاب البحر) للروائى السورى (حيدر حيدر)، كتعبير عن التمثيل الأيديولجى، ورواية (مدينة اللذة) للروائى المصرى (عزت القمحاوى)، تعبيرا عن التمثيل الميثولوجى للجسد،"[2]وتعد رواية المقاومة من أكثر الروايات توظيفا للجسد بكل تمثلاته، فقد مثلت الجسد الثقافى الاجتماعى، الجسد الطبيعى الكونى،الجسد الأيديولوجى، وغيرها،ربما يرجع ذلك لاهتمام أدب المقاومة بالعلاقات الملتبسة مع المجتمع والعلاقات الوطيدةبه معا! فى حالات الخطر أو التهديد الخارجي، ومن جانب آخر يعد الجسد وسيلة حية وايجابية فى المفهوم المقاومى، وهو المبتدأ والمنتهى، حتى وان كان الخطر عدوانا خارجيا،"[3]وتجدر الإشارة إلى كون الكثير من الروايات النسوية تخلط بين مفهوم الجسد والجسم، فيستخدمانهما بنفس المعنى، رغم التمايز القائم بينهما، "فإذا كان الجسم هو وجود مرئي ومحسوس، فإن الجسد يمثل بناء رمزيا وذا هوية وكينونة مكتسبة، لكن لا وجود لأحدهما دون الآخر وإن كان وجود الجسم هو السابق، فإن وجود الجسد يتشكل لاحقا من خلال وعي الإنسان بكينونته وذاته،"[4]بعد أن شاع لدى المرأة أن وجودها مرغوب عند الرجل للجسد وحده ولا شيء غيره، منطلقا من الوعي النسوي من اتخاذ ذلك النوع من الكتابة وسيلة لإعادة تنظيم علاقتها بالآخر؛ لذلك سجلت الرواية المعاصرة وعي المرأة بهويتها الأنثوية وبقيمة جسدها إثر اكتشافه كقيمة، "تستمد منها غناها، وتعمل على استرداد حريته وملكيتها له باعتباره عنوان هويتها الأنثوية، وأساس كينونتها ووجودها، على خلاف ما كانت تكرسه الثقافة الأبوية من مفاهيم تجعل من المرأة كائنا ضعيفا وملحقا بالرجل؛"[5]لذلك صرحت عبر كتابتها عن جسدها، أو عبر كتابة الرجل عن جسد المرأة عن اكتشاف المرأة عالم جسدها المجهول، وخباياه ومجاهيله المسكونة بالإثارة واللذة، خاصة خلال علاقتها بالرجل، الذي قادها إلى "اكتشاف أغواره وأسراره وجغرافيته الحسية المسكونة بالإثارة، ما كشف عن رؤية جديدة ووعي آخر به بعد أن ظل زمنا طويلا مناطا بالوظائف البيولوجية والاجتماعية المرسومة له في

[1]- ينظر: نجوى قندقجي: تمثلات الجسد في رواية الحرب السورية، الموقع المذكور.
[2]- السيد نجم: المقاومة ولتعبير بالجسد فى الرواية، نشر بتاريخ : 18 تموز/يوليو 2004، الرابط: http://nashiri.net/critiques-and-reviews/critiques-and-analyses/، الزيارة: 2022/01/04، 19:50 سا.
[3]- السيد نجم: المقاومة و"التعبير بالجسد" فى الرواية، الموقع المذكور.
[4]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.
[5]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.

مجتمع ذكوري محض،"[1] ما جدد الوعي الجسدي عند المرأة، ومنحه بعدا بؤريا تتمظهر فيه الذات الأنثوية وتدور حوله كل الأشياء، وهو "حاضر في كل شيء، وكل شيء يدور حوله، ولا شيء يوجد خارج ما تشير إليه الكلمات والأوضاع، أو ترسمه الأفعال من صورة اللذة الجسدية،"[2]لذلك التفتت المرأة إلى جسدها؛بعد أن أصبح رمزا لهويتها وذاتها، فاحتل مساحة شاسعة في السرد النسوي المنشغل بهموم المرأة وبحثها الدائم عن وجودها، ودفاعها عن حريتها، في ظل النظرة الهامشية، والهيمنة الذكورية والنظرة الدونية إليه، وكان لعب الكتابة الجسدية النسوية على وتري الخيال واللغة في التعبيرعن الجسد، فكانتا وسيلتهن "للتعبير عن الرغبة النسوية القوية في الانفتاح جسديا على الحرية والتجدد والعالم والذات وأداة لاكتشاف تلك الذات واستحضار معانيها المادية والرمزية والروحية،"[3] بعد أن كان الجسد مختزلا في تحقيق المتعة واللذة الحسية، الجسد الأنثوي مقابل الجسد الذكوري، وبهذه الصورة المادية يكون وعي المرأة بجسدها ناقصا، يقصرها على ما حاولت التخلص والتحرر منه طويلا، بوصفا تابعا ومفعولا به دائما.

كما لعب الحب والرجل على مستوى علاقة المرأة بجسدها دورا مفتاحيا في الرواية المعاصرة، ما يفسر كون مؤسسة الزواج التقليدية "هي التعبير الأوضح عن اختلال العلاقة الجسدية والعاطفية بين الرجل والمرأة من جهة، والمرأة وجسدها من جهة ثانية،"[4]وكشف عن الوعي النسوي وعلاقتهن بأجسادهن، كما صور مدى الاغتراب الذي تعيشه المرأة جراء"الثقافة الدينية والاجتماعية المكرسة في المجتمع الذكوري، والتربية التي تتلقاها المرأة في المجتمع، ما ينعكس سلبا على تلك العلاقة ويجعلها تشعر بالدونية تجاه الرجل من جهة، ومن جهة ثانية تفقد اتصالها الجمالي معه خارج إطار الوظائف المناط بها من قبل المجتمع،"[5]كما تنوعت الأجساد في تلك المتون السردية؛ من الجسد الذي يشكل علاقة الحب بين الجنسين؛ وهو الذي "يجعل كلا منهما دليل الآخر للتعرف على عالم جسده الحافل والمثير والطيب، حيث تمنح تلك العلاقة جسديهما معنى جديدا وقيمة كبيرة يستمدانها من ثراء الحالة العاطفية وتناغم جسديهما وتدفقهما العفوي والحر،"[6]إلىالجسد المقموع، المدجن، وجسد الخطيئة كنقيض لجسد الحب؛ وهو الذي يكشف عن "حالات عطب وانفصال تعيشها الشخصيات الأنثوية على مستوى العلاقة مع الجسد نفسيا ووجوديا،"[7]لكنها أفصحت كلها عن اضطرابات المرأة واختلال وجودها ووعيها بذاتها، الناتج عن القمع والمنع والحجر والمصادرة الممارسة عليها من مختلف القوى والسلطات، والذي ولد لديها شعورا بالعدمية والدونية، وغياب القيم الجمالية لجسدها، ما جعلها ترفض كينونتها كضحية مستضعفة من ضحايا هذا

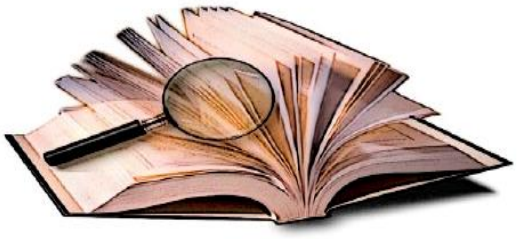
---

[1]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: سعيد بنكراد: النص السردي (نحو سيمائيات للأيديولوجيات). دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 1996، ص111.
[3]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، الموقع المذكور.
[4]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي ، الموقع المذكور.
[5]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي، الموقع المذكور.
[6]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي، الموقع المذكور.
[7]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي، الموقع المذكور.

المجتمع المستبد بشرائحه، ويتجلى رفضها في ثورتها المضادة التي ترسم جسدها حبرا على ورق مثلما تحب وتشتهي، بعد أن تعددت الأسباب، وظلت مأساتها واحدة.

خلاصة القول أن الجسد كان مثار اهتمام الإنسان منذ وجد، فقد انتبه إلى جسده ووعاه، مثلما وعته الفلسفة والعلوم والفنون مبكرا، حيث اعتبرت الفلسفة تركيبة الإنسان ثنائية، الجسد والروح، مع اختلاف في تغليب أحدهما عن الآخر، فقد غلب معظم فلاسفة اليونان النفس على الجسد، خاصة أفلاطون، وهو الموقف ذاته في الفلسفة الحديثة، من ديكارت إلى سبينوزا الذي وحد بين الروح والجسد، ورأى أنهما صفتان مختلفتان لجوهر واحد وثابت هو الله.

كما ربطت الفلسفة الظاهراتية ربطا تلازميا بين النفس والجسد، وبدوره علم الاجتماع أولى الجسد أهمية قصوى، إذ رأوا في الأجساد تعبيراعن ظروف المجتمعات وأحوالها، أزماتها وعاداتها، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلو بونتي، الذي رأى أن المجتمع ينحت أحواله على الأجساد، أو الجسد الآلي المنتج في المجتمعات الصناعية الرأسمالية، الذي ينتج قوة عظمى، على حد رؤية ميشيل فوكو، وهذا ما هضمته واعتصرته الآداب الحديثة التي التفتت إلى الأجساد لتعبر بها عما يجول في الخواطر، فكانت سنانها ورماحها، أسلحتها ورصاصها في خوض حروب الأفكار، وافتكاك الحرية وتحطيم نير العبودية، خاصة عند المرأة، حين سكبته حبرا على بياض أوراقها في الأدب النسوي ونقده.



# المحاضرة الثالثة عشر:

# عالمية الأدب

## المحاضرة الثالثة عشر: عالمية الأدب

تعتبر عالمية الأدب من المواضيع التي أثارت ولا تزال تثير الكثير من الجدل، فقد كثر حولها الكلام، وتعددت الآراء والتوجهات، كما أسالت الكثير من الحبر لدى الأدباء والنقاد في مختلف الأقطار والأمصار، وهي ليست من القضايا الراهنة، لأنها قضية قديمة، بدأت فكرتهامع وصول حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى كل أنحاء العالم تقريبا، ترجمة، إضافة، ونقلا، كذا منذ ترجمة الكثير من الأعمال الأدبية قبل مائتي سنة، ومنذ ترجمة أعمال المبدعين الروس في أواخر القرن التاسع عشر، وكذا المسرحيات المشهورة، من أمثال أعمال: تشيكوف، ستريندبيرغ، بريخت، بيراندیلو، برنارد شو، لوركا، وبيكيت، والجامع لهذه الأعمال جميعها، هو جودتها الفنية أولا، ثم اشتراكها جميعا في التعبير عن الهم الإنساني، ومعاناة الناس كافة، وقد ولد المصطلح في الثقافة الغربية، نتيجة "حاجات سياسية وثقافية وأيديولوجية خاصة بالغرب، وخصوصا الجزء الأوروبي من هذا الغرب،"[1]

يعتبر الكاتب والمفكر الألماني غوته أول من استخدم المصطلح إثر اهتمامه بآداب البلدان الأوروبية المجاورة، والآداب الشرقية: الفارسية والعربية، وظهر ذلك التأثر والاهتمام في أثره المعروف: (الديوان الغربي الشرقي)،[2]وارتبط بذلك المصطلح "بحركة الإستشراق، التي هي جزء من طريقة نظر الغرب إلى ذاته، وعملية تصويره للآخر، وقولبته له وجعله جزءا من الذات الغربية، أو كل ما نسج على منواله،"[3] ثم هاجر المصطلح "ليحط في حقل الأدب المقارن، فأصبح نقدا مقارنا،"[4]وأخيرا حصرت حصرت عالمية الآداب في مدى مجاراتها للطابع الغربي، ولم يعد المهم أن "يكون الكاتب أمريكيا لاتينيا، أو يابانيا، أو حتى صينيا، لكن المهم أن ينجز كتابا مثل كتب غوركي، لويس بورخيس، غابرييل غارسيا ماركيز، ماريو فارغاس يوسا، كارلوس فوينتس، ياسوناري كاواباتا، ويوكيو ميشيما، وكوبو آبي، وكينزا بورو أوي، وآخرين من لغات مختلفة،"[5] وبالتالي أصبحت العالمية، صفة يضفيها الغرب على من يُغرِّب كتابته، فترضى بضاعته، فتمنحه جوائز، وتضع آثاره في مكتبات أوروبا وأمريكا.

## 1- المفهوم:

إذا كان مصطلح الأدب العالمي يشير في شقيه إلى ذلك الفن الذي يلامس مختلف القضايا الإنسانية والانشغالات البشرية، وبتحقيقه الشهرة اللازمة عبر فضاء مفتوح يصبح نتاجا فكريا ملكا لجميع الثقافات والشعوب، يتجاوز الأمة الوحيدة إلى الأمم جميعا، كأعمال شكسبير، دانتي، وهوميروس، وغيرهم...فإن مصطلح عالمية الأدب يختلف معناه بناء على ما يطلق عليه؛ فقد يراد به "عدد من الأدباء الذين استطاعوا

---

[1]- فخري صالح: عالمية الأدب، نشر على يومية الدستور الإلكترونية، بتاريخ: الخميس 01 نيسان/ أبريل 2010، على الساعة: 03:00 مساء،
الرابط: https://www.addustour.com/articles/،
تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/30، الساعة: 12:55 سا.

[2]- فخري صالح: عالمية الأدب، الموقع المذكور بتاريخ الزيارة ووقتها.

[3]- فخري صالح: عالمية الأدب، الموقع المذكور بتاريخ الزيارة ووقتها.

[4]- فخري صالح: عالمية الأدب، الموقع المذكور بتاريخ الزيارة ووقتها.

[5]- ينظر: فخري صالح: عالمية الأدب، الموقع المذكور بتاريخ الزيارة ووقتها.

تجاوز حدود ثقافتهم القومية ليتم تكريسهم بوصفهم معترفا بهم عالميا،"[1]كما قد يدل على "الموضوعات والتيارات التي تشكل عنصرا مشتركا بين مختلف آداب العالم، وأطلقه البعض على الأدب المترجم للغات أخرى، وقال فريق آخر: أنه الأدب الذي يتأثر بغيره فيتغير تبعا لذلك، وذهبوا إلى أنعالمية الآثار الأدبية تتحكم فيها عوامل عدة، سيأتي شرحها وتفسيرها لاحقا، لعل من أهمها؛ عوامل الزمن، الفضاء، النوعية، والجودة، وهي وحدها المسؤولة عنخلق تفاوت الدرجات بين ما يوصف بالعالمية وماعداه من أنماط الآداب الأخرى.

إن عالمية الأدب صفة يتباهى بها الأديب الذي يوصف إبداعه بها، وهو حلم تسعى أمم لا أفراد لتحقيقها، لأنها من أبسط دلالاتها تجاوز الحدود الجغرافية وتخطيالحواجز الزمانية للأثر، وفيها شهادةللإبداع الأدبي بالتميز والتفوق والنجاح في استيعاب التجربة الإنسانية العامة،واختراق الحجب والحواجز، وقد ترتبطعالمية الأدب ارتباطا مباشرا وقويا بالأدب المقارن؛ لأنها تتعلق بظاهرة أدبية تتجاوز الأدب القومي وتتخطاه إلى كل القوميات، الجنسيات واللغات، كمايُطرح مصطلح العالمية في مواجهة ما يسمى بمحلية الآداب، الذي يعتبر أدنى مرتبة وقيمة مما هو عالمي، ورغم تباين المفاهيم وتعددها يبقى تعريفه مثار جدل بين الأدباء، الباحثين، والنقاد، فجدل عالمية الأدب قائم منذ القديم، حيث اتخذ المصطلح مفاهيم مختلفة تبعا لردهات التاريخ ومراحل تطور الآداب، وكذا بتأثير الثقافات المتباينة، ويعتبر كتاب (الجمهورية العالمية للآداب) للكاتبة الفرنسية (باسكال كازانوفاPascaleCasanova) الصادر سنة 1999، من أهم الكتب التي تطرقت إلى جدل عالمية الأدب؛ حيث طرحت فيه الآليات التي تتشكل وفقها عالمية الأدب في الوقت الراهن، والحضارة المعاصرة، وكذا صلاحية المصطلح من عدمها لتأسيس جمهورية أدبية عالمية، تسودها مبادئ العدل والحق والجمال، المحققة لسعادة البشرية تحقيقا لا تغنيا بها كشعارات جوفاء، مع التطرق لمختلف النظريات النقدية التي اهتمت بالمصطلح وبمختلف الآداب، مؤكدة أن عالمية الآداب لا يمكن أن تحصر في الأدب المقارن، بل هي خليط من مختلف النظريات، الفلسفات والمناهج النقدية،"[2]كذلك تشير الكاتبة إلى اختلاف ازدواجية مفهوم العالمية الأدبية بين نظرتين؛ من يراها متجسدة في النزعة الطوباوية (المثالية للأثر) كما هو شأن كتابات هردر وغوته، ومن يراها نزعة أكاديمية قابلة لدراسات النقد والنقد المقارن وأدبه، كما هو الشأن في ادعاء رينيه ويليك وأدريان مارينو،"[3]ورغم هذا الجهد المشكور لكازانوفا، يبقى مصطلح (عالمية الأدب) مختلفا حوله، كل يفهمه بناء على ما أوحى له به المصطلح وبما فهمه منه؛ فمرة يفهمونه على أنه كل آداب العالم دون استثناء، وثانية يظن أنه يراد به توحيد كل الآداب في تركيب عظيم، تلعب فيه كل أمة دورها المنوط

[1] - موقع التخاطب الإلكتروني: عالمية الأدب من منظور معاصر، نشر بتاريخ: 2012/11/20، الساعة: 22:01 سا، الرابط: https://takhatub.ahlamontada.com، تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/29، الساعة: 20:40.

[2]- يراجع: باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب، ترجمة، أمل الصبان، تقديم محمد أبو العطا. المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ص المقدمة.

[3]- يراجع: باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب، الصفحة ذاتها.

بها ضمن ائتلاف عالمي،وثالثة يفقه منه مجموع الروائع الفنية التي تنتمي إلى آداب القوميات المختلفة، والتي أجمع النقاد والدارسون على جودتها، واستطاعت المحافظة على قيمتها رغم مرور الزمان،"[1]فتشعبت بذلك المفاهيم وتعددت، دون إيجاد مفهوم دقيق شامل وموحد.

## 2-أسباب العالمية:

تبدأ العالمية ببداية الشعور بضرورة الانفتاح والاطلاع على آداب الأمم الأخرى، وكذلك بداية الشعور بعدم تلبية آدابهم لشغف نفوسهم، فيرغبون في الاطلاع -حتى من باب الفضول- على آداب أخرى، فكانت أسباب العالمية كثيرة حتى لا يكاد يمكن حصرها، قد تضافرت عوامل عديدة على إيجادها، منها الاطلاع والإحاطة باللغات المختلفة، حيث تعد همزة الوصل بين آداب الأمم والشعوب المتباينة والمتباعدة، ذلك الاطلاع يتيح ترجمة النصوص والآثار، "كضرورة حضارية و نشاط فكريوعملية لغوية، يحتمها الاحتكاك بين شعوبٍ ذات ألسنة متباينة، سواء أكان هذا الاحتكاك مقصودا لذاته أو حاصلا عرضا، وسواء أكان مباشرا كما في الحروب والهجرات والاستعمار، أو غير مباشر، كالذي يتمعبر وسائل الإعلام و الاتصال،"[2]غير أن الترجمة قد تفسد النص الأصلي، وتغيره تماما عما جاء عن مبدعه، ما دعا جون كوهن إلى اعتبار "المترجم والخائن ليسا إلا وجهين لعملة واحدة،"[3] فترجمة أدب وليام شكسبير W.Shakespeareمثلا من الإنجليزية إلى الفرنسية أدخل عليه الكثير من التحوير؛ فقد تحول "منديل الحرير" لـ"دسدمونة" Desdamonaإلى "سوار" ثم "وشاح" ثم إلى أشياء أخرى، إلى أن عاد منديلا للحرير كما في نص شكسبير الأصلي،"[4]وكذلك الحال حين ترجمت الآداب الأوروبية إلى اللغة العربية؛ تحول معها بطل الكاتب الفرنسي موليير Molière (تارتوف)إلى (الشيخ متلوف) في الترجمة العربية، كما استحال بطل الكاتب الإنجليزي (شكسبير) أوتيلو Ottello إلى (عطيل) في الترجمة العربية، وبالضبط على يد شاعر الرومانسية (خليل مطران)،[5]ولا ننكر في هذا المجال دور من يسميهم النقاد بالمترجمين المبدعين، الذين لا يكتفون بالنص الأصلي المترجم، بل يضيفون إليه من إبداعهم ويثرونه، حتى يغدو كعمل مستقل، قد يغني عن النص الأصلي، ومن هؤلاء "لوتورنور" Lotourneure الذي ترجم لـيونغYoungوأسيانAssiane وشكسبير، وكذلك جان باتيست سوار Sware. P. J "الذي ترجم الأدب الانجليزي إلى اللغة الفرنسية مع كثير من التحوير للنصوص

---

[1]- للاستزادة يراجع: رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة. دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1412هـ/1991م، ص 51- 52 .

[2]- ينظر: علي القاسمي: علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العملية، ط1 ،مكتبة لبنان، ناشون، بيروت، لبنان، 2008، ص151.

[3]- جون كوهن: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، 2000، ص 52 الهامش.

[4]- ينظر: ماريوس فرنسوا غويار: الأدب المقارن، تر: هنري وغيب. منشورات عودات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط2، 1988، ص31.

[5]- يراجع في هذا: أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الأدب العربي. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص 279.

الأصلية، مسهما بذلك في إدخال ذاك الأدب إلى فرنسا،"[1]ومثلهم أبو المعالي نصر الله" الذي ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى اللغة الفرسية، فأغنى بنسخته عن النسخة الأصلية بإضافاته وتحويراته وإبداعه، أما المترجم الحرفي، فالأجدر به أن يكون موضوعيا، يحاول الاقتراب قدر الإمكان من النص المنقول عنه، إلا ما يراه واجب الحذف أو التغيير لاعتبارات معينة، كما يشترط في الترجمة، الانتقائية والغربلة، فليست كل الآثار والأعمال تستحق عناء الترجمة والنقل.

كما خدمت قضية العالمية، اطلاغ النقاد العرب على مختلف المجلات التي تصدر حول الآداب ونقدها في أوروبا وأمريكا، حيث تساعد عملية الاطلاع على المعارك النقدية في أية ثقافة على فهم واستيعاب الأدب المنجز فيها، وبالتالي حسن استثماره فكريا وجماليا.

قد كانت الرحلات منذ العصور الأولى للأدب مثار اهتمام العلماء والمؤرخين والأدباء لما تحمله من فنيات بالنسبة للأديب، ومعلومات بالنسبة للمؤرخ والعالم، حتى أن التاريخ ذكر لنا الكثير من الرحلات غربيا وعربيا؛ انطلاقا من (هيرودوت" Hérodote) عند الإغريق، و(بلوتاركBleuterke) الذي اهتم بتاريخ اليونان و الرومان، ومنه استمد شكسبيركثيرا من مسرحياته، ثم مركوبولوMerkopollo) في عهد الحروب الصليبية، وكذا (ابن بطوطة)و(ابن جبير) عند العرب،"[2]يضاف إلى الترجمة والرحلات، الهجرة، التي يدخل ضمنها من يسمون بالوسطاء، وهم أدباء عاشوا في أوطان غير أوطانهم، فتمكنوا من لغاتها، ونقلوا آثار تلك الأوطان إلى بلدانهم؛ وهم إما أن يكونوا مهاجرين، رحالة، أو منفيين من أوطانهم، مثل الألماني (بودBoude)، الانجليزيان (تايلورTayloure)و(كرابKrabe) اللذين كانا وسيطين حقيقيين بين الأدبين الألماني و الانجليزي، وفي فرنسا نجد كل من: (لابلاسLaplace)،(سوار)، و(لوتورنور) الذين كانوا رواد الأدب الانجليزي والمبشرين به،"[3]وكذا (مدام دي ستايل)و(فولتيرFoltiere)، في نقل الأدب الإنجليزي إلى فرنسا،"[4]هذا عن الأدب الغربي، أما في الأدب العربي القديم، فنجد "عبد الله بن المقفع، كوسيط بين الأدب العربي، الهندي والفارسي،"[5]وبالنسبة للعصر الحديث علي مبارك ورفاعة الطهطاوي، عباس محمود العقاد،"[6]كذلك عملت تجمعات الأصدقاء الأدباء دورها في تلك العالمية، ومن أمثلتها تجمعات: (ستندالSandell)، (جاكموندJackmonde)، (ميريمهMirimihe)، سنة 1825لقراءة (شكسبير) و

---

[1]- ينظر: ماريوس فرنسوا غويار: الأدب المقارن، ص 36-37.

[2]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ص 8-10.

[3]- ينظر : بول فان تيغم: الأدب المقارن، ترجمة محمد محمود الخضري. دائرة المعارف الأدبية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ت). ص 130، 131.

[4]- للمزيد يراجع: أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الأدب العربي. دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، يونيو، 2013. ص 235، وكذلك: ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 44،43.

[5]- للاستزادة، ينظر: إبراهيم عبد الرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، القاهرة، مصر، ط01، (د.ت)، ص 65.

[6]- إبراهيم عبد الرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 66.

(أسيان) و التتلمذ عليهما،"[1]بالإضافة إلى النوادي الأدبية والصالونات، التي شاعت في فرنسا في القرن السابع عشر؛ كصالون (دي رامبويه) في باريس،"[2] وصالون (مدام دي ستايل) في قصر (كوبيه)، الذي فتح أبوابه في فترات متقطعة بين عامي (1795 -1811)لبعض النزلاء المشهورين من جنسيات مختلفة، فكان (كوبيه) خلال هذه الفترة بوتقة حقيقية انصهرت فيها القوميات المختلفة، و فيها تبلورت أسس وعوامل أدب جديد، أما القصور؛ فكان منها قصر (فريدريك الخامس) في الدانمرك، وأحيانا أخرى مثل المدن كمدينة (ليون) في القرن السادس عشر،"[3]هذا عن نشاط الحركة الأدبية في الدول الغربية، والتي فتحت الباب للعالمية، أما عن ذلك النشاط في الوطن العربي، فكانت مصر أول بلد عربي يحوي نهضة أدبية، انفتحت على العالمية، وذلك تأثرا وتأسيا بفرنسا؛ فظهر في القاهرة أول صالون في قصر الأميرة (نازلي فاضل) و بإشرافها، على أنأشهر الصالونات الأدبية و أبرزها صالون الأديبة (مي زيادة) (1886-1941)،"[4]وقد جمع "تشكيلة متنافرة وعجيبة في مجالات الفكر والأدب والسياسة، بينهم المؤمن والملحد، والمسلم والمسيحي، والذكي ونصف الذكي، والمرتبط بالماضي، ومن لا يتجه لغير المستقبل، والمجدد والمقلد، وأصحاب الثقافة العربية وحدها، أو الأجنبية وحدها، والجامعون بين ثقافات عديدة،"[5]واحترام الحريات هو ما أكسب هذا الصالون شهرة وتميزا، وتسهم المبادلات الدينية والاقتصادية كذلك في تحقيق عالمية الأدب كالمبادلات التجارية، والحج؛ حج المسيحيين إلى فلسطين، وحج المسلمين إلى السعودية، وما بينهما من مدن ومحطات.

كذلك يعتبر الغزو العسكري والاستعمار بأشكاله، عاملا رئيسيا في العالمية؛ لأن اللاستعمار يجعل البلد الغالب يسيطر على البلد المغلوب، فيطلع على آدابه، ويتيح للمغلوب بدوره عن طريق التبعية اللغوية والانبهار بالأقوى الاطلاع من جهته على آدابه، فيحدث التلامس والاحتكاك، وبالتالي التأثير والتأثر، ولا نعدم المثال على كلامنا؛ فقد كانت الحروب الصليبية سببا رئيسا في اطلاع الفرنسيين على الآداب الشرقية والتأثر بها، ونتيجة هضم القصص الشعبية الشرقية، تم إنتاج فن القصة الشعرية المعروف في الأدب الفرنسي بـ Fableau،"[6]وكثير من الألوان الأدبية والشعرية التي نشأت في الغرب، كانت بسبب الاحتكاك بالشرق.

## 3- عالمية الأدب عند الغرب:

أول من صاغ مصطلح (عالمية الأدب)، هو الأديب والناقد الألماني الرومانسي (أوغست فيلهم شليجل (1767- 1845)،وقد نشره الكاتب الألماني يوهان فولفغانغ

---

[1]- ينظر: بول فان تيغم: الأدب المقارن، ص 133.

[2]- ينظر: الطاهر أحمد مكي: في الأدب المقارن، دراسة نظرية و تطبيقية. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03، 1997م، ص 89.

[3]- ب. فان تيغم، الأدب المقارن، ص 133 ،134.

[4]- ينظر: الطاهر أحمد مكي، في الأدب المقارن دراسة نظرية و تطبيقية، ص 95 – 99.

[5]- الطاهر أحمد مكي، في الأدب المقارن دراسة نظرية و تطبيقية، ص 103.

[6]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص: من 57- 93.

فون غوته(JohannWolfgang von Goethe) ولم ينسب إلى شليجل بقدر ما نسب إلى غوته، حتى قيل عنه أنه "مؤسس مفهوم العالمية و(الأب الروحي) له،"[1]وهو الذي أشاعه في الأوساط الأدبية والنقدية في ثلاثينيات القرن الماضي، مؤكداعلى المعنى ذاته الذي وضعه شليجل، أي تخطي وتجاوزالآثار الأدبية الكبرى حدود الأمم والحضارات القومية إلى العالمية، ولا تعني عالمية الأدب "الاهتمام بالأجنبي أو الغريب عنا لغرابته، وليس معناها كذلك الالتفات إلى القيمة (الوثائقية) للإنتاج العالمي، وكأنه شاهد على مجتمع معين في موقف تاريخي معين، كما أنها لا يستتبع بالضرورة إنكار الطابع القومي وطمسه في (عالمية) وهمية شاحبة مجردة، فالأهم من هذا كله هو الاعتراف بأن الأعمال الفنية العظيمة، تخاطب الناس جميعا بصورة مباشرة عندما تصوغ التفكير والإحساس بالواقع الإنساني، بهذا يكون الأدب العالمي أبرز وأسمى مظاهر الوعي بأن عالمنا الذي نعيش فيه أسرة بشرية متعددة الأفراد والملامح والصفات، هو في الحقيقة عالم واحد يبنيه جنس بشري واحد يتجه نحو مصير مشترك، وتعذبه هموم وآلام مشتركة مهما تصور المتعصبون والمهيمنون والمستغلون اليوم غير ذلك،"[2]ولعله يوجد شبه إجماع على أن معنى الأدب العالمي هو"تلك السلسة الذهبية من الأعمال الأدبية التي قدمتها قرائح من مختلف شعوب العالم، وترجمت إلى اللغات المختلفة، واكتسبت صفة الخلود، وارتفعت إلى مصاف الروائعclassicsالمعترف بقيمتها الفنية والفكرية في كل أنحاء العالم،"[3]غير أن هذا المفهوم فيه تحيز كبير للمركزية الغربية، والأوروبية خاصة، مع إقصاء بقية الآداب والثقافات، رغم كون الدراسات المقارنة في أوروبا، جاءت "لتخرج الدراسات الأدبية من عزلة الأدب الوطني الواحد، و تفتح الأفق على الآداب الأخرى بالأدب المقارن،"[4]لكن النزعة الغربية والرؤية الاستعلائية منعت من تحقيق تلك الموضوعية والانفتاح على آداب غالبية الشعوب.

عملت الشعوب المهتمة بالثقافة هذه المفهوم الجديد لتعميم الأدب والارتقاء به، فترجمت روائع الأمم الأخرى، لزرع قيمها في الناس والتأثير فيهم بواسطتها، و"تتعرف بالتالي على شخصية تلك الأمم وقيمها الثقافية لتفهمها فهما أفضل، وتدعم روابط التسامح والتفاهم بين البشر،"[5]نافيا أن يكون الأدب الألماني مكتفيا بنفسه، غارقا غارقا في وهم الكمال، منغمسا في عجرفته، حين قال:"ولكن إذا لم ننظر نحن الألمانبأبصارنا إلى ما وراء محيطنا الحالي، فإننا سنقع بسهولة ضمن الزهو المتعجرف، أحب أيضا أن أستخبر عن الأمم الأجنبية وأنصح كل شخص أن يفعل مثل

[1]- ينظر: سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية. المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط01، 1987، ص 47.

[2]- يوهان فولفغانغ غوته:النور والفراشة، رؤية غوته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي مع النص الكامل للديوان الشرقي، قدمه للعربية مع تعليقات وشروح الدكتور عبد الغفار مكاوي. منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2006، ص 62- 63.

[3]- عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، عرض و توثيق وتطبيق. دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، 2009، ص 168.

[4]- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،بيروت، لبنان، ط03، 2002م، ص 188.

[5]- يوهان فولفغانغ غوته: النور والفراشة، ص 62-63.

ذلك، من جهته، إن كلمة أدب قومي لا تعني شيئا كبيرا اليوم، إننا نسير نحو عصر الأدب العالمي، ويجب على كل شخص أن يسهم في تسريع قدوم هذا العصر، و لكن مع تقدير كل ما يأتينا من الخارج، لا يجب علينا أن نضع أنفسنا في مقطورته، ولا أن نأخذه نموذجا،"[1]وهي دعوة صريحة لأدباء الألمان وغيرهم لترك الآداب المحلية، والانتفاع بالآداب العالمية.

منالطبيعي أن تتقبل الشعوب بعض القيم فيما ترجم من الآداب الأجنبية، وأن ترفض بعضها حسب ما يتماشى وقيمها ومبادءها، لكن الثابت هو القيم الإنسانية النبيلة التي"تسطع كالمنارات فوق بحار الاختلافات الناشئة عن تنوع البيئة واللغة والتراث واختلاف المصالح والاتجاهات والغايات،"[2]كما أن عالمية الأدب هي تحقيق أهدافه ورسالته السامية التي هي نشر الحب والخير والسلام والفضيلة والعدل والمساواة والحرية، التي لا تتقيد بوطن، ولا تقتصر على شعب، وقد "حقق الأدب اليوناني هذه الغاية، فكان الأساس الذي ارتفعت فوقه الحضارة الغربية في العصور الوسطى، وعصر النهضة، ومازال حتى اليوم عماد كل ثقافة حقيقية، كما استطاع الأدب العربي أن يحمل لواء الأدب والعقل الإنسانيين طوال عشرة قرون، انطلاقا من بداية القرن الثاني للهجرة، حيث استطاعت اللغة العربية أن تسع آداب الهند وفلسفة اليونان وثقافة الفرس، وظلت حية مسيطرة، حتى أحيت العقل الأوروبي فيما يسمى بنهضته الأولى في القرن الثاني عشر، نتيجة اتصاله بالعرب ونقل ما استطاع نقله عن الكتابة العربية،"[3] وقد نشعر باليأس ونحن على يقين أن الأدب والفن لم يمنعا حربا ولا عدوانا، ولكن الحقيقة التي لا مراء فيها أن الأدب ظل في أحلك لحظات التاريخ من أهم عوامل التقريب بين الشعوب التي "تأصلت العداوة في نفوس أبنائها زمانا طويلا بفعل الجهل والتعصب والأحكام المسبقة،"[4]فحين طرح غوته فكرة العالمية، طرح معها الملكية العامة للآداب والثقافات عبر العالم، حيث ألزمالأدباء عموما، والأدباء الألمان خصوصا، بوجوب استيعاب حقائق العصر، واستخلاص ما يخدم إبداعاتهم، مع ضرورة تجاوز المواضيع الشائعة والمحلية، والالتفات إلى ما يجعل الأدب عالميا، وأن "يكتبوا وهم واضعون نصب أعينهم تلك المنافسة الأدبية العالمية، التي لا يصمد فيها إلا من يطور إبداعه الأدبي شكلا وموضوعا، بحيث يرتقي إلى المستوى العالمي،"[5]لقد العالمي،"[5]لقد استشرف غوته ولادة العالمية ونادى بها مسبقا، رغم أن لا الظروف الاجتماعية ولا السياسية كانت مناسبة لذلك، "فالعصر الذي بشر فيه غوته بالأدب العالمي كان من الناحية السياسية عصر حروب التحرير القومية ضد الاحتلال النابليوني، ومن الطبيعي أن تطغى النزعة القومية في مرحلة كهذه على سواها،

---

[1]- دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ترجمة غسان السيد. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط)، (د.ت)، ص 29.

[2]- يوهان فولفغانغ غوته: النور والفراشة، ص 62-63.

[3]- ينظر: يوهان فولفغانغ غوته: النور والفراشة، ص 62-63.

[4]- يوهان فولفغانغ غوته: النور والفراشة، ص 62-63.

[5]- ينظر:موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، نشر بتاريخ: 2011/05/31، الساعة: 16:53 سا، الرابط:
https://www.startimes.com، تاريخ الزيارة: 2022/01/20، الساعة: 15:17 سا.

خصوصا وأن العالمية التي دعا إليها غوته واستشرفها كانت منسجمة مع النزعة العالمية لفرنسا نابليون أكثر مما تنسجم مع المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي القومي الانعزالي الرجعي الذي كان سائداً في ألمانيا،"[1] وما دفع غوته إلى استخدام ذلك المفهوم الذي أيد فيه شليجل، هو رغبته الملحة في "توسيع دائرة الأدب الألماني الذي كان يتهم بأنه أدب محلي منغلق على ذاته،"[2]فسعى إلى جعله منفتحا على آداب الأمم الأخرى، وفتحه بدوره أمام الراغبين في الاطلاع عليه، ونافيا في الوقت نفسه وطنية الأدب وانتماءاته الجوفاء، معتبرا أن كل نتاج أدبي هو إرث وأدب عالمي.

رافق وعي غوته المبكر بعالمية الأدب محاضرات الأستاذ الفرنسي آبل فيليمان (ApelVilleman)حول علاقة الأدب الفرنسي بالآداب الأوربية الأخرى، فولد على يديه (الأدب المقارن)، المتطلع إلى ما وراء حدود الآداب القومية، والاطلاع على ثنائية التأثير والتأثر في ما بينها،وتأثر بعضها بالبعض الآخر، فكان ذلك بمثابة ثورة "على الفيلولوجيات القومية التي كانت تدرس كل أدب داخل حدوده اللغوية فقط، ولا تعير أي اهتمام لعلاقته بالآداب الأخرى وتفاعله معها،فجاء الأدب المقارن ليثبت أن الآداب القومية هي الأساس، وندب نفسه لاستكمال تاريخها،"[3]وفي المحصلة أن الأدب المقارن لم يع مفهوم (عالمية الأدب) التي أسس لها شليجل ونماها غوته أي اهتمام، لأن اهتمامه كان منصبا على عملية أخذ وعطاء الآداب من بعضها، لكن عالمية الأدب تجلت بوجه آخر في دراسات المقارنين الفرنسيين التاريخيين أثناء حديثهم عن "دراسة نجاح الكتاب وتأثيرهم في بلاد أجنبية، فهذا النوع من التأثير يتطابق مع ما نسميه اليوم استقبال الأعمال الأدبية خارج حدود آدابها القومية، لقد تناول ممثلو المدرسة التأريخية في الأدب المقارن هذه الظاهرة بالبحث، ودرسوا السبل التي يتحقق عبرها ذلك النوع من التأثير الذي يتم بعضه من خلال الترجمة، ويتم البعض الآخر من دون وسطاء، وقد توصل المقارنون التأريخيون إلى معلومات قيمة فيما يتعلق بدور الوسطاء الأدبيين، من مترجمين ونقاد في نشوء هذا النوع من (الكوسموبوليتية)* أو (العالمية)،"[4] ورغم كون عالمية الأدب تختلف جذريا عن التأثيرية التأثرية التي نادت بها المدرسة التاريخانية الفرنسية والمقارنين الأدبيين، إلا أن مقوميها الأساسيين (الترجمة) و (النقد) من أهم عوامل عالمية الأدب.

في حين تبنت المدرسة الماركسية مفهوم العالمية بعد غوته، في ما جاء به كل من (كارل ماركس K. Marx) و (فريدريك إنجليز F. Engels) في وثيقة (البيان

---

[1]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الرابط المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- فخري صالح: عالمية الأدب، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

*- الكوسموبوليتية: هي الأيديولوجية التي تقول إن جميع البشر ينتمون إلى مجتمع واحد، على أساس الأخلاق المشتركة، ويسمى الشخص الذي يلتزم بفكرة الكوسموبوليتية في أي شكل من أشكالها كوسموبوليتاني، أو مواطن عالمي، تقترح الكوسموبوليتية في الأصل إنشاء بوليس كوزمو أو (حكومة عالمية) للبشرية جمعاء، وهذا المصطلح من المصطلحات المجاورة للعولمة والعالمية. ينظر الويكيبيديا على الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ زيارة الموقع ووقتها: 2022/02/05، الساعة: 18:15 سا.

[4]- ينظر: محبة التوحيد : عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الشيوعي، الصادرة سنة 1848م) ، والتي ذهبا فيها إلى أن "الأدب العالمي سينشأ من توحد الموروثات الثقافية والفكرية للشعوب في ملكية مشتركة، بعد أن كانت معزولة عن بعضها،"[1]حين استشرفا ميلاد الأدب العالمي الذي سيحل محل الآداب القومية، والذي يتماشى مع طبيعة المجتمعات الجديدة المتشكلة من طبقة العمال أو الطبقة المتوسطة (البروليتاريا)، في حين أن الآداب القومية تتماشى مع المجتمعات البورجوازية والرأسمالية، "إلا أن ماركس وإنجلز كانا غير قادرين على تحديد أي سمات جمالية أو فكرية لذلك الأدب العالمي، لكن تبلورت في مرحلة لاحقة نظرية أدب ماركسية، أي مادية تاريخية جدلية، وظهر في الأدب المقارن اتجاه يستند إلى تلك النظرية، من أبرز أعلامه؛ المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي (Viktor Zirmunski) الذي أنجز دراسات مهمة حول التشابهات النمطية أو التيبولوجية بين الآداب،"[2]وقد أدرك ماركس وإنجلز -وهما يؤسسان لنظريتهما- أن لكل أدب خصائصه وخصوصيته القومية، لكن العنصر المشترك بين آداب الأمم المختلفة، هو ظروف التطور وأشواط التاريخ التي تقطعها والتي تكاد تكون واحدة، لأنها "تتبع تطور البنى التحتية (البنى الاقتصادية والاجتماعية التي تعكسها،"[3]فمقولة ماركس وإنجلز هذه إذن لا يمكن تعميمها أو اتخاذها كقانون وكقياس عام؛ حيث أن "تركيزه على دور البناء التحتي يقلل من قدرتنا على تفسير ظاهرة ازدهار آداب مجتمعات متأخرة، كآداب أمريكا الجنوبية، التي تمكنت من احتلال موقع متميز على خريطة الأدب العالمي المعاصر، رغم تخلف مستويات التطور الاقتصادي والاجتماعي للمجتمعات التي تعكسها،"[4]ثم كان موقف المدرسة النقدية الأمريكية التي سارت على منوال المدرسة الماركسية في رفض ثنائية التأثير والتأثر، وكذا رفض المركزية الأوروبية، فنادت بوجوب دراسة الأدب دراسة نقدية، بغض النظر عن الحواجز اللغوية والثقافية لآداب مختلف الأمم؛ لأن "الظواهر الأدبية الكبرى؛ كالأجناس والتيارات الأدبية، لا تنحصر في أدب قومي واحد، بل تتعداه إلى آداب مختلفة، وقد تكون عالمية الامتداد،"[5]لكن ما يؤخذ على المدرسة النقدية الأمريكية أنها تتخذ من عالمية الأدب ذريعة وستارا تخفي وراءه الهيمنة الغربية وبسط النفوذ السياسي بعد الثقافي والأدبي، فالحديث عن عالمية الأدب، "إذا ما أريد له أن يكتسب مصداقية، يجب أن ينطلق من واقع العلاقات الأدبية الدولية وبناها المتناقضة التي تتسم بهيمنة الآداب الأوروبية والغربية على التبادل الأدبي الدولي من جهة، وبضآلة دور آداب شعوب العالم الثالث في ذلك التبادل من جهة أخرى،"[6]فقد ذهب رينيه ويليك إلى أن رواد المدرسة الماركسية، "أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 30.
[2]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- يراجع: عبده عبود، الأدب المقارن و الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 286.
[4]- ينظر: محبة التوحيد: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[6]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

ولع بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية،"[1]كما انتقد المدرسة الفرنسية التي غالت كثيرا في تعاليها ومركزيتها.

بالإضافة إلى مواقف كل من المدرسة التاريخانية المادية الماركسية، والمدرسة النقدية الأمريكية تجاه ما دعا إليه غوته حول عالمية الأدب، ظهرت مواقف المقارنين الفردية كالمقارن الفرنسي رونيه إيتيامبل René Etiembleالذي انتقد بشدةفكرة المركزية الأوروبية والهيمنة الغربية التي طبعتتلك الدراسات، خاصة التأثير المتبادل، مؤكدا في الوقت نفسه على "امتلاك شعوب غير أوروبية، كالعرب والفرس والصينيين والهنود، ثقافات عريقة وكنوز أدبية ثمينة لا يجوز تجاهلها، لذلك دعا إلى الانفتاح عليها وتدارسها، عن طريق تعلم اللغات الشرقية وقراءة آدابها، بغية توسيع آفاقهم الأدبية، وأيد إحياء مفهوم العالمية الذي جاء به غوته، وطالب بإجراء مقارنات أدبية على المستوى العالمي، والتي لا تهدف إلى مجرد تتبع علاقات التأثير والتأثر واستكمال تاريخ الآداب القومية، بل ترمي إلى التوصل إلى "شعرية مقارنة"[2]لكن الكثير من رواد المدرسة الفرنسية، ثاروا على المركزية الأوربية للعالمية، ابتداء بـ (رينيه إتيامبل R. Etienble)، فـ (كلودبيشواClaude Pichios)، ثم (أندريه ميشيل روسو Andrè M.Rousseau) و(دانييل هنري پاجو D. H. Pageaux)، وكلهم نادوا بضرورة الانعتاق من آراء الشوفينية، والخروج من الحلقة الضيقة للآداب الأوربية، وضرورة التواصل مع مراكز حضارية عالمية أخرى، مثل ثقافات الشرق كالعربية، والشرق الأقصى كالثقافة اليابانية والصينية،"[3] في حين "اعترف إيتامبل بجمالية الآداب الصغرى،"[4] ومصطلح الصغرى، من المصطلحات التي أطلقت على الآداب غير الأوروبية، والتي زحزحت وأخرجت من العالمية، من مثل: الآداب الهامشية والمهمشة، الصغرى، القاصرة...بينما مصطلح (الأدب العالمي) هو مصطلح واسع، مما يحتم على مستخدميه "تجاوز المفهوم المبتسر و المحافظ والرجعي للأدب العالمي، المؤسس على المركزية الأوروبية، وتهميش الآداب الشرقية،"[5]ويقارب إيتامبل في موقفه أستاذ الأدب المقارن الفرنسي كذلك فان تيغم(Ph. Van Tieghem)الذي يذهب إلى أن "الأدب العالمي على وفق رؤية (غوته) أمر محال، ونادى ببديل عنه؛ هو كتابة تاريخ للآداب العالمية بطريقة يعنى فيها بالنماذج الأدبية التي حققت رواجا وشهرة وتأثيرا في الآداب الأخرى، وذلك لما تحمله من قيم فكرية وفنية عالية من أمثال؛آثار هوميروس ودانتي وشكسبير وغوته وغيرهم،"[6] كما اشترط في تلك العالمية توخي

---

[1]- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص 298.

[2]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر: محمد مدني: المقارنة المغلقة، قراءة في تحولات نظرية التأثيرات الأدبية. دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص48- 49.

[4]- ينظر: أدريان مارينو: مراجعة الأدب العالمي، ترجمة عبد النبي ذاكر. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص11.

[5]- ينظر: أدريان مارينو: مراجعة الأدب العالمي، ترجمة عبد النبي ذاكر. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر (د،ط)، (د،ت) ، ص6 (المقدمة).

[6]- علي مجيد البديري: وقفة مع مفهوم الادب العالمي. مجلة الولاية الإلكترونية، بتاريخ: 27 أكتوبر2015، الرابط:

الدقة في دراسة تلك الآثار، مع مراعاة التفاوت البيئيفي تقييمها، فما قد يحدث ضجة وشهرة في بلد الكاتب، قد لا يلقى الصدى نفسه في بيئة أخرى، لأنه قد تتحكم في الإبداع أسباب ومؤثرات أخرى غير القيمة الفنية لتلك الآثار. والعالمية حسب (فان تيغم) مرتبطة بصمود العمل الإبداعي أمام مختلف المؤثرات، وتوافق آراء النقاد والقراء وإجماعهم على جماليته الإبداعية، قوته، وتفرده، لكن يبقى الجدل قائما حول مقاييس القوة والجمالية والفرادة الواجب توفرها في الأثر الإبداعي ليرتقي للعالمية.

يدلي فان تيغم بدلوه في مفهوم عالمية الأدب، فيرى أنتحقيق الشهرة والنجاح خارج اللغة القومية وحدود الوطن ليسا مقياسا ثابتا ووحيدالها؛ لأن "الشهرة العالمية قد لا تقترن بالجودة، وهناك من الأدباء من يحققون نجاحا عالميا مؤقتا، ولكن ذلك لا يسوغ أن يصنفوا مع الأدباء العالميين،"[1] كما يؤكد فان تيغم على أهمية الترجمة في تحقيق عالمية الآداب، كما رأى عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديوPierreBourdieuأن ما يصلح لولادة أدب عالمي هي المجتمعات الخاضعة لهيمنة سياسية واستعمارية، ما يجعل ثورتها على أفول الظلم والطغيان ماثلا في أدبها الذي يشكل رأسمالها وسلاح ثورتها.

يذهب (هنري ريماك) بدوره إلى أن مراعاة الزمان والمكان في العالمية الأدبية يذهب بروحها؛ لأنه "يوجه الدراسات نحو نصوص بعينها ويهمل أخرى، لها الحق في أن تنال عناية الدراسين، فمثلا يكون نصيب الأدب المعاصر ـ لحداثة زمنه ـ قليلا في نطاق الأدب العالمي؛ لأن الأخير يُعنى بالأدب الذي نال إجماعا على رقيه وعظمته بفضل اختبار الزمن وتعاقب تلقياته، وأثبت قدرته على الصمود مثل: الكوميديا الإلهية، ودون كيخوته، والفردوس المفقود وغيرها من الأعمال الأدبية،"[2]مثلما يقترح (كلوديو غيانClaude Guéantمصطلح أدب العالم،بدلا من العالمية، مفسرا ذلك بكون "الإنتاج الأدبي ينتمي إلى العالم ومن أجل العالم، ويتجاوز حدود أو نطاق الإنتاج القومي أو المحلي في رؤيته، كما أن الأعمال التي وصلت العالمية بفضل قيمتها الإبداعية واهتمام النقاد والقراء بها، ثم أن تلك الآداب تعكس العالم كله، وموضوعها قضايا البشر جميعا والتجارب الإنسانية السامية والمشتركة،"[3] وما يؤخذ على هذا الرأي أن الكثير من الآداب التي عالجت الهم الإنساني وقضايا البشرية المشتركة لم ترتق إلى مستوى العالمية.

في حين يخرج أصحاب النقد المقارن الفرنسيين برونيل /بيشوا/ روسو(P.BrunelCL.Pichois/ A.M.Rousseau)، قليلا عن الطرح الغوتي، فيرون أن الحضارة المسيطرة والسائدة تلعب دورا فعالا في عالمية الأدب، أما ما

---

https://alwelayh.com/2015/10/27،
تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/29، الساعة: 21:33 سا

[1]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- ينظر: حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا. دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط01، 1992، ص57 وما بعدها.

[3]- ينظر: حسام الخطيب: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط 01، 2001، ص 188- 189.

يسيء إلى عالمية الأدب ويعرقل مسيرتها، فهو "انتماء أدب ما إلى (أقلية لغوية)مما يعيق انتشاره لغويا، بينما انتماء الأعمال الأدبية إلى (أكثرية لغوية)، أي إلى لغات كبيرة واسعة الانتشار، يسهل انتقالها إلى دائرة العالمية، حتى إذا كانت تلك الأعمال غير متميزة فنياً وموضوعاتياً،"[1]ما يعني دوام الفنية والجمالية الإبداعية لتلك الأعمال رغم بعد العهود وتقادم الوقت والزمان،وهو الموقف ذاته الذي يتبناه جان موكارفسكي الذي يرى أن عالمية الأدب تتحكم فيها ثلاثة عوامل: "الانتشار في المكان، القيمة الجمالية، والصمود طويلا، مؤكدا على عامل الصمود الزمني، كمعيار أساسي للعالمية، ما دام العامل الأول (الانتشار) قد يكون بأسباب غير نبيلة،"[2]واعتبارات أخرى تتجاوز الفنية والجمالية إلى مقاييس أخرى ذاتية.

مازالت عالمية الأدب تثير إشكالا، سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى شروط تحققها، فعلى مستوى المفهوم، هناك أولا من يرى بأن مصطلحي الأدب العالمي وعالمية الأدب، هو مصطلح واحد أو مصطلحين لمسمى واحدا، وفي الحقيقة أن الأدب العالمي هي روائعه وأعماله المتميزة المشهورة، بينما عالميته؛ هي الأسباب التي تجعل منه أدبا عالميا، كما أن هناك اختلافا في تحديد مفهوم المصطلح الواحد من هذين المصطلحين، كالأدب العالمي الذي يراه البعض متمثلا في"مجموع الأعمال الأدبية الرائعة المتميزة التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة،"فتكون الجودة هي مقياسه، في حين يذهب آخرون إلى أن الأدب العالمي هو "تلك الآثار الأدبية التي تمكنت من أن تتخطى حدودها اللغوية والثقافية القومية، وأن تحظى بانتشار عالمي، إما دون وسيط أم بوسيط ترجمي ونقدي،" ويراه فريق ثالث "مجموع الآداب القومية الموجودة في العالم، بصرف النظر عن المستويات الفنية والانتشار العالمي لها،"[3] غير أن الواقع يثبت غير ذلك، أي أن العالمية تخضع لحسابات أخرى، للطرف المهيمن عالميا، والمسيطر اقتصاديا، والمالك لأزِمَّةِ التكنولوجيا والتطور، أي لغة الطرف الأقوى، كما أن المساواة بين مختلف الآداب القومية فيما يتعلق بالعالمية أمر غير وارد التحقق؛ نظرا لاختلاف آداب الأمم وتمايزها، وتباين المستويات الفنية والفكرية لها.

## 4- عالمية الأدب عند العرب:

ظهر الوعي العربي لمسألة عالمية الأدب في معالجة الكثير من الأساتذة والنقاد لهذه القضية في مؤلفاتهم، فعلى غرار الغرب، انتقلت فكرة عالمية الأدب إلى العالم العربي، وانشغل بها أيما انشغال المقارنون العرب؛ لأنها قضية من صميم قضايا الأدب المقارن، الذي كان حقلا من حقول الدراسات النقدية التي تشتغل بالأنواع والأجناس الأدبيةالعابرة للحدود اللغوية والثقافية للأمم، فتطرق لموضوع العالمية هذا الكثير من المقارنين العرب، "فقاربها كلٌّانطلاقا من موقعه الفكري ومن المدرسة المقارنة التي ينتمي إليها،"[4]وقد انقسم الدارسون العرب إلى فريقين؛ فريق ساير مفهوم الهيمنة

[1]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: عادل سنقوقة، هل هناك أدب عالمي؟، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، جوان 2002 ،ع1 ،ص9، نقلا عن: فضيلة مادي، المرجع المذكور.
[3]- يراجع: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الأوروبية والأمريكية للآداب العالمية، وفريق آخر رفض هذا المفهوم وانتقد بشدة المركزية الأوروأمريكية لمصطلح العالمية، وفي ما سيأتي عرضلآراء نقادنا العرب في عالمية الأدب.

## 1- محمد غنيمي هلال:

يعتبر محمد غنيمي هلال "مؤسس الأدب المقارن الأكاديمي العربي، وهو أول من فصلومنهج مسألة العالمية؛ في كتابه (الأدب المقارن)؛ فخلص إلى أن العالمية فكرة صعبة التحقيق؛ لأن "الأدب استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن والقومية، وأن الآداب وطنية وقومية أولا، رغم ما نادى به غوته من نفي وطنية الآداب وقوميتها، وذوبانها كلها في أدب عالمي واحد،"[1]كما أن "استجابة الآداب لحاجات فكرية واجتماعية وطنية وقومية، تتنافى مع استجابته لحاجات عالمية وإنسانية،"[2] غير أن آراء غنيمي هلال التي ساقها فيما يخص العالمية "لا تنطبق سوى على القوميات الشوفينية؛ كالفاشية، التي تريد أن تخضع ما هو إنساني وعالمي لما هو قومي، ومن المعروف أن القومية العربية بالذات ليست من النوع الشوفيني، بل هي حركة ذات مضمون إنساني، نشأت في غمرة نضال العرب ضد الاستعمار والتجزئة القومية، وهي ترى في تحرر العرب وتقدمهم مساهمة في تقدم الإنسانية،"[3]كما يفرق غنيمي هلال بين مفهومي (الأدب العالمي)و(عالمية الأدب)، فيقول عن عالمية الأدب هي "خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو أدب لغات أخرى، إما للتأثير في الآداب الأخرى، وإما نشدانا لما يغني ويكمل ويساير الركب العالمي،وعالمية الأدب هي خروج الآداب من حدودها القومية طلبا لكل ما هو جديد ومفيد، تهضمه وتتغذى به استجابة لضرورة التعاون الفكري،"[4]لذا نجده يعرفالعالمية قائلا: "ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة، يتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته، إما للتأثير في الآداب الأخرى، وإما نشدانا لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدبي العالمي،"[5]كما أنها "خروج الآداب من حدودها القومية، طلبا لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به، واستجابة لضرورة التعاون الفكري والفني بعضها مع بعض،"[6]ويشترط في العمل المراد التأثر به، الأصالة، حيث يتم "اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى؛على حسب حاجته، ينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته و تقدمه، ليكمل المأثور من تراثه القومي و يغنيه،ومحور التأثر في الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة، أصالة الأفراد القومية، و بها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة،"[7] وإذا كانت العالمية بالإمكان

---

[1]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- يراجع: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص87-93.
[5]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 93.
[6]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 94.
[7]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 95.

تحقيقها، فما يسمى بالأدب العالمي شيء من ضرب المستحيل، كذلك يرى أن بإمكان أدبنا العربي تحقيق العالمية، نظرا لاحتوائه على بذورها في متونه، خاصة إذا أعدنا فيه النظر ودققنا في الشروط الناقصة لتحقيق ذلك، حيث أن "عالمية الأدب تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعم وأعمق، إذ نعده أدبا بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى، يغنى بصلاته بها، وينتهج المفيد من مناهجها، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي الحديث بنسبته إليها، وأدبنا العربي الحديث لا يجب أن يقوم على أساس أدبنا القومي في ماضيه فحسب، بل يقوم كذلك على أنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ، وبذلك يكون اكتشاف الآداب الكبرى و الارتواء من مناهلها في القديم و الحديث من أسباب تقدم أدبنا،"[1]وهكذا نجد ن عالمية الأدب عند غنيمي هلال تعني تأثر أدب قومي بأدب قومي أو بآداب قومية أخرى،شريطة أن يحسن الأدب اختيار ما يأخذ من الآداب الأخرى، ولا يتحول إلى مجرد مقلد وتابع لذلك الأدب، مع المحافظة على أصالته، لأن عالمية الأدب "تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعمق، إذ نعده بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى، يَعْنَى بصلاته بها، وينتهج المفيد من مناهجها، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي الحديث بنسبته إليها، وأدبنا الحديث لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ،"[2]وينتقد محمد غنيمي هلال مفهوم غوته لمفهوم الأدب العالمي، لكنه يضع المفهوم نفسه تقريبا أو يبقى دائرا في فلكه، فهو حسبه: "استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن والقومية، وتغذية هذه الحاجات، ولا يتأتى خلود الآثار الأدبية من جهة عالمية دلالاتها، ولكنه ينتج عن صدقها وتعمقها في الوعي الوطني والتاريخي، وأصالتها الفنية في تصوير آمالها وآلامها النفسية الاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره،"[3] ثم يقترح مصطلحا بديلا للأدب العالمي، العالمي، وهو عالمية الأدب. لكن غنيمي هلال في طرحه لهذه القضايا (عالمية الأدب) فصل في قضية التأثر، ولم يشر إلى قضية جوهرية، ولا إلى كيفية حلها ومعالجتها، وهي كيفية جعل الأدب العربي مؤثرا لا متأثرا، وفاعلا لا منفعلا بغيره، رغم تفوقه في كثير من الأجناس والطروحات.

## 2- فؤاد مرعي:

يعتبر فؤاد مرعي من المقارنين العرب الذين تناولواقضية عالمية الأدب، وذلك "في بحثهالمقدم إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن، سنة 1986،"[4]موضحا فيه وجهة نظره في قضية عالمية الأدب، التي استند من خلالها في تفسيره لتلك العالمية إلى مقومات النظرية الماركسية، وأهمها اعتبار الأدب مؤشرا وعاملا من العوامل الاجتماعية التاريخية، كما انتقد عالمية الأدب القائمة على المركزية الغربية، والتي تبناها المقارنون الغربيون، ورأى أن "تبني مفهوم كهذا قد يعيق دور الأدب المقارن في

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص98 .
[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص98 – 99.
[3]- ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، مصر، ط3، 1998، ص 68.
[4]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

إظهار عالمية الأدب العربي، خلافا للمفهوم الماركسي الذي يساعد في ذلك،"[1]وكان في آرائه متبنيا آراء وفكر أستاذ الأدب المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي GremonskyVictorومقولاته، التي تدعو إلى جعل عالمية الأدب في إنسانيته، وربط تطوره بتطور المجتمعات التي تنتجهإلى أن عالمية الأدب لا تكمن في النماذج العالمية، بل عالمية الأدب تتمثل في "بناء تاريخ الأدب العالمي على أساس علمي يستند إلى وحدة تاريخ تطور البشرية،"[2]وبالتالي ينفي عن العالمية صفة المحلية والمركزية الأوروبية، لأن هذه الأفكار الضيقة تجعل الأدب فنا منحازا ومنحصرا في جهة، وتغلق الباب بالتالي في وجه بقية الآداب الإنسانية، رغم كون الآداب الغربية هي الأكثر عالمية في العصر الراهن بسبب نشاط حركة الترجمة فيه، وتطور الحركة النقدية هناك، وكذا التأثير في الآداب المجاورة من جهة ثالثة.

كما يرى فؤاد مرعي أن عالمية الأدب لا يصنعها رواد الأدب المقارن، بل تصنعها عوامل كثيرة ومتنوعة، وهي ببساطة "مجموع الأعمال الأدبية التي تستقبل خارج لغاتها بتوسيط ترجمي أو بلا توسيط، وليست (مجموع الآداب في العالم)كما نظر إليها المقارنون الغربيون،"[3]مما يعني أن الكثير من الآداب في العالم لن تصل إلى العالمية، لأنها حبيسة أوطانها وقومياتها، حيث ظلت بلغة أوطانها، ومن أول أسباب العالمية ترجمة الأعمال الأدبية إلى الكثير من اللغات غير لغتها الأصلية.

أما فيما يتعلق بمقولة ارتباط التطور الأدبي بالتطور المجتمعي، فثمة ما يشبه الإجماع على أن الأدب ليس ظاهرة ثقافية معلقة في الهواء، بل هو ظاهرة ثقافية مرتبطة بالمجتمع، تعبر عنه وتتفاعل معه وتتأثر به وتؤثر فيه، شريطة ارتباط عالمية الأدب بتطور المجتمعات التي ينشأ فيها، فهي ليست حقيقة مطلقة، فليس بالضرورة أن تنتج المجتمعات المتخلفة اقتصاديا واجتماعيا أدبا متخلفا، وليست علاقاتها بالآداب العالمية علاقة تأثر وأخذ فقط دون تأثير وعطاء بدورها، وقد أثبت الواقع ذلك، "فأدب أمريكا الجنوبية مثلا يحظى اليوم بدرجة عالية من العالمية، وذلك برغم تخلف الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لها،لأن الكثير من الشعوب المتخلفة قد تتصدى للتخلف والتبعية بالإبداع الأدبي المتطور،"[4]كما قد يحدث العكس تماما، حيث يؤول تخلف المجتمعات اقتصاديا واجتماعيا إلى ركود الحركة الأدبية بدورها.

## 3- سعيد علوش:

انتقد سعيد علوش بدوره عالمية الأدب المبنية على المركزية الأوروبية الروسية الأمريكية، وإبعاد آداب "القارات المنسية؛ إفريقيا، آسيا، أمريكا اللاتينية،"[5]مشيرا أنمعنى عالمية الأدب بهذه المركزية، قدشوهت حقيقته وجعلته"حبيس أدب القيمة،

---

[1]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 43.

يعضد التأويل الانتقائي ويتجاهل الثقافات الأخرى،"[1]ما أكسب المصطلح صفة الدعائية الإشهارية، فاقترحمفهوما يساير به المفهوم الغوتي للعالمية، لأنه أليق المفاهيم بسبب "احترامه خصوصية الأمم، وإدماج الغيرية في العالمية،"[2]واستنادا إلى مفهوم غوته للعالمية، والذي يتبناه سعيد علوش والذي يتخذ من ثنائية التأثير والتأثر عاملا مهما لها، يدعو إلى "سوسيولوجيا للأدب العالمي؛ لأنها الأصلح لتفسير عالمية آداب الأمم المسيطرة اقتصاديا، سياسيا، اجتماعيا وحضاريا،"[3] وبالتالي ندخل بهذا المفهوم آدابا كثيرة العالمية، لم تكن تنطوي تحتها من قبل، كما يشاطر أستاذ الأدب المقارن الفرنسي (باجو) الرأي فيما يسمى بحوارية الآداب، "دونما تمييز بين الآداب الكبرى والصغرى، والآداب المهيمنة والآداب المتجاهلة التي تأخرت نهضاتها،"[4]وذلك تماشيا مع المبدأ الحواري الباختيني، الذي ينادي للتحاور مع الآخر والتعامل معه بنِدِّيَّة وليس باستعلائية، قصد إفادته والاستفادة منه، وهو ما سماه غوته بالتأثير والتأثر، رغم بقاء هذه الدعوات والآراء التي تعيد للأدب إنسانيته وبريقه في مطاوي النسيان، وتجعل عالمية الأدب حكرا على أمم دون أخرى، وعلى لغات وحضارات دون عداها.

نادى سعيد علوش بتبني المفهوم الغوتي للعالمية؛ مع احترام خصوصية الأمم، ومصطلح الغيرية في بناء مفهوم العالمية، وهي"محددة في الاختلاف والخصوصية و الهوية، و بذلك يصير الاعتراف و التعرف بالآخر، مفتاحا لفهم الأدب العالمي عند جوته، إلا أنه ليس غاية في حد ذاته، بل شرطا للحوار المعبر عن التواصل،"[5]فأسس بالتالي لعالمية رفيعة المستوى، تبدأ من القومية والمحلية، وتتجاوزها لتنفتح على آداب القارات جميعا، وتصبح "قيمة جوهرية يرتفع الأدب بتحقيقها و ينتشر في العالم أجمع،"[6]وبالتالي تتجاور الغيرية بالمحلية، لتنتج أدبا عالميا رفيعا.

## 4- عز الدين المناصرة:

توجه عز الدين المناصرة في تحديد مفهوم عالمية الأدب توجها مغايرا لسابقيه، فينظر إليه على أنه عملية مثاقفة، وما تحمله بداخلها من مخاطر التغريب، وفرض النمط الواحد والرأي الواحد،"[7]كالفرانكوفونية التي تظل "حالة تاريخية ولغوية وأدبية واحتلالية مستمرة، حيث في الوقت الذي يستعر فيه داخل فرنسا حقد شديد ضد كل ما هو عربي وإسلامي، حقد يجرد العرب من كل قيمة ثقافية وإنسانية، تسعى فرنسا من خلال الحركة الفرانكوفونية لتكريس سيطرتها اللغوية، ومن ثم الأدبية بحيث يصبح الأدب الفرنسي نموذجاً،"[8]والعالمية التي هي مثاقفة حسب المناصرة تقوم على إخضاع

---

[1]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر:سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في الأدب العربي. الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987، ص 79-80.
[5]- ينظر: سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن، ص 74.
[6]- يراجع: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،ص 188- 189.
[7]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[8]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

إخضاع القوي المهيمن للضعيف المستعبد، فبعد هيمنتها السياسية والاقتصادية، تسعى لهيمنة فكرية وأدبية تعلي بها من إنتاجها الفكري والأدبي، وتحقر ما سواه من إنتاج بقية الأمم في هذا المجال، مشيرا إلى أن المثاقفة الراهنة للأدب العربي هي مثاقفة أحادية الجانب، "تعمل لصالح طرف واحد هو المركزية الأوروأمريكية، الأدبية والفكرية،رغم ادعاء أصحابها الانفتاح والموضوعية، فما هي في الحقيقة إلا (تجميل للعالمية) السائدة، وبهيمنة المراكز الأوروبية الأمريكية على الأطراف أو الهوامش تبقى العالمية حسبه "علاقة هيمنة وتبعية تكرست على امتداد القرون الأربعة الأخيرة؛ أي منذ انطلقت الرأسمالية الغربية لإخضاع أقسام العائلة الإنسانية لحاجاتها،فكانتالعالمية قناعا أيديولوجيا للنهب الاستعماري،"[1]ثم ينتقد المثقف العربي الحداثي على تبعيته وانهياره أمام هذه الادعاءات الغربية، فيرى أن هذا النموذج من المثقف العربي الذي أفرزته علاقة المثاقفة الأحادية الجانب، ما هو إلا نموذج بنيوي حداثوي تجريدي، يكرس التبعية،بتقليده للنموذج الذي تصدره مراكز القلب الرأسمالي، وسماهم الماركسيين الجدد.

ذهب إلى أن حدود العالمية اليوم قد توسعت لتشمل كل الأصقاع والشعوب، خاصة في ظل التطور التكنولوجي الحاصل، الذي جعل العالم كله مكانا صغيرا واحدا، أما العالمية الحقيقية في نظره، وخاصة بالنسبة لأدبنا العربي فتكمن في "مواجهة التبعية بإعادة إنتاج الثقافة الشعبية الديمقراطية والاعتماد على الذات ومعرفة حدود الهوية الوطنية، إضافة لاختيار النموذج الديمقراطي والتحالف معه،"[2]ورغم إصابة المناصرة موطن الصواب في مفهومه للعالمية، إلا أن ما يطلبه قد يصعب تحقيقه إن لم يستحل، لأن أدبنا العربي اليوم يقف في مفترق الطرق، وهو مخير بين أمرين؛ "إما أن يواصل تحديث نفسه وتطويرها بحيث يرتقي إلى مصاف الآداب الحديثة، وإما أن يتراجع عن التحديث والحداثة، ويبدأ مسيرة العودة إلى عصر ذهبي انقضى ولن يعود،"[3]كما يقترح يقترح المناصرة في مسألة عالمية الأدب العربي، إعادة بناء الذات العربية، ليتم بناء أدب عربي عالمي، نتجاوز به التبعية الغربية، ولا يكون ذلك إلا بمواصلة إحياء التراث واستيعابه، وإعادة إنتاج إبداع أدبي يعبر بأشكال حداثية عن همومنا وتطلعاتنا، وتجاربنا الإنسانية، بعد "هضم الثقافة العالمية؛ غربية كانت أم شرقية، والتراث العربي الإسلامي على حد سواء، حينها فقط نستطيع أن نبدع أدبا يجمع العالمية إلى المحلية ويوفق بين القومي والإنساني،"[4]ولعل هذه الشروط التي يضعها المناصرة، قد استوعبها استوعبها الكثير من مبدعينا، فساروا في طريقها واستضاؤوا بها في إبداعاتهم الأدبية التي جابهو بها الروائع العالمي، ورغم نظرة المناصرة السوداوية التحسرية على الماضي الآفل، إلا أن النظرة التفاؤلية للأمر تقول أن رغم ما انطوى عليه أدبنا الحديث ونقده من تمثلات النماذج الغربية، لا يمكن إنكار ما حققه من نجاحات على

[1]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

مستوىالأجناس الأدبية وأساليبها، وحتى مضامينها، التي نافست اليوم الأجناس الغربية في عقر دارها.

## 5- نبيل راغب:

تطرق نبيل راغب إلى عالمية الأدب بدوره، فنظر إليها على أساس كونها آدابا معاصرة، حصرها في ثمانية أنواع غربية كلها، مغفلا بذلك "العديد من الآداب الأوروبية، الغربية والشرقية، وأغفل بالكامل آداب آسيا وافريقيا وأمريكا الجنوبية، فأخرجها من دائرة الأدب العالمي الذي يعنيه،"[1]وقد أحال بذلك إلى حقيقة تأثر الأدب العربي بالآداب الأوروبية "سواء بطريقة مباشرة تعتمد على التقليد والتبعية، أو بطريقة غير مباشرة تنهض على الهضم والاستيعاب والإضافة والأصالة،"[2]وما حدا بنبيل راغب إلى اتخاذ المعاصرة الأدبية عاملا للعالمية، هو كون الأدباء المعاصرين هم من أنتجوا أدب القرن العشرين، وأحدثوا فيه ثورة على مستوى الأشكال والمضامين، كما "بلوروا موقف الإنسان الحديث من الكون وهمومه، ومع أن هؤلاء الأدباء قد أحدثوا ثورة في الأساليب وأشكال التعبير الأدبي، إلا أن الأدب المعاصر ظلامتدادا حيا للفترة التي سبقته، وإضافة جديدة للتقاليد الأدبية العالمية التي تعود إلى عصر هوميروس،"[3]فالأدب العربي المعاصر بإمكانه تحقيق العالمية، بعد أن تحقق فيه أول شرط، المعاصرة، ثم هو مطالب بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، مادام التراث الأدبي الإنساني متلاقحا، متصلا، ومتلاحقا، وأن لا يقع "في محظور التقليد الذي يجعل منه مجرد صورة باهتة أو نسخة مكرورة للإبداع الأدبي للآخرين"،بل يحافظ على رونقه الأصيل مع الانفتاح على جمال الجديد، وهو يجزم أن الأدباء المعاصرين قد أنتجوا معظم الأدب العظيم الذي يتميز به القرن العشرون أساسا، وأن" الأدب الحديث في عالمنا المعاصر هو الامتداد الحي للفترة التي سبقته، وهو الإضافة الجديدة للتقاليد الأدبية العالمية التي تعود إلى الوراء حتى تصل إلى هوميروس وما قبله،"[4]وقد سار نبيل راغب على درب الكثير من الدارسين والنقاد، ممن يرون عالمية الأدب مربوطةبأوروبيته أو غربيته، أو أجنبيته؛ فعندما يستخدمون المصطلح يقصدون منه الأدب الأجنبي أو الغربي في الغالب، وهو دون شك فهم خاطئ، ولكنه شائع حتى في أوساط المقارنين الذين تعتبر عالمية الأدب مجال عملهم واختصاصهم، وقد يكون نبيل راغب بتركيزه على حداثة ومعاصرة الأدب كمقياس للعالمية قد تبنى "بصورة لا واعية وغير انتقادية مفهوما لعالمية الأدب يتصف بمركزية أوروبية متطرفة، وقدم مفهوما يرى في الأدب المعاصر معادلا للآداب الأوروبية والأمريكية الرئيسة، ويستبعد من ساحة الأدب العالمي كل آداب شعوب العالم الثالث،"[5] فركز على تغريب الأدب العربي وجره إلى مستنقع التبعية والتقليد، والأخذ من الآداب الغربية دون إعطائها

[1]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر. مكتبة مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 8- 15 (المقدمة).
[5]- ينظر: موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

شيئا، وبدل التفاعل والتأثير، يحل الأخذ والتاثر، وبالتالي يصبح فهمه للأدب العالمي يوازي فهم المركزيين الغربيين له، حينأجمل الأدب العالمي في مجموعة الآداب الغربية الكبرى، وحصره في حداثته ومعاصرته.

أضاف أن الأدب العربي بإمكانه أن يناوش ذروة العالمية في حالة ما إذا هضم الآداب الثمانية الكبرى التي عددها الكاتب واحتسبها للعالمية، واعتصر منها ما يفيده، لأنه "إذا تشربها و استوعبها فإنه يضيف إلى كيانه من التقاليد ما يوسع الرقعة التي يحتلها على خريطة الأدب العالمي، وذلك دون أن يقع في محظور التقليد الذي يجعل منه مجرد صورة باهتة أو نسخة مكررة للإبداع الأدبي للآخرين،"[1]لكن تحقق عالميته مرهونبالشروط المذكورة مع محافظته على روح الأصالة العربية.

## 6- غالي شكري:

لم يبد غالي شكري رأيه في عالمية الأدب مباشرة، بل كان ذلك عن طريق حديثه عن جائزة نوبل ونجيب محفوظ، فأكد أن نيل نجيب محفوظ لهذه الجائزة العالمية يعني ضمن ما يعنيه "أن الإبداع الثقافي لمصر يملك ما يعطيه للعالم ويستحوذ على كل المؤهلات التي تزكيه لأن يكون جزءا من إنسانية هذا العالم،"[2]ونيل نجيب محفوظ درجة العالمية دون ترجمة أعماله إلى اللغات الأجنبية يؤكد إبعاد شرط الترجمة عن العالمية، لأنها "ليست التجريد أو التعميم، و إنما هي التجسيد العميق للخصوصية، والحفر المتصل حول الجذور المحلية العميقة، ومن دون هذه المحلية لا مجال للوصول إلى الإنسانية الشاملة،"[3]وهكذا نجد نقادنا وأدباءنا لا يتفقون على رأي ولا على مفهوم واحد لعالمية الأدب، فتشعبت آراؤهم واختلفت، بين من يتبنى المفهوم الغربي، وبين من يرفضه ويثور عليه.

أثارت مشكلة عالمية الأدب عند النقاد العرب، مشكلة أخرى هي مشكلة الجائزة العالمية (نوبل)، التي اختلفت آراؤهم حولها وتعددت مواقفهم منها؛ فقد ذهب الكثيرون منهم إلى أن هذه الجائزة العالمية ينالها بعض ممن لا يستحقها، المهم أن يكون غربيا، ولا ينالها الكثيرون من بقية القارات رغم ارتقاء أعمالهم وجماليتها، بل قد تمنح لما يسمى بالأدب الرخيص* مثلما قد تمنح للأدب الراقي ذي القيمة الفنية العالية، وفي نظر منظمي الجائزة أن العمل الذي تمنح له، شهادة بالجودة الفنية، واعتراف له بالعالمية، كما يرى آخرون أن الجائزة بدل أن تثبت عالمية الأدب أصبحت مثار ريبة وشك، فبدأت "تفقد هيبتها أمام العالم حين وصلت إلى أسماء أقل ما تُوصف به أنها لا تستحق جائزة محلية،"[4]كما فقدت بعض قيمتها حين أخذت تمنح لأدباء ليس أدبهم على جانب

---

[1]- نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر، ص 15- 16.

[2]- غالي شكري: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل. دار الفارابي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1991، ص21.

[3]- ينظر: غالي شكري: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص 23.

*- الأدب الرخيص: هو أدب بذيء، زهيد القيمة، يراجع في هذا: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 17.

[4]- غالي شكري: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص 14.

كبير من الفنية، فأدخلتهم مصاف العالمية، ويوجد من يفوق أعمالهم جودة ولا تمنح له، فقد "تخطت أسماء كبيرة، لأصحابها مكانة باذخة في الآداب العالمية، مثل توماس هاردي و أونامونو و نظرائهما ، لكون اللجان المانحة لها تقدم غالبا الحسن ولا تضمن لك الأحسن، كما أنها لجان بشرية في النهاية؛ يعتريها مايعتري البشر من نوازع،"[1]في حين تبقى بعض الأسماء ممن منحت لهم الجائزة كماركيز و سونيكا و نجيب محفوظ تعيد إلى الجائزة بريقها السابق، بريق الجدارة، وظل هناك عشرات الأسماء في العالم، من بينهم أدباء عرب آخرون، يستحق أصحابها هذا التكريم الرفيع،"[2]ويعتبر نجيب محفوظ مدشن العالمية الأدبية العربية بتتويجه بتلك الجائزة، وإذا كانت جائزة نوبل مقياسا للعالمية، فإن ترجمة الأعمال الأدبية إلى لغات عالمية بدورها مقياسا للعالمية، سيما وقد غدت الترجمة أمرا ملحا، وغدا تعليم اللغات والآداب الأجنبية "ظاهرة ثقافية جماهيرية،"[3]حتى وإن رأى بعض النقاد أن هناك من الترجمات ما يفسد روح النص الأصلي، وهذا ما يحدث غالبا، فبدل من أن توصل الترجمة العمل إلى العالمية، تنحدر به إلى مدارك سفلية، وقد صدق الجاحظ حين فسر هذه الظاهرة فقال مشيرا إليها في كتاب الحيوان "وقد نقلت كتب الهند، وترجمتحكم اليونان، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص منه شيئا، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوه لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم،"[4] ولم يكن هذا موقف الجاحظ وحده أو موقف العلماء المتقدمين لوحدهم، بل أجمع كذلك الدارسون المحدثون على هذا الأمر، فنظروا إلى الترجمة كمفسدة كبيرة للنص الأصلي، لا سيما الشعر، الذي تفسد الترجمة دون شك "الطاقات الإيحائية الصادرة عنه،"[5] وتفقده بالتالي الكثير من جمالياته اللغوية، الأسلوبية، الفنية، والموسيقية،في حين هناك من أسقط شرط الترجمة عن العالمية، وأفصح أنه بإمكان الأدباء ملامسة العالمية دون وسيط ترجمي كفان تيغم.[6]

## 7- عبده عبود:

في حين يرى الباحث (عبده عبود) أن العالمية معناها: "مجموع الأعمال الأدبية التي تتمتع بمستوى فني وفكري عال، تقدم من خلاله إضافة جمالية وفكرية إلى الأعمال الأدبية المنجزة في العالم، بصرف النظر عن قومية هذه الأعمال، ولا يعد العمل الأدبي عالميا حتى إن ترجم إلى لغات عديدة من غير أن يمتاز بهذه الإضافة النوعية المشار إليها، كما أنها تحقق تلقيا متنوعا خارج حدودها القومية، من خلال الوسيطين الثقافيين:

---

[1]- يراجع: عبد اللطيف عبد الحليم: كتابات في النقد. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 277- 278.

[2]- غالي شكري: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص 14.

[3]- ينظر: عبده عبود: هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية و التبادل الثقافي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 1995، ص15.

[4]- الجاحظ : (أبو عثمان عمر بن بحر بن محبوب): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون. مطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط 2، 1965، ج1، ص 75.

[5]- يراجع في هذا: أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ط1، 1987، ص 194.

[6]- يراجع كتابه: الأدب المقارن، ص 115.

الترجمة والنقد، إذ لا فائدة في أن يسجل العمل الأدبي إضافة فنية وفكرية في مجاله، من غير أن يجتاز حدود لغته القومية، ويحقق استقبالا عالميا، لأن أهميته ستقتصر على الأدب القومي الذي ينتمي إليه،"[1] وترتكز عالمية الأدب على حضور القارئ ودوره في تقييم الأعمال الأدبية.

يجمع لمقارنون العرب على أن عالمية الأدب مصطلح صريح المفهوم واضحه، لا ضير يضيره إلا اتصافه بالمركزية الغربية، بالرغم من اختلافهم في تحديد معناه، بين من يحصر العالمية في انتشار الأعمال الإبداعية على نطاق واسع وخارج حدودها اللغوية القومية، وبين من يراها متمثلة في اكتساب تلك الإبداعات مؤثرات أجنبية، ومنهم من فسرها في ملامسة الأعمال الأدبية العربية للأعمال الأدبية الغربية، ومنهم من جعلها في هيمنة أدب قومي على آداب قوميات أخرى في مثاقفة غير متوازنة ولا متوازية، لكن العالمية الحقيقية تضع في سلم مقاييسها الجودة الفنية؛ فالجودة الفنية تتيح للإبداع الارتقاء إلى مصاف العالمية، لكن هناك من النقاد من يعارض هذا الرأي، مفسرا اعتراضه بوصول الأدب التافه إلى العالمية؛ بأشكاله وأنواعه المختلفة؛ كالرواية البوليسية، روايات رعاة البقر، روايات الحب العاطفية المبتذلة، روايات الجنس، رغم كونها آدابا تافهة، كثيرا ما تحظى بنجاح عالمي يفوق النجاح الذي تحرزه أعمال أدبية ذات جودة فنية عالية، "فروايات (أجاثا كريستي) البوليسية على سبيل المثال قد حققت نجاحا عالميا تفوق على النجاح الذي حظيت به روائع الأعمال الأدبية، والشيء نفسه يقال عن روايات بوليسية أخرى وروايات الجوسسة وروايات الإثارة الجنسية، التي ترجمت من لغاتها الأصلية إلى العديد من اللغات الأجنبية، وبلغت طبعاتها أرقاما فلكية،"[2] ومن المؤكد أن وراء رواج هذه الأعمال التي وصفت بالتافهة مقاييس أخرى غير الجودة الفنية، لأن معايير الجودة تختلف من أمة لأخرى ومن مجتمع لثان، ومن ثقافة لثقافة، ومن زمن لغيره، وبالتالي تبقى معايير الجودة إشكالية بدورها.

إذا كانت هذه آراء المقارنين والنقاد العرب، فإن آراء الروائيين تحصر العالمية في خصائص فنية، ينظر كل واحد منهم إلى تلك الخصائص نظرة تختلف عن سابقه ولاحقه، حيث هناك من يرى عالمية الأدب تعني رحلة الأحداث الروائية إلى عوالم محتلفة، و"خروجها عن نطاق اللغة التي كتب بها إلى لغات أو آداب أخرى، وأنه تبعا لذلك يكون الأدب عالميا إذا تحدث عن قومية مختلفة،"[3] لكن ما يؤخذ على هذا الرأي

---

[1]- ينظر: عبده عبود: الأدب المقارن مدخل نظري و دراسات تطبيقية. منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1991-1992، ص 346.

[2]- ينظر: أحمد الأندلسي: ما هو الفرق بين الأدب العالمي وعالمية الأدب؟ نشر بتاريخ: 2012/11/20، الساعة: 20:40 سا، موقع التخاطب الإلكتروني، الرابط: https://takhatub.ahlamontada.com، تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/01/29، الساعة: 20:40.

[3]- القول لمحمد غنيمي هلال، ضمن كتابه: عالمية الأدب وعوالمها، نقلا عن: رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي (دراسة في كتابات إليف شافاق وباولو كويلو)، نشر على يومية أخبار الوسط السياسية الإلكترونية العدد 4291 - الجمعة 06 يونيو 2014م الموافق 08 شعبان 1435هـ، الرابط: http://www.alwasatnews.com/news، تاريخ الزيارة: 2022/01/25، الساعة: 19:18 سا.

أنه لا ينطبق على الكثير من الروايات التي حققت العالمية، حيث مثلا"يمكن وصف رواية (القندس) للكاتب السعودي محمد علوان بالعالمية؛ لأن بعضها حدث في الولايات المتحدة الأمريكية، في حين توصف رواية(أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ بالمحلية؛ لأن أحداثها لم تسافر! "[1] وذهب آخرون إلى أن مصطلح العالمية كما "الكثير من المصطلحات، لا يمكن البت في معنى واحد وواضح له؛ لأنه ليس وصفة معينة يمكن من خلالها للأديب أن يصل إلى العالمية، متوسلا بما يمكن أن ينقله إليها، ومن يضع عينه من العالمية ويسعى للوصول إليها، سيكون كالناقد الأدبي الذي يكتب نصا أدبيا وعينه على ما قد يقوله النقاد في شأنه، وبالتالي يأتي نصه فارغا من الروح التي يمكنها أن تجعل هذا الأدب حيا ونابضا على مر الزمان،"[2] بينما هناك من يرى العالمية متجسدة في الأعمال التي "يحرك المؤلف فيها عوالمه، ثم يسبكها في اتجاه إنساني وكوني، يعالج من خلالها أبسط التفاصيل وأعقدها في بيئته المحلية، حيثتعد أغلب القضايا الإنسانية اليوم هموما مشتركة، تتخطى الحواجز الثقافية والعرقية، فالأدب عندما يرتقي بخطابه الإنساني النبيل، سيصل يقينا إلى العالمية،عابرا الحدود ومحطما حواجز اللغة ليقدم رسالته إلى العالم،"[3] وثالث يرى أن"ترجمة الأدب إلى لغة عالمية أو إلى عدد من اللغات قد تساعد في وضعه خطوة على طريق العالمية، لكن الاختبار الحقيقي لعالمية الأدب هو في امكانيته على الصمود في وجه الزمن، صحيح أن الكثير من الأمور في الحياة تتغير، لكن الأدب العالمي ينبغي ألا يشيخ حين يقدم تاريخ اصداره، بل أن يبقى مؤثرا على رغم مرور العقود وتعاقب الأجيال، فهذا البقاء والقدرة على التأثير هما ما يؤكدان أن بداخله جوهرا أصيلا لا يمكن أن يتجاوزه الزمن أو يغض الطرف عنه، أي أنه يعتمد على (الثيمة) كما في روايات (ذهب مع الريح) و(البؤساء) و(رحلات جوليفر) و(مزرعة الحيوان)،"[4] وآخر رأى تجسد عالمية الأدب في كونه"أدبا يرتقي إلى مستوى العالمية في محتواه الانساني وفنه الأدبي وموضوعاته المطروحة، دون أن يتعدى حدوده القومية أو المحلية، فهناك العديد من الأعمال التي تُرجمت لأكثر من لغة، وانتشرت بشكل ناجح في العديد من الدول، لدرجة أنه تم تدارسها في مختلف الجامعات والمؤسسات التعليمية وأخذت كفن أسس لاستنباط فنون أخرى، فالأدب العالمي أدب يسعى للارتقاء بالأمم، لذلك يبتعد عن الحس السياسي أو الديني فيشمل مختلف العقول،"[5] لكن ما يؤخذ على هذه الأدب الذي يرتقي إلى مصاف العالمية بعد ترجمته، هو اختلال معناه عما كتب به بلغته الأصلية، لذلك يقع العبء على عاتق المترجم المطالب بالاطلاع الكافي، والتمكن من اللغتين؛ الأصلية والمترجم

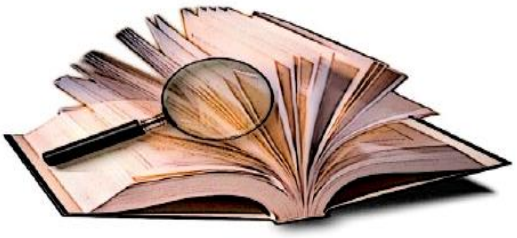
[1]- ينظر: رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- القول للكاتب غسان الشهابي، نقلا عن: رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- القول للروائي البحريني أحمد المؤذن، ينظر: رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- القول للكاتبة البحرينية فتحية ناصر، ينظر: رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- القول للكاتبة خولة الشاعر، ينظر: رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

لها، والمصداقية والموضوعية، حتى ينجح في نقل الأفكار المطروحة في الأثر الأدبي، دون الإخلال بجماليته ومحتواه الأدبي،ولعل الأقرب إلى الصواب أن تقاس عالمية الأدب بما يحمله من قيم عالمية وإنسانية، حيث "لا يشعر القارئ بالغربة تجاه النص، بل يعي ويدرك أن الكاتب يحاوره بذاته، ومن هذه المميزات والقيم: تسلق المكان والزمان، الفلسفات العامة، الأديان، اللغات، الأساطير الانسانية المشتركة،"[1]وليست جائزة نوبل وحدها معيار العالمية الأدبية بالنسبة للعرب، فالجائزة لم ينلها إلا نجيب محفوظ سنة 1988، بالإضافة إلى إثارتهاالكثير من الجدل؛ كاعتبارها مكافأة أمريكية صهيونية لأنور السادات على اتفاقية السلام وحيدة الجانب مع إسرائيل، وإن كان الأمر كذلك، فبم نفسر الجوائز الأخرى التي نالها لفيف من الأدباء العرب في مناسبات أخرى، وأماكن مختلفة؟ "كتكريم الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش سنة 1997 في فرنسا من قبل (اليونسكو) ، وتكريم الكاتب المغربي طاهر بن جلون بمنحه جائزة (غونكور) الفرنسية، وتكريم القاص السوري رفيق شامي في ألمانيا بمنحه جائزة (كاسيمو) وغير ذلك من أعمال التكريم، فقد كان الرأي العام العربي يسعد بها ويرى فيها اعترافا بعالمية الأدب العربي الحديث، ومن المناسبات التي يكثر فيها الحديث عن تلك العالمية وفاة أديب عربي كبير كالكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، فقد اتسم ما كتب وقيل بتلك المناسبة الأليمة بالتركيز على أن الفقيد لم يكن مجرد كاتب مسرحي سوري أو عربي بل كان كاتبا مسرحيا عالميا،"[2]لقد أولى الكتاب والنقاد العرب في العصر الحديث مسألة العالمية اهتماما كبيرا، فقد أصبح الاعتراف الدولي بعالمية الأدب العربي الحديث بالنسبة لهؤلاء مسألة كرامة قومية، ما حدا بأحد النقاد إلى دعوة العرب لاتخاذ الأدب"مضمارايثبتون فيه وجودهم على المستوى العالمي المعاصر، ويعوضون فيه تأخرهم في الميادين الأخرى،"[3]وبالنظر إلى الأعمال التي حققت العالمية، وترجمت إلى ما يقارب المائة لغة، نجدها امتازت بعديد الخصائص، أهمها؛ كسر جمود المكان، حتى ليبدو العمل قد كتب لكل القوميات ولا ينتمي إلى جهة معينة، كذلك كسر حجز الزمان دون التفريط في الحبكة الدرامية الفنية، تأثيث الأعمال بالفلسفة الإنسانية، والعبر البشرية، والغوص في الإرث الإنساني، والتحكم في مختلف اللغات القومية، كذا توظيف المعارف والتراث الإنساني،مع القيم الإنسانية الراقية الصالحة لكل عصر ومصر، والمتماشية مع كل وقت وحين.

خاتمة القول أن مصطلح العالمية رغم انتشاره وكثرة تداوله يبقى مصطلحا إشكالياً عائما، لم يتسنى للنقاد، الأدباء، المؤرخين، والفلاسفة حصره بمفهوم جامع مانع، لكنه رغم عدم تحديده مفهوميا، كان استعماله مكثفا خاصة في العصر الحديث؛ فلم ينعت به الأدب وحده، بل نعتت به حتى المكتبات والمعاجم، واستخدم كمادة إشهارية لترويج الأعمال الفنية، وفي الحقيقة أن العالمية يجب أن ترتبط بالإنجازين الأدبي والنقدي، وأن تتحرر من المركزية الغربية، كما أن مقومات العالمية يجب أن توجد في الأعمال نفسها؛ لأن الأدب العالمي في الحقيقة هو الأدب الذي يعبر في جوهره عن القيم

[1]- رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- موقع ستار تايمز الإلكتروني : عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر:موقع ستار تايمز الإلكتروني: عالمية الأدب العربي الحديث، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الإنسانية الموحدة بين البشرية جمعاء، وهو الأدب المتحرر من ربقة القوميات، كما أنها تقاس بمدى ارتباطها بقضايا الإنسان والتعبير عن أزماته، همومه وانشغالاته، أينما كان، ثم بجودة الإبداع الفنية، التي تتصدى به الحواجز ليتجاوز لغته القومية إلى فضاء الإنسانية الرحب، فيكتسي طابع العالمية، إذن عالمية الأديب مرتبطة بإنسانيته، بسعة ثقافته، جدية طروحاته وكونيتها، يساعد بإبداعه في التوعية والتنوير، وتوسيع الرؤية، والدفاع عن حقوق المحرومين والمظلومين وكل القضايا البشرية العادلة، وليست العالمية صفة لأدب معين أو وطن محدد، أو لغة بذاتها، لأنه إن حدث ذلك كنا أمام محرقة ثقافية للعقل البشري كما يقول الناقد جورج طرابيشي، بنشرنا لثقافة المركزية الإثنية، والهيمنة القومية المحلية.



# المحاضرة الرابعة عشر:

# الأدب الإسلامي المقارن

ازدادت الحاجة في العصر الحديث إلى الأدب لكونه ألصق الفنون وأقدرها على تصوير واقع الإنسان وحاجاته، كما أصبح اليوم رافدا أساسيا ومحوريا لمناهج البحث في مختلف العلوم؛ من التاريخ إلى الفلسفة، فعلم الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا، وغيرها، ما حدا بالنقاد والباحثين إلى الاهتمام بالأدب لأهميته ووظيفته الإنسانية، فغدا بدوره شاملا، عميقا، وممنهجا،وشاعت في الآونة الأخيرة الكثير من المصطلحات المتعلقة والمرتبطة بالأدب ومن ضمنها الأدب الإسلامي، والأدب الإسلامي المقارن، كما شاعت في الوقت نفسه الكثير من المصطلحات التي ارتبطت بالإسلام؛ كالطب الإسلامي، العلم الإسلامي، والكيمياء الإسلامية، ويرى الباحثون والنقاد أنها تسمية تجانف الصواب، "فما شأنه العقل، ويتخذ مناهجه من التجريب والاستقراء، لا يختلف تطبيقا بسبب الدين، أو العرف أو الوطن، إلا إذا أردنا تاريخ هذه العلوم في الإسلام وإسهاماته فيها، وهي إضافات وإسهامات أفاد منها غير المسلمين أيضا، ولكن: هناك العالم المسلم، والطبيب المسلم، والمهندس المسلم وغيرهم دون شك، أي الإنسان الذي يمارس ما عرف من علم، فيرعى قواعد الأسلام خلقا وسلوكا، غير أن الأمر يختلف مع الأدب؛ لكونه إبداعا مصدره الوجدان، وهو يتأثر وينفعل بقضايا في مقدمتها الدين، حتى إن النقد الحديث بدأ رحلته بكتاب للناقدة الفرنسية مدام دي ستال (1766-1817) عنوانه: "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية) وتدور فكرته حول تأثير الدين والعادات والشرائع في الأدب،"[1]لذلك لا يمكن مطلقا فصل الدين عن الأدب، فلطالما دار في فلك الدين إما خدمة له، أو تصويرا لكل واقعه، كذلك اهتم الدارسونالمحدثون بما يسمى بالأدب المقارن، وثنائية التأثير والتأثر بين الأمم والمجتمعات في هذا المجال، فظهر ضمن هذه الدراسات ما يسمى بالأدب الإسلامي المقارن، لكن المصطلح أثار جدلا كبيرا، إن على مستوى المفهوم أو الرواد أو المصطلح في حد ذاته.

## 1- جدل المصطلح:

يعد مصطلح (الأدب الإسلامي) مصطلحا قديما "كان يطلق على الأدب العربي أثناء فترة (صدر الإسلام)، أي بداية البعثة النبوية إلى سقوط الدولة الأموية، كما أن "هذا المصطلح كمصطلح (الأدب العربي) تردد في كتب المستشرقين أواخر القرن التاسع عشر،"[2]وقد ظنه الكثير من الدارسين جديدا، وليد القرن العشرين كغيره من المصطلحات النقدية التي ظهرت في هذه الفترة، "ما حدا بالدراسات الحديثة أن تتعامل معه كأنه مولود جديد، ليس له مكان في ذاكرة المسلمين، التي تمتد عبر قرون،"[3]وقد تجسد الأدب الإسلامي مفهوما وأسسا لا مصطلحا منذ بداية الدعوة المحمدية؛ حيث كان القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من أبرز دلائل الإعجاز الأدبي، ومن أكثر الألوان تجسيدا لمقومات الأدب الإسلامي، حيث "لا ينكر الحسن من الشعر أحد من أهل العلم، ولا من أولي النهى، وليس أحد من كبار الصحابة وأهل العلم، وموضعِ

[1]- ينظر: الطاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1414هـ/ 1994م المقدمة.

[2]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، نشر على موقع الألوكة الإلكتروني بتاريخ: 2010/12/8م 1432/1/2هـ، الرابط: https://www.alukah.net، تاريخ الزيارة ووقتها: 2022/02/22، الساعة: 19:55سا.

[3]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

القدوة، إلا وقد قال الشعر، أو تمثل به، أو سمعه فرضيه، ما كان حكمة أو مباحا، ولم يكن فيه فحش ولا خنا، ولا لمسلم أذى،"[1]ما دفع بالخليفة الراشد عمر بن الخطاب أن يحكم لزهير بن أبي سلمى بالمقدرة الشعرية والتفوق فيه، لكونه "لا يعاظل بين الكلام، ولا يتتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه،"[2]لذلك يمكن الحكم على أدب هذه الفترة (صدر الإسلام) كله أنه أدب إسلامي، لأن ما لم يلتزم فيه الشاعر حدود الإسلام وتعاليم الدين الجديد، لا يُلتفت إليه، ولا يبلغ به صاحبه شأوا بعيدا، وكان الحكم على الشاذ منه، كالحكم على الشاذ من الأفعال، فقالوا: هذا شعر متهتك، أو شعر ماجن، أو شعر فاسق، أو شعر زندقة... وهكذا،"[3]وقد أثار مفهوم الأدب الإسلامي جدلاكبيرا إن على مستوى المصطلح، وإن على مستوى الأشخاص (الأدباء)، وإن على مستوى المفهوم، فقد اقترح النقاد كبديل لمصطلح (الأدب الإسلامي) مصطلحات أخرى، من أهمها: أدب الشعوب الإسلامية؛ وهو لا يمكن تعميمه؛ لأن الكثير من أدباء هذه الشعوب "بعد عن الحق، ووسم بفساد الفطرة، فراح يضمن أدبه المستهجن والرذيل، مما لا يعد من صميم الأدب الإسلامي، ولا يحقق المقصود من الأدب الذي نطمح إليه،"[4] لانطوائه على معان أخرى غير الذي أريدت له في هذا السياق.

ثم مصطلح (أدب الدعوة الإسلامية)؛ والذي بينه وبين مصطلح (الأدب الإسلامي) علاقة العام بالخاص، والجزء بالشامل، و(أدب الدعوة الإسلامية)، أحد الجزئين المكونين (للأدب الإسلامي)، يقول حبنكة الميداني في ذلك: "إذا نظرت إلى المضمون الفكري للنص، فرأيته يشتمل على دعوة إلى قضية إيمانية، أو التزام بمنهج إسلامي، فإنني حينئذ أراه ينتمي إلى الدعوة، فأَنسبه إليها، فأقول: هذا من (أدب الدعوة)، ولو لم يكن صاحبه من أهلها، وأدب الدعوة نوع من الأدب الإسلامي... والأدب الإسلامي نوعان: أدب إسلامي عام وأدب دعوة،"[5]أما (أدب الدعوة)؛ فلا يتسع للتعبير عن كل ما يمثله الأدب الإسلامي الذي يستوعب التجربة الدعوية ويتجاوزها إلى غيرها. ثم مصطلح (الاتجاه الإسلامي في الأدب)؛ غير أن النقاد رأوه"دون الأدب الإسلامي منزلة، لكونهيعني اتجاه الأدب إلى الإسلام في موضوعه أو شخصياته وإشاراته، دون بلوغه منزلة التعبير الفني عن حقائق التصور الإسلامي وقيمه،"[6]وهذا التقسيم (الاتجاه الإسلامي)؛ في الحقيقة يقزم الأدب الإسلامي ويهون من شأنه؛ فيجعله مجرد اتجاه أو

---

[1]- القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري):الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم الطفيش. دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط02، 1384هـ/ 1964م، الجزء 13، ص 147.

[2]- سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه. دار الشروق للنشر، القاهرة، مصر، ط08، 1424هـ/2013م، ص 119.

[3]- محمد حسن بريغش: الأدب الإسلامي، أصوله وسِمَاته. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ناشرون، ودار الفرقان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1996، ص 90،

[4]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- حبنكة الميداني: مبادئ في الأدب والدَّعوة، ص 16، نقلا عن:محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- محمد الهاشمي: في الأدب الإسلامي، تجارب ومواقف، ص 23، نقلا عن:محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

بعد، ويحرمه صفة النظرية المتكاملة أو المذهب الأدبي القائم على الخصوصية الإسلامية المتميزة.

كذا الأدب المسلم؛ الذي يرونه يتفق مع التصور الإسلامي، وإن كان قائله غير مسلم؛ إذ لا يمكن القول "إن هذه المقولة ليست إسلامية؛ لمجرد صدورها عن فنان غير مسلم، و تخلصا من هذا الإشكال، لا بد أن يغير المصطلح إلى (الأدب المسلم)،"[1]فيكون المصطلح شاملا للأدب الإسلامي وغيره، وهو مصطلح يفتقر إلى التحديد والجمع والمنع لدلالته على الأدب الذي يصدر عن أي مسلم، شريطة أن يوافق التصور الإسلامي.ثم قريبه ومرادفه مصطلح الأدب الديني؛ الذي يصدق على الأدب الذي ينتمي إلى دين معين، مهما كان توجهه، "فكل الآداب القديمة والحديثة، نشأَت مرتبطة بالدين والمعتقد ارتباطا عضويا،"[2]وبناء على هذا، فالأدب الإسلامي أدب ديني، لكنه لا يكتفي بذكر الدين والدعوة إليه فحسب، بل "يحلق بعيدا في أجواء الفن الذي يجعل منه أدبا أولا، يتوافر على الشروط الفنية التي تسمح له بالتعبير عن الموضوعات الدينية الصرفة، وعن غيرها من الموضوعات المتعلقة بهذا الكون الفسيح،"[3]فيظل الأدب الديني جزء من الأدب الإسلامي، ثم (أدب العقيدة الإسلامية)؛ الذي يبقى (الأدب الإسلامي) أعم منه وأشمل، رغم ترعرعه في حضن تلك العقيدة.

أخيرا الأدب الأخلاقي؛ الذي يفيد فيما يفيده "تخصيص الأدب بالأخلاق والمواعظ، والإرشاد والتوجيه فقط، وهو أيضا تحنيط للأدب الإسلامي، وتهوين من شأنه، وقد يكون ذلك اتهاما له بأنه غير قادر على أن يكون بديلا للمذاهب السائدة، فهو أدب وعظي، تعليمي، تقريري، بينما الأدب الإسلامي أوسع من أن يقتصر على جانب دون جانب، ومن ثم تكون علاقة الأدب الأخلاقي بالأدب الإسلاميعلاقةجزء بِكل، ثم لأن الأدب الإسلامي؛ يشمل "كل موضوع أو تجربة إنسانية تتعلق بالكون الفسيح والحياة المتشعبة والإنسان الذي يحيا حياته في هذا الكون،"[54]كما استخدموا مصطلح[2](الأدب الموافق)؛ لكونه موافقا للأدب الإسلامي، حتى وإن لم يكن كذلك، وهو دون شك مصطلح لا يخرج عن تعريف الرابطة الإسلامية، والتي تراه "تعبيرا فنيا هادفا عن الحياة والكون وفق التصور الإسلامي،"[6] وهو المصطلح ذاته الذي يتخذه الباحث سعد سعد أبو الرضا في موقفه من المصطلح، إذ يدعو إلى تبنيه، قائلا: "إنه يمكننا أن نصف

---

[1]- عبدالقدوس أبو صالح: شبهة المصطلح. مجلة الأدب الإسلامي، العدد الثامن (8)، 1995م، ص5، وجريدة: (المسلمون)، العدد: 445، 13الصادر بتاريخ: غشت 1993م، نقلا عن:محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- عبدالقدوس أبو صالح: شبهة المصطلح. مجلة الأدب الإسلامي، العدد: 8، 1995م، ص 5، وجريدة المسلمون، العدد: 445، بتاريخ: 13 غشت 1993م، ج ص13، ينظر:محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- عبد القدوس أبو صالح: شبهة المصطلح، ص04، نقلا عن: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[6]- عبد القدوس أبو صالح: شبهة المصطلح، ص06، وهو المفهوم ذاته الذي يضعه عبد القدوس أبو صالح للأدب الإسلامي.

الأدب ذا الخصائص الإسلامية الذي يصدر عن غير المسلمين بالأدب الموافق،"[21]ثم مصطلح (آداب الشعوب الإسلامية)؛ والذي هو في الحقيقة "أبعد من أن يصلح كعنوان لمذهب أدبي أو نظرية في الأدب، فمن جهة قد تضم آداب الشعوب الإسلامية ما يتنافى والفكرة الإسلامية من اتجاهات ومذاهب قائمة على معتقدات وإيديولوجيات تعارض الإسلام،"[3]كذلك نادوا بوجوب استخدام مصطلح (الأدب العربي الإسلامي)، إذ ربط العربي بصفة الإسلامية "يُغَلِّب المضمون على الشكل، ويصبح معه مفهوم الأدب الإسلامي تعبيرا عن روح الحضارة العربية الإسلامية في صياغة فنية،"[4] حيث ربط بين الإسلام والعروبة بمصطلح الأدب، من مثل الناقد عابد توفيق الهاشمي، الذي حاول "التركيز على فكرة الأدب العربي الإسلامي الذي يعمد إلى الأصول ويستلهمها من أجل الانطلاق نحو الإبداع والابتكار،"[5]كذلك هناك من وظف (أدب العقيدة الإسلامية) بدل (الأدب الديني) وكذا (الأدب الأخلاقي)، وكلا المصطلحين يحصران المصطلح في تخصص معين، ولا يفيان مطلقا بمفهوم (الأدب الإسلامي)، وهناك من اقترح مصطلح(الأدب الديني)، رغم كونه مصطلحا غارقا في العمومية، فقد نشأت "كل الآداب العالمية في رحاب الدين، وهو يأسر الأدب في زاوية ضيقة من زوايا الحياة الممتدة المتنائية الأطراف، ويلزمه بالتعبير عن موضوعات لا تتعدى دائرة العقائد والعبادات، وهو ما ينافي حقيقة الإسلام الذي يشكل نظاما شاملا متفردا ومنهج حياة متميز، لا يهتم بجانب ويهمل جانبا آخر،[6]وفي الحقيقة أن الأدب الإسلامي لم يرتبط بالدين وطقوسه.

بالإضافة إلى تلك المصطلحات نجد من وظف مصطلح (الواقعية الإسلامية) على أساس أن "كلا من الواقع والحقيقة يتعاضدان لقيام الواقعية الإسلامية في الأدب،"[7] لعله لعله لأجل ذلك اقترح بعض الباحثين إطلاق مصطلح الأدب التراجعي على أدب الشعوب غير الإسلامية، الذي يوازي الأدب الجاهلي عند العرب؛ في حين يطلق مصطلح الأدب الإنساني على الأدب الذي يوازي الأدب الإسلامي،"[8]كما اقترحوا مصطلح (الكادية)، المشتقة من الفعل (كاد)، معتبرينه"الفِعْل الذي يقدم المعنى الدقيق، الذي عناه الحديث الشريف، فبإمكاننا أن نضيف إليه (ياء) النسبة مع (تاء التأنيث) ليصبح (الكادية)؛ ويراد به كل إنتاج لم يلتزم صاحبه بالإسلام، غير أننا نلمح فيه نفحات إيمانية، تكون إقرارا طبيعيا للفطرة البشرية السليمة، حين تنتابها لحظات

---

[1]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[2]-سعد أبو الرضا: الأدب الإسلامي بين المفهوم والتعريف والمصطلح. مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد7، محرم 1416هـ/1995م، ص94.

[3]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور.

[4]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- عابد توفيق الهاشمي: الوجيز في الأدب الإسلامي المعاصر وتاريخه. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط01، 1420هـ/ 2000م، ج02، ص09.

[6]- ينظر: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[7]- أ أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد. دار المنارة للنشر، جدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1405هـ/1985م، ص17.

[8]- ينظر: بسام ساعي: جاهلية أو إسلامية، نظرة في تاريخ الأدب العربي، ص4، نقلا عن محمد ويلالي.

الصفاء والشفافية، سواء قلت نسبتها أو كثرت"[1] رغم كونها لا ترتقي دلاليا إلى مستوى المصطلح الرئيس، لكونها كلها جزئية وليست شاملة كالمصطلح الأساسي، حيث تبقى مصطلحات مجاورة وملامسة لمصطلح الأدب الإسلامي، وفي الوقت نفسه عاجزة وقاصرة عن تمثيل المعنى الذي يفيده المصطلح بدقة، والذي هو في أبسط مفاهيمه "التعبير الفني الهادف عن الحياة والكون والإنسان، وفق التصور الإسلامي،"[2] لكن أقرب المصطلحات إلى ذلك المفهوم، هو (الأدب الإسلامي) الذي "سارت به الركبان، وشغل مساحة زمنية ومكانية كفلت له أن يستقر،"[3] وأن يفتك مكانته اللائقة بين آداب الأمم المختلفة ألسنة وألوانا، سيما بعد أن تناولته الأقلام العديدة بالدرس والفحص والبحث، وتبنته رابطة الأدب الإسلامي، وأُقِيمت له مختلف الندوات والمُؤتمرات العالمية.

## 2- جدل المفهوم:

على غرار جدل المصطلح، قام كذلك جدل مفهوم المصطلح، فقد انقسم النقاد واختلفوا في مفهوم الأدب الإسلامي، فمنهم من رآه الأدب الذي "ينطلق من نظرة الإسلام، أومن التصور الإسلامي ليعبر عن آلام وآمال المسلم خاصة، والإنسان عامة، وليصوغ التجربة الإبداعية للأديب المسلم صياغة لغوية فنية بديعة آسرة، تحمل المضامين الفكرية والوجدانية المقبولةإسلاميا على تعددها وثرائها في أشكال مستحسنةفنيا على تنوعها وغناها."[54]ومنهم من لم يضع له مفهوما، واكتفى بتحديده زمنيا، فرأوا أنه "يقتصر على صدر الإسلام الذي يبدأ بعصر النبوة الشريفة، وينتهي بانتهاء الخلافة الراشدة؛ تلك الحقبة التي كانت وما زالت وستبقى القبلة التي تهفو إليها القلوب، وتسترشد بها العقول، وتسمو بسموها النفوس،"[6] فالمصطلح ركبه الباحثون من من كلمتين؛(الأدب) و(الإسلامي)، وأرادوا به حالة الأدب في فترة البعثة، الدعوة، والخلافة الراشدة، إلى سقوط الدولة الأموية، ولا شك أن من ربط مفهوم الأدب الإسلامي بهذه الفترة، كان ربطه على أساسالفترة الزمنية، وليس الحالة الفكرية، فكان

---

[1]- ينظر: محمد إقبال عروي: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي. مجلة المنعطف، العدد العاشر (10)، 1995م، ص 82، نقلا عن: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[2]- وهو تعريف (رابطة الأدب الإسلامي)، ينظر: جريدة المسلمون، العدد 445، بتاريخ: 13 غشت، 1993م،محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[3]- يراجع في هذا: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور، وقد ذكر على سبيل التمثيل لذلك:

- الندوة العالمية للأدب الإسلامي، بلكهنو بالهند: 17، 18، 19 أبريل، 1981م،
- ندوة الأدب الإسلامي بالمدينة المنورة، 5 - 9 رجب 1405هـ/ 1985م.
- عدة مؤتمرات عالمية لرابطة الأدب الإسلامي، كمؤتمر:- رابطة المستقبل الإسلامي العالمية، بإستنبول، مارس 1996م،
- الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة - 7، 8، 9 شتنبر 1994م، وغيرها.

[4]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[5]- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[6]- نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين. دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 1418هـ/1998م، ص07

"أدب فترة لا أدب فكرة،"[1]وكان المستشرقون الغربيون أول من استخدم مصطلح الأدب الإسلامي، ثم "استحسنه النقاد العرب فثبتوه بلفظه أو بمصطلحات مقاربة له، فلطالما استخدموا ألفاظا في آثارهم النقدية من مثل: الأدب الإسلامي، الأدب العربي، أدب الشرق المسلم، الأدب الشرقي، أدب المسلمين، شعر عالم الإسلام، وتنصرف دلالة هذه المصطلحات إلى تاريخية الأدب وجغرافيته،"[2] وهناك من منح مصطلح الأدب الإسلامي دلالة عامة فاستدل به على منهج في الكتابة من مثل "(دراسات في الأدب الإسلامي) لمحمد خلف الله أحمد، و (دراسات في الأدب الإسلامي) لسامي مكي العاني، و (من أدب الدعوة الإسلامية) لعباس الجراري،"[3]وهناك من أضفى عليه دلالة خاصة فربطهبالاختصاص والمذهب والتوجه، والنُّحُوِّ نحوهما.

كما انقسمت تعريفاته بين كونه "تعبيرا فنيا هادفا عن الإنسان والحياة والكون في حدود التصور الإسلامي لها، أو: كونه التعبير الفني الهادف عن الإنسان والحياة والكون وفق الكتاب والسنة،"[4]ومن يراه "تعبيرا ناشئا عن امتلاء النفس بالمشاعر الإسلامية،"[5]لأنه الإسلامية،"[5]لأنه "تعبير جميل عن حقائق الوجود، من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود،"[6]لكونهيرتكز على أبعاد ثلاثة؛ الحق، الخير، والجمال، حيث كل حركة فكرية "يجب أن تنتهي إلى الحق، وعلى كل سلوك أن يهدف إلى الخير، وعلى كل ما يوجه بصرنا وإحساسنا وعاطفتنا أن يتوجه إلى جميل،"[7]وبصيغة أخرى هو الأدب ذو السمات الإنسانية العالمية، التي ترتبط بالنفس الممتزجة بموضوعات الوحي الإلهي والمبادئ الدينية القويمة،"[8] ويضيف آخرون إلى مفهومهكتعبير فني جميل مؤثر،"أنه "نابع من ذات مؤمنة، مترجم عن الحياة والإنسان والكون، وفق الأسس العقائدية للمسلم، وباعث للمتعة والمنفعة، ومحرك للوجدان والفكر، ومحفز لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما،"[9]أما المفهوم الذي يكاد يجمع الباحثون عليهفهو: "تعبير جمالي وفني هادف مؤثر بالكلمة عن التصور الإسلامي للوجود،"[10]ويستزيد آخرون أنه "تعبير وجداني

---

[1]- مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية. دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1408هـ/1988م، ص13.

[2]- عبد الله صالح الوشمي: جهود أبي الحسن الندوي النقدية في الأدب الإسلامي، مكتبة الرشد، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1426هـ/2005م، ص66.

[3]- أحمد محمد علي حنطور: مصطلح الأدب الإسلامي بين أيدي الدارسين. مجلة الأدب الإسلامي بين أيدي الدارسين. مجلة الأدب الإسلامي، س02، العدد05، رجب، 1415هـ، ص16، نقلا عن:

[4]- عبد الله صالح الوشمي. جهود أبي الحسن الندوي النقدية في الأدب الإسلامي، ص60.

[5]- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص11.

[6]- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي. دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط06، 1983، ص119.

[7]- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص48.

[8]- نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م، ص69.

[9]- نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي. دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط02، 1413هـ/1992م، ص36.

[10]- ينظر: عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي. دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط01، 1428هـ/2007م، ص64.

ينبع من التصور الإسلامي للخالق عز وجل ومخلوقاته،"[1]بمعنى آخر هو تصور فكري معين للإنسان والكون والحياة،"[2] لأنه محكوم بفكر إسلامي راق تمليه تلك الديانة الديانة السمحة، النابعة من عقيدة إيمانية راسخة، ما جعل أحدهم يعرفه بأنه: "أدب يعبر عن التصور الإسلامي في الحياة بكل أبعادها وألوانها، وهو الأدب الذي يحمل رأي الإسلام، ويوافق شرع الإسلام ولا يخرج عن إطاره مهما تكن الأسباب،"[3] لأنه يحمل نزعة إنسانية شاملة، ويهفو إلى تحقيق الخير والعدل والحق، وينطلق في الوقت نفسه من "المذهبية الإسلامية في النظر إلى الكون والحياة والإنسان،"[4] معبرا عن تجربة شعورية خاصة وصادقة "لصورة جميلة من القول الصادر عن التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة،"[5] حيث بفعل العقيدة الدينية التي ينهل منها يومض كشعلة ينتجها الفكر والعاطفة معا، موضوعها الموحد الكون والوجود، الحياة والموت والمصير، تدعمه روح الإيمان، وتجمله وتحسنه العناصر الفنية، فيسهم بالتالي في "تحقيق الأمة المسلمة لأهدافها الإيمانية الثابتة والمرحلية، وإعمار الأرض، وبناء حضارة إيمانية طاهرة، وحياة إنسانية نقية، لخضوعه لمنهاج الله(قرآنا وسنة)، والذي جاء لسانا عربيا مبينا،"[6] من حيث ربطه بالواقعية الإسلامية التي تمثل "الصياغة الفكرية والتطبيقية لمفهوم الأدب الإسلامي في صورته المقبولة والمؤثرة في مجال الرواية والقصة على الخصوص،"[7]لما لتلك الإبداعات الأدبية من غاياتأخلاقية وفنية، لا سيما وأنه تصور لم تعلق به مختلف آفات الأفكار والمذاهب والمعتقدات "الصادرة عن العقل البشري العاجز عجزا ظاهرا أمام كثير من جوانب الكون الخفية،"[8] التي تلون غيره من الآداب، والتي قد تكون بذور موتها وفنائها.

## 3- جدل العلاقة بين الأدب العربي والأدب الإسلامي:

يرى بعض الباحثين في الأدب الإسلامي أن لا فرق بين مصطلحي الأدب الإسلامي والأدب العربي، حيث "لا مبرر يسوغ استعمال هذا المصطلح ما دام الأدب العربي أدبا إسلاميا، وإن وجدت فيه نصوص تنأى عن قيم الإسلام ومُثُلِه، فهي قليلة ولا تغير من

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن رأفت الباشا: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، ص113.

[2]- ينظر: وليد قصاب: في الأدب الإسلامي. دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 1419هـ/ 1998م، ص25.

[3]- محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر، دراسة وتطبيق. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط01، 1418هـ/ ص94.

[4]- محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي. الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986، ص19.

[5]- ينظر: عمر عبد الرحمن الساريسي: مقالات في الأدب الإسلامي. دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1417هـ/1966م، ص15.

[6]- ينظر: عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها. دار النحوي للنشر للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط02، 1414هـ/1994م، ص185.

[7]- حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، دراسة نقدية. دار البشير، عمان، الأردن، ط01، 1416هـ/1996م، ص15.

[8]- عبد الرحمن صالح العشماوي: علاقة الأدب بشخصية الأمة. مكتبة العبيكان، الرياض، ط01، 1423هـ/2002م، ص49.

طبيعته أو صفته،"[1] رغم الفرق بين النوعين عند دارسين آخرين، والذي هو ذاته الفرق بين العام والخاص؛ حيث الأدب الإسلامي أدب يعكس التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، ويُكتب بأية لغة مادام يلتزم التصور الإسلامي للكون والحياة، بينما الأدب العربي أدب يُكتب باللغة العربية سواء كان إسلاميا أو غير إسلامي، ولا يمكن اعتبار كل أدب عربي إسلاميا، لأن"هناك مسلمون يكتبون أدبا إسلاميا، ويحملون أسماء إسلامية؛ لكنهم يعكسون الرؤية الماركسية في أدبهم، وآخرون متأثرون بالوجودية، وغيرهم عبثيون أو بوهيميون؛ لاهم له ولا رسالة فيما يكتبون،"[2]والنتيجة أنه ليس كل من كتب باللغة العربية عد أدبه أدبا إسلاميا.

ساد مفهوم للأدب الإسلامي مفاده "تلك الروايات والمسرحيات والقصائد التي تستمد موضوعاتها من التاريخوالتراث الإسلامي،"[3]رغم أنه مفهوم خاطئ، بينما مفهومه الصحيح يبدأ في التبلور وتشكيل أسُسِه، واستقراره أخيرا على يد الأدباء الإسلاميين، في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث أطلق لأول مرة بمفهومه الجديد القائل: أن الأدب الإسلامي "هو التعبير الناشئ عن امتلاء النفس البشرية بالمشاعر الإسلامية"[4] وتحديدا سنة 1952م على يد (سيد قطب) في كتيبه: (في التاريخ.. فكرة ومنهاجا)، الذي رسخ عند الدارسين بعده، بينما يطلق الأدب العربيعلى الأدب المكتوب باللغة العربية، أو الأدب الذي ينتمي إلى العرب، حتى إن لم يكونوا ناطقين بها، وهو أسبق في الظهور من الأدب الإسلامي، وقد "تربى الإسلامي منه في أحضانه وترعرع، لكن بانتشار الإسلام خارج الأقطار العربية، ودخول شعوب أخرى فيه، مع التأثربآدابها؛ نبتت لهذا الأدب أجنحة جديدة، أعطته بعدا إنسانيا عالميا،"[5]فحين جاء الإسلام أبقى على الجوانب الجميلة والكريمة في الأدب العربي، بل هذبها ونقحها وزاد عليها من ريعه، وبدل علاقة القطيعة والإقصاء آلفت بين الأدبين علاقة تكامل واستيفاء؛ فقد ولد الأدب الإسلامي في أحضان الأدب العربي؛ عندما "غمس الأدباء الذين هداهم الله إلى الإسلام تجربتهم الأدبية في قضايا الإسلام، ووظفوا شعرهم ونثرهم في خدمة المجتمع الإسلامي، وفي حمل القضية الإسلامية وإعلائها، ونما هذا الوليد في الشعر العربي ونثره، وعالج قضايا عدة برؤية إسلامية، وشكل تيارا أدبيا إسلاميا رافق رحلة الأدب العربي منذ عصر النبوة إلى يومنا هذا،"[6]مما يؤكد جزئية الأدب الإسلامي وعمومية وشمولية الأدب العربي بالنسبة له، وبذلك كان الأدب الإسلامي"أغصانا لجذور عربية،

---

[1]- محمد قطب: من قضايا الفكر الإسلامي المعاصر. دار الشروق، القاهرة، مصر، ط01، 1423هـ/2003م، ص146.

[2]- محمد أبو بكرحميد: الأدب العربي والأدب الإسلامي، موقع لها الإلكتروني، نشر بتاريخ: 13رجب - 1424 هـ| 10 سبتمبر 2003، موقع لها أونلاين، الرابط: https://www.lahaonline.com/، 2022/02/24، الساعة: 15:33.

[3]- محمد أبو بكرحميد: الأدب العربي والأدب الإسلامي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- سيد قطب: في التاريخ، فكرة ومنهاجا، ص 28.

[5]-ينظر:عبدالباسط بدر: مقدّمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص 83.

[6]- محمد عبد الله سليمان: قضايا نقدية في مواجهة نظرية الأدب الإسلامي، شبكة الفصيح الإلكترونية، نشر نشر بتاريخ: 2015/01/18، الرابط: http://www.alfaseeh.com/، تاريخ الزيارة: 2022/02/19، الساعة: 17:20سا.

تمده بالنسغ الفني، كما أضفى الإسلامعلى هذا الأدب السمت الأخلاقي، فكان طبيعيا أن يتكلم الصحابة في شعر الجاهليين، ويتذاكروه، بل ويتناشدوه؛ ليقبلوا منه ما وافق الإسلام، ويردوا ما خالفه،"[1]ولذلك يعتبرتقسيم المستشرقين لأعصر الأدب تقسيم مراحل سياسية لا تقسيم حالات ومعايير أخلاقية ومبادئ دينية.

ذهب الكثير من الدارسين إلى أن الأدب الإسلامي هو أدب عربي، رغم وجود الكثير منه مكتوبا بلغات أجنبية كالفارسية، الأوردية، والتركية، لكنه عربي "بحمله الهموم ذاتها للأدب العربي، وتشبثه بالمصير الذي ضيعته رياح التشريق والتغريب،"[2] وإذا كان الأدب الإسلامي قديما هو الأدب الصادر عن الأديب المسلم، فإنه في العصر الحديث اتخذ مفهوما جديدا مفاده: "الأدب الصادر عن المسلم الملتزم بمبادئ الإسلام وقيمه في شعره ونثره، وإبعاد كل أدب يخالف ما تشدو إليه دعوة الإسلامتعاليم مشرقة ومبادئ مضيئة وقيم سامية وإن صدر مثل هذا الأدب عن مسلم،"[3] وبذلك اتسعت دلالة المصطلح لتشمل "كل ما يوافق الأدب الإسلامي سواء أصدر عن أديب مسلم أم غير مسلم، كما كانت تضيق أحيانالتنحصر في الأدب الذي يصدرعن الأديب الملتزم بتصورات الإسلام ومبادئه وتطبيقاته العملية في الأقوال والأفعال،"[4] حتى ولم يكن مسلما، وبالتالي يمكن الجزم أن المصطلح كان إشكاليا، مصطلحا ودلالة، حيث لم يتحدد مفهومه، ولم يستقر حولدلالة واحدةدقيقة ومستوفاة، شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات الشائعة في مختلف العلوم الإنسانية.

## 4- جدل الرواد:

لا يتوقف جدل المصطلح عند حدود المفهوم، بل يتجاوزه إلى الفئة التي يصدق عليها هذا المصطلح، ويتعلق الأمر "بأدب غير المسلمين في تلك الفترة، أو أدب بعض المسلمين الذين غلب عليهم المجون والتهتك والاستخفاف بالمقدسات الدينية، إن كان معيار الحكم عليهم بمراعاة الجانب الديني في أدبهم، أم على الأدبية أم هما معا، كذلك اختلف النقاد في نوع الأدب الذي تصدق عليه صفة الإسلامية؛ حيث رأى بعضهم أن الإسلام دين الفطرة، وإذا صدر أدب عن فطرة سوية اعتبر إسلاميا، بغض النظر عن صاحبه وقائله، فهي كلمة خير وحق، صدرت عن كافر أو شيطان، بينما الأدب المصادم للتوجه الإسلامي، لا يعتبر كذلك و"لو كان صاحبه مسلما فهو غير إسلامي، أما الأدب الذي يختلط فيه الحق بالباطل، والخير بالشر، فهو أدب غير إسلامي؛ لأن الإسلام لا يقبل جملة مفاهيم أو أقوال أو آراء، اختلط فيها الحق بالباطل، والشربالخير،"[5]ويستدلون على صحة وجهة نظرهم هذه بقول رسول الله صلى الله عليه

[1]- ينظر: محمد ويلاوي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- محمد عبد الله سليمان: قضايا نقدية في مواجهة نظرية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[3]- ينظر: محمد ويلاوي: مصطلح الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[4]- أحمد محمد علي حنطور: مصطلح الأدب الإسلامي، ص 17.

[5]-من القائلين بهذا الرأي:

عليه وسلم لأبي هريرة عن الشيطان: "صدقك وهو كذوب، ذاك شيطان،"[1]كما استدل الباحث محمد قطب على صدق هذه الفكرة بأفكار الهندي ذي الديانة البوذية رابيندرانات طاغور، قائلا: "طاغور ليس مسلما بطبيعة الحال، والطابع الهندوكي واضح فيه شديد الوضوح، فهناك نقط التقاء كثيرة بين طاغور وبين المنهج الإسلامي، نقط التقاء جزئية كلها، ولكنها تكفي لإيجاد روابط المودة بينه وبين هذا المنهج، بحيث يذكر معه، في حدود هذا الالتقاء،"[2]ويستدلون كذلك بجون ميلينغتون وسينج الإيرلندي، ذوي الديانة المسيحية الكاثوليكية، بأن أدبهم وأفكارهم تعتبر إسلامية، نظرا لنزعتها الإنسانية، فقد اعتبر (محمد قطب) مثلا مسرحية (الراكبون البحر) للكاتب الإيرلندي (جون ميلنجتون سينج) ذاتتصور إسلامي، كما اعتبر الباحث عماد الدين خليل مسرحية (مركب بلا صياد) للكاتب اليوناني ليخاندوو كاسونا أدبا إسلاميا،"[3]بل ذهبوا إلى أن أدب أولئك إضافة حقيقية إلى رصيد الأدب الإسلامي، تغنيه بالمعطيات الخصبة، وتضع قبالة الأدباء الإسلاميين نماذج متقدمة على مستوى التقنية بوجه خاص، يمكن أن يحذوا حذوها، وأن تعينهم على رفع وتائر معطياتهم الإبداعية، وجعلها أكثر نضجا واكتمالا.

كما اعتبر عماد الدين خليل "أدب غير المسلمين، الموافق للتصور الإسلامي، أدبا إسلاميا؛ لأنه سيفسح المجال أمام الأدباء الإسلاميين للاستفادة منه، ولو تقنيا،"[4]هذا عن الفريق الأول من النقاد، أما الفريق الثاني فقد رأوا أن كلمة إسلام لا يمكن أن ننعت بها أدب الكافر والزنديق والمشرك والماجن...حيث"يصدر الأدب الإسلاميعن حياة إسلامية، وتجربة إسلامية، تتسم بالصدق والوضوح، والالتزام بالإسلام في أوسع صوره، وأبعد مراميه،إنه يصور تجربة الإنسان المسلم في الحياة،"[5]لكن المعارضين لهذا الرأي يحذرون من مغبة تعميم هذا الحكم، وإلا"جاز لنا حين نرى ما كتبه تولستوي أو طاغور أو غوركي أو سارتر، من نصوص قد تتفق جزئيا وبصورة عَرَضيَّة مع ما في الإسلام من نظرة إنسانية، أن نجعل كتابات من كان دهريا ماسونيا، وهندوكيا، ووجوديا، وشيوعيا نصوصا إسلامية وهذا أمر لا يقبله ولا يقول به أحد من أهل

---

- محمد قطب، في كتابه: (منهج الفنِّ الإسلامي)، والدكتور:
- إبراهيم عوضين، في كتابه: (مدخل إسلامي لدراسة الأدب العربي المعاصر).
- حبنكة الميداني، في كتابه: (مبادئ في الأدب والدعوة)، يراجع في هذا: حبنكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص، 13- 16، وما بعدهما.

[1]-البخاري (محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة البخاري أبو عبد الله). صحيح البخاري. دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط01، 1423هـ/2002م، كتاب الوكالة، الحديث رقم، 2311، وأصل الحكاية، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكَّل أبا هريرة بحفظ زكاة رمضان، فأتاه آت يحثو من الطعام، فأخذه أبو هريرة، فقال له: لأرفعَنَّك إلى رسول الله (صلَّى الله عليه وسلَّم)، فجعل يترضَّاه ويعتذر له، ويُعْلِن توبته، ثُمَّ قال له ناصحًا: "إذا أويتَ إلى فِرَاشك، فاقرأ آية الكرسي: ( اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ) [البقرة: 255]، حتَّى تختم الآية، فإنَّه لا يزال معك من الله حافظٌ، ولا يقربنك شيطانٌ حتى تصبح"، وكان هو بالفعل شيطانًا، فأخبَر أبو هريرة النبيَّ (صلَّى الله عليه وسلَّم) بقصته، فقال له: ((صدَقَك وهو كذوب، ذاك شيطان)).

[2]- يراجع في هذا: محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص 212.

[3]-محمد أبو بكرحميد: الأدب العربي والأدب الإسلامي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[4]- ينظر: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور.

[5]-محمد بريغش: الأدب الإسلامي، أصوله وسِمَاته، ص ص 109، 110.

المذاهب الأدبية العقدية،"[1]ويقترحون لهذا النوع من الأدب مصطلحا بديلا، هو "الأدب الموافق للأدب الإسلامي؛" لأن للأدب الإسلامي خصوصيته في جعل النصوص المقاربة للتصور الإسلامي، أو المتضمنة بعض القيم الإيمانية أو الخلقية أو الإنسانية، والتي يبدعها أدباء غير إسلاميين بدافع الفطرة، داخلة فيما (يوافق الأدب الإسلامي)، لكن لا يمكن عدها من صميم هذا الأدب، وأصحابها ليسوا مسلمين أصلا،"[2] مما قد يعتم معنى الأدب الإسلامي، ويوقع الدارسين في فوضى المصطلحات.

## 5- الأدب الإسلامي المقارن:

الأدب الإسلامي المقارن، ويسمى كذلك (أدب الحضارة)، أوالأدب الحضاري؛ هو ذلك الأدب الذي تسربت إليه روح الإسلام، فجعلته نابضا بالمدنية الإسلامية وقاعدتها الحضارية الواسعة، بكل ما تحتويه من "روح وفكر، فن وتصور، قيم ومواضعات اقتصادية وسياسية، طبائع اجتماعية وتشريعيةوإشكاليات نفسية، هواجس مستقبلية، وتراث أسطوري، أو تاريخي كوني، وهموم إنسانية عامة، وغير ذلكمن شبكة الحياة الواسعةكثيفة الأفرع بعيدة الامتداد،"[3] وبالتالي يكون الأدب الإسلامي متضمنا في الأدب الحضاري، ويكون الأدب الحضاري أوسع من الأدب الإسلامي؛ ونتيجة لتلك الحضارية عرفت الإنسانية كبادرة فريدة من نوعها، الأدب الفارسي الإسلامي، والأدب التركي الإسلامي، والأدب الأردي الإسلامي"[4] وبهذا ندرك أن مدلوله اتسع ليشمل جميع ما دبجته أقلام الأدباء المسلمين، وما أنتجته قرائحهم من شعر ونثر، سواء أجاء إنتاجهم موافقا التصور الإسلامي أم مخالفا له، فمن المعروف أن الإسلام بعد انتشاره في مختلف البلدان والأمصار، وحد الناس على اختلاف ألوانهم وألسنتهم وحضاراتهم، توحيد قلوب وعواطف، وفكر ومعتقد،فكان ذلك أقوى من أية رابطة أخرى، وبعد توحيد أساس ثقافتهم، جاءت أفكارهم متقاربة وأدبهم ينهل من منبع واحد؛ لذلك كان أشهر مفهوم للأدب الإسلامي المقارن، هو الأدب الذي "أبدعه مسلمون، أيان كانوا، وأيا كانت لغتهم، وليس ما كتبه عرب حول قضايا إسلامية،"[5]لذلك كان الأدب الإسلامي المقارن "تسمية مجازية للفنون والآداب التي ظهرت في الدول الشرقية؛ كالهند، فارس، تركيا، الدول العربية، وكذلك كل الدول التي ازدهرت ونمت آدابها في ظل الحكم الإسلامي، كما كان الحال في الأندلس وحضاراتها الرائدة،"[6]فلطالما دارت

---

[1]- جريدة: (المسلمون)، العدد: 444، بتاريخ: 6/ 8/ 1993م، نقلا عن: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- جريدة: (المسلمون)، العدد: 444، 6/ 8/ 1993م، نقلا عن: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته،

[3]- ينظر :حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، نقل: طارق عدنان محمد: نشر على موقع الفصيح الإلكتروني بتاريخ: 24 يوليو 2017، الرابط:http://www.alfaseeh.com/، تاريخ الزيارة: 2022/02/19، الساعة: 17:20سا.

[4]- ينظر: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي. مجلة الأدب الإسلامي، 1995م، العددالخامس (5)، ص03، وما بعدها، نقلا عن: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[5]- ينظر : الطاهر أحمد مكي: مقدمة بفي الأدب الإسلامي المقارن، (المقدمة).

[6]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

عجلة التأثير والتأثر مرة هنا ومرة هناك، ومثلما أن الآداب الشرقية لا تنكر التأثر بالأدب الغربي في مجالات فنية كان له فيها قصب السبق كالمقالة، القصة القصيرة، الرواية، والمسرح؛ كذلك يظهر جليا ويقر بعض الغربيين المنصفين تأثرهم بالآداب الشرقية، ويؤكدون تأثرهم بالثقافة الإسلامية والعربية في الغرب، "التي فرضت نفسها طيلة ثمانية قرون بسطت خلالها نفوذهاالطويل على الأندلس، فكيف لا يظهر ذلك الأثر جليا في كتابات الأوروبيين بعد ذلك؟ لا أحد يستطيع أن ينكر تأثير الحياة الأندلسية والأوروبية في كافة فروع الحضارة الإنسانية، حين "صارت الأندلس كعبة يحج إليها طلاب المعارف من كل أنحاء أوروبا، كما أن بقاء حكم المسلمين في صقلية مدة قرنين، جعل دولا كفرنسا وإيطاليا مجتمعا متمدنا على غرار الحضارة والثقافة الإسلامية، وفي الشرق الإسلامي انتقلت الحضارة منه إلى أوروبا عبر تركيا الإسلامية، ومن مصر والشام كانت للحملات الصليبية أكبر الأثر في جعل الحضارة الإسلامية رافدا رئيسيا مؤثرا في الحضارة الغربية بما حملوه معهم من فنون وآداب الشرق،"[1]إنه لمن المؤسف أن تضرب العزلة على عقول المثقفين المسلمين، فنجد أغلبهم على معرفة ودراية بشاعرالهندوس (طاغور)، ولا يعرفون شاعر الإسلام الكبير محمد إقبال، وكلاهما من موطن واحد، وجيل واحد! والمؤسف كذلك أن تلك العزلة المشينة لا تزال مضروبة بين أدباء المشرق العربي وأدباء المغرب العربي، حيث إن علاقتهم وصلاتهم بالأدب والأدباء الغربيين أوثق وأمتن من صلاتهم ببعضهم بعضا، رغم أنهم ينتمون إلى الحضارة والعقيدة والعادات والتقاليد الدينية ذاتها.

دعا بعض النقاد إلى تمكين الأدب الإسلامي المقارن من دراسة آداب الشعوب الإسلامية دراسة شاملة من حيث "مراحل التطور التاريخي، مظاهر فنيته، موضوعاته، معماريته (الرمز، الأسطورة، التراث...)، الموقف الأدبي، والحس الجمالي، والاتجاهات النفسية، والمذهبيات الاجتماعية، وجدليات التفاعل مع البيئة المحلية، ثم النقد التشريحي لقضاياه كقضايا المرأة في الأدب، الغرب في الأدب، القضية الإسلامية، ونحو ذلك،"قصد تحقيق الأهداف المرجوة من هذا المنهج الجديد في دراسة الأدب.كما أطلق على أدب الحضارة الإسلامية بشموليته، بغض النظر عن الاختلاف اللغوي؛ "ولذلك كان يستعمل مقيدا، كمصطلح: (الأدب العربي الإسلامي)، ومصطلح: (الأدب التركي الإسلامي)، ومصطلح: (الأدب الفارسي الإسلامي)،"[2]فالأدب الإسلامي قد يصل إلى العالمية، شريطة أن "يجعل رواده تراث الإنسانية مصدرا يستقون منه الموضوعات الهامة، ويعالجونها إسلاميا، ولعل هذا ما عمل الكثير من الكتاب على تجسيده واقعيا، كفعل مصطفى صادق الرافعي، سيد قطب، علي أحمد باكثير، عبدالحميد جودة السحار وغيرهم، وقد "قام باكثير بخطوة جريئة حين حلق بأدبه المسرحي الإسلامي في الآفاق العالمية بتناوله قصص التراث الفرعوني والإغريقي والأوربي في أعمال مثل (أخناتون ونفرتيتي)، (مأساة أوديب)،

[1]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[2]- بين الأدب العربي والأدب الإسلامي، تاريخ المصطلح والدلالة. مجلة الأدب الإسلامي، العدد السادس، بتاريخ: 1995، ص 8، نقلا عن: جريدة المسلمون، العدد: 444، بتاريخ: 6/ 8/ 1993م، نقلا عن: محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

و(فاوست الجديد)، ويظل ما يميزه عن غيره من الأدباء الذين تناولوا هذه الأساطير أن باكثير صاغها في قوالب تتفق مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون،"[1] لكون الأدب الإسلامي المقارن يفتح أبواب التفاعل بين الأدب الإسلامي والآداب الأجنبية، ويفتح المجالات الواسعة للنقد والإبداع، ويوصلالتصور الإسلامي للإنسان والكون والحياة، من خلال أعمالهم التي يتناولها النقد عندنا، أو أعمالنا التي تستمد موضوعاتها من تراثهم، وبهذا نتمكنمن "وضع رسالة الإسلام بين أيديهم، فيتأثروا بها في هدوء وبطريقة غير مباشرة، وهذه هي أهمية الفن.. أهمية كبرى يجب أن تكون من بين أولويات الدعوة للإسلام في الغرب والشرق،"[2] حيث يرى بعض الباحثين في الأدب الإسلامي المقارن أن العرب قد قصَّروا كثيرا في الاهتمام بهذا الأدب، فإذا "تسنى لنا زيارة المكتبات العالمية لن نجد كتبا باللغة العربية في هذا المجال، بينمانجد عددا مقبولا باللغة الإنجليزية منه،مما كتبه الفرنجةُ للفرنجة،"[3]ورغم تراث بلاد الكرج (جورجيا حاليا) والقوقاز والشيشان المعتبر في الأدب الإسلامي المقارن، إلا أن المؤرخين لهذا الأدب لم ينقلوه لنا، وقد انبنى اهتمامهم بهذا الأدب نتيجة اعتبارهم المسلمين أبناء الصحابة وورثتهم، وقد كان سكان تلك البلدان يكنون للعرب كل آلاء التعظيم والتقدير، رغم ذلك قل اهتمام هؤلاء بأدب أولئك، بل قد لا يعرفونهم أصلا، ويجهلون حتىموقعهم على الخارطة.

شاع في ثقافة القوقاز الاهتمام باللغة العربية وترويج الشعر الديني، ومع ذلك تم الحفاظ على العديد مِن مجموعات الشعر العربي المنتج محليا في المجموعات الخاصة الداغستانية، وكذلك توجد مجموعات مِن الشعر العربي في معهد التاريخ وعلم الآثار، والإثنوغرافيا في ماخشكالا، كذلكظهرت الكثير من الموضوعات الأدبية المشتركة في القوقاز وآسيا الوسطى، بينها وبين اللغة العربية؛ كالتشابه الواضح بين التجربة الفلسطينية المعاصرة (النكبة والتغريب 1948) وكذا التجربة الشيشانية (الترحيل القسري 1944)،" وكذا احتواء سوريا وداغستان الأنواع الأدبية التي شاعت في الحقيبة العثمانية ذاتها، كذا نجد من أهم القواسم المشتركة النوع الشائع في كل من الأدب العربي والفارسي القصيدة (الرمز)؛ وهي شكل أدبي يتردد صداه في جميع أنحاء العالم الإسلامي بلغاته، وعلى الرغم من أن الترجمات الناجحة لهذه اللغة إلى الإنجليزية قليلة ومتباعدة، فإن هذا النوع هو الأساس الذي أُنشئت عليه أشكال أدبية أخرى عبر العالم الإسلامي."[4]كما حوت آداب هذه الشعوب نصوصا من أدب العالم الإسلامي، التيتبنت نهج الثقافة الإسلامية، وإن كانت لا تحمل ما يشير إلى الانتماء

---

[1]- محمد أبو بكرحميد: الأدب العربي والأدب الإسلامي، موقع لها الإلكتروني، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

[2]- محمد أبو بكرحميد: الأدب العربي والأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[3]- ينظر : عبد الرحمن أبو المجد: الأدب المقارن الإسلامي: حالة التقاليد الأدبية الإسلامية في الأدب القوقازي - حوار ريبيكا روث غولد، نشر على شبكة الألوكة بتاريخ: 2017/07/11، الرابط: https://www.alukah.net/، تاريخ زيارة الموقع ووقته: 2022/01/10، الساعة: 23:32 سا.

[4]- يراجع: عبد الرحمن أبو المجد: الأدب المقارن الإسلامي: حالة التقاليد الأدبية الإسلامية في الأدب القوقازي - حوار ريبيكا روث غولد، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

الديني صراحة، إلا أنها فاضت بالقيم الجمالية، وشملت نصوصا إسلامية "من اللغات الفارسية والعربية والتركية وفي العديد من لغات السكان الأصليين في القوقاز، من آفار إلى الشيشان إلى إنغوشيا ودارجي وكاباردين وأبخازيا، فضلا عن القوقاز، وتشمل أدبيات العالم الإسلامي أيضا العديد من لغات جنوب آسيا، واللغة الهندية (الأوردو)،"[1] وغيرها من محتلف بقاع العالم التي أعليت فيها راية الإسلام ونشرت تعاليمه.

يرى الكثير من الباحثين في الأدب الإسلامي المقارن أنه أدب حضاري، "لامتلاكه مقومات العالمية بكل أبعادها، والناتجة عن تمنعه عن الحواجز الدينية والتراثية، وامتداده في عمق الوجدان الإنساني، مما يكسبه حيوية وديناميكية، تغري الحضارات الإنسانية الأخرى بالانفتاح على هذا الأدب برؤية جديدة في معالجة الهم الإنساني، ثم لأنه لا يخاطب الإنسان المسلم على وجه التحديد، وإنما "يخرج رحيقا إنسانيا صافيا مجردامن أية قضية محددة، أو وجهة مميزة،مثلما يخرج رحيق الزهر من طلعه؛ لا يعنيه من يستعذبه، ولا من يشربه، وإنما هو ينبعث للحياة انبعاثا فطريا خالصا، دونما تكلف أو وعي مضبوط،"[2]فقد حقق الأدب الإسلامي المقارن حضاريته وعالميته عن طريق "جمهرة أدب الإسلام الذي أفرزته حدائق الإسلام الواسعة الامتداد، هائلة التشعب والتنوع، وافرة الثروة على مدار التاريخ الطويل للحضارة الإسلامية،"[3] فكانت حضاريته هي عنوان عالميته، وعالميته هي ما سمحت له باختراق الحواجز، ومكنته من النفاذ إلى صميم الشعور الإنساني في كل زمان ومكان.

حضاريته وعالميته هي ما منحت كتاب (طوق الحمامة في الألفة والألاف) لأبي محمد علي بن حزم الأندلسي (القرن الخامس الهجري) شهرة عالمية أدت إلى ترجمته إلى عديد اللغات وجعلته يتصدر قائمة المبيعات في الخارج، وهي التي جعلت (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، و(حي بن يقظان) لابن طفيل مناهل عذبة للأوروبيين يستمدون من روحهما إبداعا أوروبيا فنيا، وهي التي منحت (أدب بني ساسان)، و (أدب المتسولين)، جاذبية كبيرة، جعلتها "تسترق مشاعر المستشرق السوفيتي (مينوسكي)، والمستشرق الألماني (رور صوير)؛ فيخرجون ذخائرها ويحققونها وينشرونها في العالم، وهي التي أكسبت (رباعيات الخيام) جاذبية روحية كبيرة شدت إليها وجدانات البشرية في العديد من اللغات المختلفة والأنماط الحضارية المتباينة، كما أنها هي التي جعلت كتاب (ألف ليلة وليلة) يهيمنهيمنة عظيمة وواسعة على خيالات البشرية في كل مكان؛ لتصبح جزءا لا يتجزأ من تراثها الأسطوري الذي يربض على مناحي التفكير الفني وآفاقه الإنسانية."[4]يعتبر الأدب الإسلامي المقارن إرثا أدبيا مهما اليوم في العالم، وهو لم يقم يوما على تلك الثنائيات النقدية التي شاعت في النقد الغربي المعاصر؛ كإشكالية "الأدب الملتزم وغير الملتزم، المسؤول وغير المسؤول، الهادف وغير الهادف،" مما منحه صفة العالمية بامتياز، وما نشط حركته؛ كونه أدبا أصيلا، يعبر عن تجربة وجدانية صادقة، عبرت عن واقع عاشه ويعايشه الفرد المسلم، وكذا

[1]- عبد الرحمن أبو المجد: الأدب المقارن الإسلامي: الموقع المذكور.
[2]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[4]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.

يقينه ووعيه أنه "في وضع صراع مع كيانه التراثي والتاريخي والديني كذلك."[1]كما يمتاز بتجاوز الموقف التاريخي إلى الواقع الحي، رغم أن النتاج الأدبي الإسلامي المعاصر انتحى منحى تاريخيا، لكن ذلك المنحى ظل محصورا في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، وإهمال بقية الحقب التاريخية الإسلامية، "إلا من الوقفات عند المعارك الكبرى، كمعارك صلاح الدين الأيوبي والظاهر بيبرس،التي لم تنفذ إلى أعماق الضمير الشعبي الإسلامي بقدر ما سجلت المشاهد التاريخية، مع إطالة الحوار والوصف لسد ثغرات الضعف الفني وتهلهل المرجعية التاريخية،"[2]وقد لوحظ أن توظيف التاريخ في الأدب الإسلامي المقارن عند بعض رواده، قد تحول من عملية فنية إبداعية، يعمل من خلالها المبدع على تصوير واقعه، والتعبير عن خبايا نفسه ومكنونات وجدانه، ومختلف مشاعر الحزن والألم والفرح والأمل والتفاؤل...إلى طغيان الأحداث التاريخية ما جعل ذلك التاريخ "الواقع الحيبكل إلحاحه وحيويتهوتجاربه الخصبة أن يكون للغرباء فكرا وتصورا، يستخرجون منه آلاف الصور والمشاهد والأنماط،في حينيقبع الأديب المسلم هناك في ركن بعيد زاوٍ،"[3]ومن المفروض على دارس الأدب الإسلامي المقارن أن لا ينزوي في ركن ليجترّ آدابه فحسب، بل هو ملزم بالانفتاح على ثقافة الأمم وآدابها، واختيار ما يناسبه ويتماشى مع ثقافته وأدبه، "فحالة التقوقع والانعزال خوفا من مخاطر الاغتراب، يجب أن لا تؤول بالأديب المسلم إلى صم الآذان عن مجريات الحركة الأدبية في العالم، مما سينعكس سلبا على الحركة الأدبية، ويحرمها روافد إنسانية جادة من حقها وواجبها أن تتناولها، تمحصها، وتهضمها، لتبقي ما يناسبها،وتلفظ ما لا يناسبها،"[4]وهو الموقف ذاته الذي وقفه الأدب الإسلامي القديم مع الآداب القديمة أو المجاورة، فلم يحدث القطيعة مع ما عداه من الآداب السابقة واللاحقة؛ فلقد نهل الأدب الإسلامي من معين الجاهلية العربية، الإغريقية، الفارسية، والهندية...قياسا على ذلك، لا ضير إذن في أن "نفتح النوافذ كلها لنستقبل النور والهواء؛ على أن نرى النور بأعيننا لا بأعين غيرنا، وأن نتنفس الهواء برئاتنا لا بالرئات التي تصنع لنا، وأن نفتح النوافذ ونغلقها حين نريد نحن، لا حين يراد لنا، وعلى الصورة التي نختارها، لا على الصورة التي تفرض علينا،"[5]كما لا يعني الانفتاح الذوبان في الآداب الغربية والنظر إليها بفوقية واستعلائية أو أنها مركزا وبقية آداب الأمم الإسلامية هامشا، حتى غدا "العربى المشرقى يعرف عن تاريخ الأدب الانجليزى مالا يعرفه عن تاريخ الأدب التركى الإسلامى، ويعرف العربى المغربى عن تاريخ الأدب الفرنسى مالا يعرفه عن تاريخ الأدب الفارسى أو الهندى الإسلامى،"[6]ولعله لأجل ذلك يطالب الباحثون في الأدب الإسلامي المقارن اليوم،"بإحياء النزعة الإسلامية في الأدب المقارن، وتنشيط منهج الأدب الإسلامى المقارن، قصد تخصيب فكر الأدباء

---

[1]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[2]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[3]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[4]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- القول لناصر الدين الأسد، ينظر: التراث والمجتمع الجديد، ص 360.
[6]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.

المسلمين وتنشيط قرائحهم؛"[1] بفعل عرض التجارب الأدبية الإنسانية في مختلف الأقطار الإسلامية، التي سيأنس لها بفعل ما يربطه بها من رابط ديني وتاريخ مشترك، وبفعل التشابه والتقارب، وربما التماثل بينها.

## 6- مظاهر الأدب الإسلامي المقارن:

عمل الباحثون في الأدب المقارن وكذا النقاد على تقسيم الأدب الإسلامي المقارن على أساس اللغة التي كتب بها هذا الأخير؛ وإذا كان منظروا الأدب المقارن يتجاوزون الغاية الجمالية، ويرون في الأدب المقارن منهجا أدبيا يهدف إلى اجتثاث العصبيات الإقليمية والقومية، أو التخفيف من غلوائهافي أضعف الحالات، فإن الأدب الإسلامي المقارن، أدبا جعل منه الإسلام فنا يراعيوشائج الدين، وروابط الإنسانية كأول الروابط وأقواها بين البشر، فسبق بذلك الإسلام الأدب المقارن في غايته، فسما بالمشاعر الإنسانية فوق مستوى اللون والجنس واللغة، رغم أن من "درسوا التاريخ في الغرب شوهوا تاريخ تركيا وإيران، ونفوا دور الشيعة الإسلامي،"[2]والذي لا يمكن تجاوز دوره الأدبي والإسلامي.

حمل الكاتب المسلم ضمن تجربته الأدبية في مختلف بقاع الأرض بعضا من عقيدته الإيمانية وانفعالاته الدينية في تعامله مع مختلف قضايا مجتمعه، وكل مسلم يطلع على ذلك الأثر سيتأثر به حتما، لأن فيه رابطا له به، وتلك حقيقة لا مراء فيها، ففي كل أدب من تلك الآداب"كالآداب الفارسية، التركية، والأردية.. التي تشكلت بعد انتشار الإسلام في أرضها تشكلا جديدا تأثرت فيه بالإسلام، بل وتأثرت حتى بالتراث العربي الذي اطلع عليه بعض الأدباء والمثقفين فيها،"[3]كانت أعمالا ذات صبغةإسلامية واضحة، أبدعها أدباء مسلمون،تفاعلوا مع الأحداث من زاوية إيمانية، ونقلوهاإلينا بلغتها أو بالترجمة، فأحسسناها جزءا من تجاربنا؛ لكونها تلامس أعماق قلوبنا، فنهتم بالقضايا التي تعرضها، ما يكسب الأدب الإسلامي المقارن صفة العالمية بتوحيده المشاعر وتوثيق أواصر الأخوة الوجدانية والأدبية؛ لأن العالمية لا تعني سعة انتشار الأثر الأدبي، بل جودته ومتانته الفنية والإبداعية؛ فالتجربة الإنسانية حتى لو توحدت مضامينها، واستقت هذه من تلك، فصيغت في جنس واحد، وصورت في تجربة فنية متماثلة، يشعرقارؤها أنها كتبت اللحظة، وتلك سمة العالمية الأقوى والأعمق من عالمية الانتشار وحدها، وهذهميزة الأدب الإسلامي، الذي تبدأ عالميته من مرحلة الإبداع وتزدهر فيها، لا سيما أن الأدب الإسلامي المقارن ينتجه أي أديب في أي بقعة إسلامية، لكنه حين ينقل إلى الأصقاع الإسلامية الأخرى، "يؤثر في القارئ المسلم أيا كانت بلده ولغته، ويهز وجدانه، فيحس به وكأنه ولد ليخاطبه، وأن الانفعالات التي

---

[1]- ينظر: الأدب الإسلامى المقارن ضرورة حضارية. مجلة الوعى الاسلامى، العدد 291، بتاريخ: ربيع أول 1409هـ/ أكتوبر 1988 م، نقلا عن: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.

[2]- يراجع في هذا: الطاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص (5-6).

[3]- ينظر: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي. مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد الخامس، شوال (1415هـ)، ص3-13، الموقع الإلكتروني: https://www.alukah.net.، تاريخ ووقت زيارة الموقع: 2022/02/22، الساعة: 20:43سا.

يحملها جزء من الانفعالات التي يتلجلج بها صدره، وأنه جسر متين بينه وبين الأديب الذي أبدعه، وأنه لبنة في بناء عالمي كبير،"[1]تجعله يتجاوز كل النعرات وجميع اللبنات الأخرى، التي تبنى بها غيره من المجتمعات والحضارات، كل ذلك في تجاور، تواؤم، تناسق وتناغم، ومن أبرز مظاهر الأدب الإسلامي المقارن:

## أ- الأدب الإسلامي المقارن في اللغة الفارسية:

تعتبرالفهلوية لغة الفرس القديمة، وذلك قبل الفتوحات الإسلامية، أما بعدها وإثر امتزاج اللسانين الفارسي والعربي، "ظهرت اللغة الأوردية)، وذلك منذ منتصف القرن الثالث الهجري، واختص بها ذوو اللسانين (العربي والفارسي)، ثم استغنى الإيرانيون عن كتاباتهم القديمة التي استعاروها من الآشورية والآرامية،واستبدلوها بالخط العربي؛ لأنه أيسر كتابة وأكثر وضوحاً،"[2] وإثر الاحتكاك بين الأمتين ظهر تأثر الفرس بالعرب جليا، لا سيما في الشعر الفارسي الذي تأثر بالشعر العربي شكلا ومضمونا وقيما، "فتأثر به في عَروضه وفي صوره البيانية وفي معانيه، واستمد عدد من الشعراء موضوعاتهم من القصص القرآنية وصنعوا منها قصصا شعرية مختلفة، وجنح بعضهم إلى صوفية مغرقة، بينما ظلت قصائد المديح والحكمة والوعظ أقل جنوحا وتطرفا، وظهرت المعاني الإسلامية في معظم ذلك الشعر، وراجت ملاحم شعرية تاريخية، منها (ما اتخذ مادته من الدين الإسلامي مثل ((ظفر نامة)) لحمد الله مستوفي القزويني، وموضوعها تاريخ إيران منذ ظهور الإسلام إلى عهد المؤلف المتوفى عام 750هـ)"[3]

كذلك ألف الأدباء الفرس الكثير من القصص الفلسفية الرمزية، تأثروا فيها أيما تأثر بالقصص الإسلامية؛ كمنطق الطير لفريد الدين عطار، وقصة يوسف وزليخا لعبدالرحمن الجامي، ورغم ما اتصف به الأدب الفارسي الإسلامي من شطحات صوفية وخيالات متطرفة، طبع الأدب الفارسي القديم عموما الروح الإسلامية، والتي أكثر ما تظهر في بعض القصائد، "والتي يصح أن تعتبر من الأدب الإسلامي الخالص، كقصيدة سعدي شيرازي، التي نظمها في رثاء بغداد بعد أن اجتاحها التتار عام 656هـ، ولا يقتصر الأدب الإسلامي الفارسي على الأدباء الإيرانيين، بل يتعدى إيران إلى البلاد المجاورة التي اتخذت اللغة الفارسية لغة لها كبعض الولايات في الهند وأفغانستان والباكستان وأوزبكستان، كالشاعر الإسلامي الكبير محمد إقبال، الذي كتب عدة دواوين بالفارسية، منها: أرمغان حجاز، أسرار خودي، رموز بي خودي."[4] وغيره ممن أبدعوا بلغاتهم القومية وباللغة الفارسية أدبا إسلاميا محضا.

وحتى حين ألف شمس الدين محمد بن قيس الرازي كتابه (المعجم في معايير أشعار العجم)، جعله في العروضين معا، العربي والفارسي، وكتبه بالعربية، واختار أمثلته فيه

---

[1]- ينظر: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[2]- ينظر: محمد غنيمي هلال: مختارات من الشعر الفارسي. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ، 1965م، ص 6-9

[3]- ينظر: محمد غنيمي هلال: مختارات من الشعر الفارسي. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ، 1965م، ص 32 وما بعدها.

[4]- ينظر: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

من الفارسية، وحين "عاتبه بعض أدباء الفرس على ذلك، قسم الكتاب إلى قسمين؛ أحدهما خاص بأشعار العرب، والثاني بأشعار العجم، لكنه بعد هذا كله اضطر وهو يتكلم في العروض الفارسي، أن يستند إلى شرح العروض العربي، لأن صناعة الشعر فيما يقول هو عن نفسه من اختراع العرب، والعجم في كل الأبواب تابعون لا واضعون، وناقلون لا مستقلون،"[1]

حاكى العروض الفارسي العروض العربي بالإضافة إلى شكله ومعانيه دوائره وبحوره، ومصطلحاته، وإن آثر شعراء الفرس بعض الأوزان العربية لأنها أكثر طواعية، وأقرب إلى طباعهم، وزادوا على بعضها الآخر ونقصوا منه، فقد "أضافوا الغريب والقريب والمشاكل، أجازوا في بحر الرمل أن يكون من ثمانية أجزاء، بدل ستة أجزاء عند العرب، وتصرفوا في الزحافات والعلل مما ولد أضربا مستقلة عن الأوزان العربية كالرباعي، كما نسجوا على منهج القافية العربية، وثبتوامصطلحاتها، لكنهم أكثروا من القافية المزدوجة وسموها (المثنوي)، وهو الذي يعرف في العربية بالمزدوج، وفيه جاءت كل المنظومات الطويلة في اللغة الفارسية، سواء أكانت قصصية، أم تعليمية (كالشهنامة) و(هفت أورنك)، أي العروش السبعة لجامي، و(المثنوي المعنوي) لجلال الدين الرومي، وغيرها، وهو أحب الأنماط الشعرية إلى الفرس،"[2]أما بالنسبة للموشحات فقد تأثر بها الفرس أيما تأثر مع اختلاف طفيف في أشياء شكلية فقط؛ فأبيات الأدوار في العربية متساوية العدد، في حين تتفاوت في الفارسية ، كما أن القفل فيها يكون على الدوام بيتا واحدا، بينما يأخذ في العربية أشكالا مختلفة، والمطلع في الفارسية، يشترط أن يكون مصرعا، لكنه ليس شرطا في الموشحة العربية.

كذلك ظهر الأدب الإسلامي المقارن في فن المقامة،* فقد تأثر الأدب الفارسي بفن المقامة، ورغم أن نشأتها كانت عند أدباء الفرس، إلا أن تأثيرها وانتشارها في العربية كان أشد وأكثر، وكانت أول المقامات في اللغة الفارسية، مقامات القاضي حميد الدين أبو بكر البلخي (ت 560هـ/1164م)، وهو من قضاة بلخ وأدبائها المشهورين، وقد ذكر في مقدمتها أنه وضعها ليناظر بها مقامات الحريري وبديع الزمان، امتازت ببلاغتها وجودة أسلوبها، لكنها رغم ذلك لا ترتقي إلى مستوى المقامة العربية، وهي "أقرب إلى المناظرات منها إلى فن المقامة، كالمقامات المتعلقة بالمشيب والشباب، أو

---

[1]- طاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 275.

[2]- ينظر: طاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 276.

***- المقامة:** قصة قصيرة، موضوعها الكدية والاستجداء، الاحتيال ونصب الأحابيل، يروي أحداثها راو خيالي، بطلها شخصية وهمية، رجل محتال في سبيل رزقه، يمتاز أسلوبها بمقدرة لغوية فائقة، يغلب عليها السجع، المثير للإعجاب أكثر من الإفادة، تجمع شوارد اللغة ونوادر التراكيب، تسند إدارة أحداثها إلى بطل معين كأبي زيد السروجي في مقامات الحريري، وأبي الفتح الإسكندري في مقامات البديع، ويروي أحداثها راو افتراضي كعيسى بن هشام في مقامات البديع، والحارث بن همام في مقامات الحريري، وتخلو المقامة من الصراع والعقدة، عكس القصة، يهتم فيها واضعها اهتماما مبالغا فيه بالأسلوب ذي الموعظة المفيدة والنكتة المستملحة، والألغاز النحوية والمقطعات الشعرية...وتعتبر من مظاهر التجديد الفني في العصر العباسي في القرن الرابع الهجري، وفنا مميزا لمدرسة الصنعة اللفظية التي شاعت آنذاك، ثم انتشرت بعد ذلك لتعم كافة أقطاب العالم الإسلامي.

المتعلقة بالسني والشيعي، أو بالطبيب والمنجم، وبعضها يتحدث عن موضوعات مختلفة كالربيع والحب، والخريف والجنون، والبعض الآخر عبارة عن ألغاز أو أحاج أو معميات، أو يتناول موضوعات فقهية أو تأملات صوفية، وهناك مقامتان من النوع الوصفي، وصف فيهما المؤلف مدينتي بلخ وسمرقند،"[1]وتختلف مقامات الحميدي عن مقامات الهمذاني والحريري في أن أحداثها لا يرويها راو محدد كعيسى بن هشام عند الهمذاني والحارث بن همام عند الحريري، كما أن بطلها ليس شخصا محددا كأبي فتح الإسكندري عند الهمذاني، أو أبي زيد السروجي عند الحريري، وتحتل شخصية المؤلف المكان الأول، ويروي الكثير من أصدقائه لم يذكر أسماءهم، ويتعدد الأبطال في مقاماته وتتغير أحوالهم،"[2]بالإضافة إلى المقامة، بلغ كتاب كليلة ودمنة شأوا بعيدا لم يصله كتاب قبله، فقد احتل مساحة واسعة من الترجمة، بل أدخلت نصوصه وقصصه إلى التراث الإنساني بصفة عامة، فقد نقل الكتاب أول مرة من الهند إلى إيران، في القرن السادس الميلادي أثناء حكم كسرى أنوشروان، ثم نقله الفرس من الهندية إلى اللغة البهلوية، وزادوا عليه أبوابا، مثل: (باب بعثة برزويه) و(باب ملك الجرذان)، ثم لخصوا قصصه وأضافوا إليها وحذفوا منها، ما يجعل الكتاب يتماشى وطرقهم وثقافتهم، ثم ترجم من الفارسية إلى السريانية،عام 570م، وقام عبد الله بن المقفع بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية عن اللغة الفارسية، سنة 133 هـ/750م، ومن العربية تم نقله إلى مختلف لغات العالم.

تلا ابن المقفع في نقل الكتاب إلى الفارسية الردوكي السمرقندي، الذي ترجم النسخة ترجمة شعرية لا نثرية، لكن النسخة ضاعت، ولم يصلنا منها إلا نتفا موزعة بين الكتب المترجمة ككتاب (فرهنك لغات فرس)، أي (قاموس الكلمات الفارسية) لأبي نصر علي بن أحمد الأسدي الطوسي، وكتاب تحفة الملوك، ثم ترجمه أبو المعالي نصر الله بن عبد الحميد في عهد السلطان بهرامشاه الغزنوي سنة 538هـ/1143، نثرا رفيعا، وأهداه إليه بعد أن أضاف عليه أمثالا واشعارا فارسية وعربية، حتى عادت النسخة ككتاب فارسي، وكانت ترجمة حسين واعظ الكاشفي للكتاب من أفضل الترجمات، عام 900هـ، وأطلق على الكتاب اسم (أنور سهيلي)، نسبة إلى أمير هراة (أحمد سهيلي)وكانت الترجمة تبسيطا وشرحا لنسخة أبي المعالي نصر الله، بل إنه "أعاد كتابة النسخةمع تغيير الأسلوب، في عبارة جيدة وسبك متين، فكان من السهل الممتنع، أحل فيه أشعارا فارسية محل أشعار عربية، وزوده بأمثلة تتردد على ألسنة الفرس،"[3] وأخذ النقاد على الكاتب كثرة التكلف والتصنع، والمبالغات واللغة الغامضة والمجازات البعيدة المتصنعة.

من القصص العربية التي راجت في الأدب الإسلامي المقارن قصة (قيس وليلى)، التي تعد من أشهر قصص التراث العربي، وقد أدت شهرتها الواسعة إلى مزج ما هو واقعي بما هو خيالي فيها، حيث كانت "وسطا بين التاريخ والقصة الشعبية، وقد اختلف الرواة في وجود المجنون وصحة نسبه، وفي كثير مما رووا من أشعاره، وتفاوتوا

[1]- الطاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 424.
[2]- ينظر: الطاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 424-425.
[3]- ينظر: الطاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 424-425.

تفاوتا بعيدا."[1]وقد وردت قصة المجنون وليلاه في أغاني الأصفهاني باستفاضة، وفي فهرست ابن النديم بأقل استفاضة، وخصص لها أبو بكر الوالبي كتابا كاملا أسماه (حكاية قصة المجنون)، وعنصر الخيال جلي فيه، وقد حاز شهرة واسعة في البلاد العربية وفارس، وتوجد له مخطوطات عديدة، يتضمن بعضها ترجمة فارسية مكتوبة بين السطور،"[2]وتجدر الإشارة كذلك إلى وجود مخطوطتين هامتين حوتا سيرة مجنون ليلى، وهما مخطوطتان لا يمكن لدارس هذا الموضوع تجاوزهما، الأولى منهما موسومة بـ:(نزهة المسافر في ذكر بعض أخبار مجنون بني عامر) ليوسف بن الحسن المبردي الحمبلي الدمشقي (ت 909هـ/1503م)، وهي موجودة في مكتبة (جوتا)، أما الثانية فهي بعنوان:(أحسن ما يميل من أخبار القيسين وجميل)، وهي مجهولة المؤلف، أوقفها مؤلفها على ثلاثة شعراء محبين، هم: جميل بثينة، قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، قيس بن ذريح (مجنون لبنى)، والنسخة الوحيدة منه موجودةفي جامعة (كمبردج)، ولعلها تعود إلى عصر الضعف، نظرا لكثرة السجع، وغلبة الصنعة اللفظية عليها،"[3]أما في الأدب الفارسي، فقد راجت فيه كثيرا شعرا ونثرا، لا سيما عند المتصوفة، وقد جاءت إما كقصة مستقلة، أو شذرات قصيرة ضمن أعمال أخرى، وأول من تطرق إلى قصة المجنون في الأدب الفارسي، الشاعر نظامي، وقد عالجها "في مثنوي ضحم مستقل، وكانت ثالثة مثنوياته، ونالت مكانة عظيمة بين الخاصة والعامة على السواء، وذاعت شهرتها بين قصص الحب المشرقية، وطغت على ما عداها وفازت بالمكانة الأولى في إيران وفي تركيا، بعد أن أضفى عليها نظامي صبغة فارسية،"[4]ثم حذا حذو نظامي الشاعر أمير خسرو الدهلوي، الذي أعاد قصة نظامي، دون تجديد فيها، ومن بعدهما وضع عبد الرحمن جامي قصة المجنون، مستفيدا من تجربة سابقيه، وناسجا على منواليهما، ومع مخالفتهما في ترتيب أحداث القصة، ثم أخيرا تأثر حفيد عبد الرحمن جامي، المسمى بهاتفي بقصة سابقيه، وجده ضمنهم، فوضع مثنوي ليلى والمجنون،"[5]بالإضافة إلى بعض الشعراء الذين تطرقوا إلى قصة المجنون عرضا في أشعارهم، كسعدي الشيرازي في قطعتين من كتابيه (بستان) و(كلستان)، ومكتبي الشيرازي الذي خصص مثنويا كاملا لقصة (مجنون ليلى)، لكن شهرة سابقيه كسفت شهرة مؤلفه، فلم يجد طريقا للذيوع كسابقيه،"[6]ولا يزال هذان البطلان مصدر إلهام للكتاب والشعراء والمتصوفة إلى اليوم.

لم يشهد كتاب عربي شهرة كالذي بلغها كتاب ألف ليلة وليلة، وهو كتاب مترجم عن الفارسية عن كتاب قديم يسمى (هزار أفسانة) أي (ألف حكاية)، وهزار أفسانة كتاب هندي الأصل، "قام الجهشياري (ت 942م) بكتابة أول مسودة له في العراق، وأضاف لها حكايات أخرى، بعد أن استقى فكرته وهيكله وأسماء شخصياته من كتاب (هزار أفسانه)، أطلق عليه في بداية تصنيفه اسم(ألف حكاية)، ثم أصبح (ألف ليلة)، ثم (ألف

[1]- ينظر: الطاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 430.
[2]- ينظر: الطاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 430.
[3]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 431.
[4]- طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 434.
[5]- يراجع في هذا: الطاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 434.
[6]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 436.

ليلة وليلة) بعد ذلك،"[1]ثم لحقه بعض التحوير الذي أضاف إلى النسخة الأصلية حكايات من التراث اليوناني، الهندي، العبري، المصري...وفي آخر القرن العاشر أضيفت إليه قصة كانت تتحرك مستقلة وسط أندية بغداد الثقافية، وهي (رحلة السندباد البحري)، وجاء صدى لاتساع الدولة الإسلامية وفتوحاتها في المحيط الهندي، ثم أخذ الكتاب شكله النهائي في مصر في القرن الخامس عشر، ورتب ليلة ليلة، قام بتحريرها يهودي مصري اعتنق الإسلام في القرن نفسه، واختار -مجاراة للذوق السائد في عصره- أقل حكاياته احتشاما،"[2]ورغم تفاوت قصصه، وعدم تجانس أساليبه، لقي شهرة وذاع صيته حتى وصل إلى كل أصقاع العالم،واستغل استغلالا شاملا عربيا وعالميا، فجاء في "شكل مسرحيات، قصص وروايات، حكايات أطفال، مسلسلات تلفزية، شخصيات وأسماء أبطال،"[3] ورغم ترجمته ككتاب كامل، إلا أنه شاع وذاع كقصص منفصلة تُروى شفاها، وظهر أثره جلياعند الشاعر الفارسي نظامي الكنجوي، في مثنويه (هفت بيكر أو بهرام نامه)؛ أي الصور السبع أو كتاب بهرام والصور السبع،"[4]ويظهر أثر الكتاب فيه، في سردالبطلات الحكايات على منهاج ألف ليلة وليلة.

عرف التراث العربي شخصية جحا، وقد ورد ذكره كما يرى النقاد والمؤرخون عند الشاعر عمر بن أبي ربيعة*رغم خلو الديوان من هذا البيت، كما ذكره الجاحظ في كتابه: (القول في البغال) في نادرة بطلها (جحا) مما يعني أنه كان معروفا على أيامه، وقد شكك المستشرقالفرنسي (شارل بلا) أثناء تحقيقه للكتاب في نسبته إلى الجاحظ، لأن اسم (جحا) لم يردثانية في الكتاب، ولم يذكر في بقية مؤلفات الجاحظ الأخرى، ذاهبا إلى أن تلك الحكاية قد تكون من إضافات النساخ، ثم عدل عن تشكيكه ذاك بعد أن وجداسم جحا في كتاب (الفهرست) لابن النديم،"[5]وذكره الجوهري (ت 393هـ) في صحاحه قائلا:"إن أبا غصن كنية جحا،"[6]وأشار الآبي (أبو سعيد منصور بن حسين (ت (ت 422هـ))، في كتابه (نثر الدرر ونفائس الجوهر) إلى جحا قائلا:"حكى الجاحظ أن اسمه نوح، وكنيته أبو الغصن، وأنه أربى على المئة، وأدرك أبا جعفر ونزل الكوفة، ثم أورد له مجموعة من النوادر،"[7]وفعل فعله الميداني(ت 518هـ) في (مجمع الأمثال)، فنسب لهالأمثال، ونسبه إلى فزارة،"[8]كما نسب له مع غيره من الرواة النوادروالمضحكات، مثلما نسبوا له الغباء والغفلة.

شاعت قصص جحا في الأدب الفارسي بدوره، بل يرى أدباء فارس أن جحا "فارسي الأصل من أهالي أصفهان، وهم ينطقون اسمه بكسر الحاء (جُحِي)، ويذهبون إلى أن اسمه الحقيقي (مشهدي)، ثم عرف بعد ذلك باسم (الملا نصر الدين)، وكلمة

---

[1]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 440.
[2]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 441.
[3]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 442.
[4]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 443.
*- وذلك في بيته الذي يقول فيه:دلهت عقلي وتلعبت بي حتى كأني من جنوني جحا.
[5]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.
[6]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.
[7]- طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.
[8]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.

الملا تعني الخوجة عند الأتراك، والخوجة هو المعلم، وقد جمعت حكاياته ونوادره في كتاب (كليات فكاهيات الملا نصر الدين)، كما تم ذكره عند شعراء الفرس في القرن الخامس الهجري، وتحديدا عند الشاعر(منوجهري)، وهو شاعر السلطان (مسعود الغزنوي)، وكذلك ذكره الشاعر (ناصر خسرو)، وعند جلال الدين الرومي، أكبر شعراء الفرس في القرن السابع الهجري، وقد ذكر له قصة منظومة في مثنويه، الذي ألفه عام 666هـ،"[1] وذهب الكثير من النقاد إلى الفصل بين الشخصيتين (جحا)، و(الملا نصر الدين)، ورآهما شخصيتين منفصلتين، في حين ذهب آخرون إلى أن (الملا نصر الدين) الفارسي، هو نسخة متطورة من (جحا) العربي.

## ب- الأدب الإسلامي المقارن في اللغة التركية:

بدأ الأدب التركي في التبلور إثر اعتناق الأتراك الإسلام، بعد أن كانوا قبائل رعوية، لكن انتشار الإسلام بينهم جعلهم يستقرون في الأناضول التي أقاموا بها إمارات إسلامية، وصلت أوج ازدهارها في فترة السلاجقة، "كما بدأت لغتهم في الانتقال من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين، وبدأ الأدب التركي يتشكل وينتشر،"[2] كما يرى المؤرخون أن مرحلة تدوين الأدب التركي بدأت مع رحلة الشاعر الفارسي جلال الدين الرومي إلى قونيا في القرن الثامن الهجري، وكانت حينها عاصمة سلاجقة الروم، "فأراد أن يخاطب العوام بشعره ذوي اللغة الفارسية، وقد كانت لغة المثقفين في تلك الفترة، لكنهم كانوا لا يعرفون غير التركية، مما اضطر الشيخ جلال الدين الرومي إلى نظم الشعر بالتركية، في غرضي الزهد والتصوف، لذلك كانت نشأة الأدب التركي نشأة دينية تعليمية،"[3] ثم فرض الأدب الإسلامي نفسه بقوة في تركيا في القرن التاسع الهجري، فظهرت في الشعر التركي أنواع عديدة من الشعر الديني، كالمدائح النبوية ذات الطابع الصوفي، ثم اشتهرت نخبة من الأدباء التركيين أعلت شأن أدبهم من أمثال يوسف إمره، عاشق باشا، وسليمان جلبي الذي اشتهر بقصيدة السيرة النبوية، وقد ظهرت مع غيرها من قصائد المديح النبوي كاتجاه مضاد لشعر الصوفية، وهي قصائد "تخلو تماما من أية نزعة صوفية، اختص بها أهل السنة، معارضين بها غلاة الصوفية،"[4]ثم تطور الأدب الإسلامي في تركيا وتعددت فنونه وموضوعاته، فظهرت آثاره جلية في الشعر الديواني، وهو مزيج من المشاعر الدينية والغزلية العفيفة، ويعد الشاعر (باقي) رائدا كبيرا من رواده،"[5]كما ظهرت الآثار الإسلامية عند الشاعر محمد محمد عاكف أرصوي، الذي عمل على المحافظة على الروح الإسلامية الدينية في أدبه، وكان توجهه ضمن التيار المحافظ الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشر بتركيا،

---

[1]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 450.

[2]- ينظر: محمد حرب عبدالحميد: الأدب التركي الحديث والمعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط) 1975، ص.3-7.

[3]- ينظر: محمد حرب عبدالحميد: الأدب التركي الحديث والمعاصر، ص.3-7.

[4]- ينظر: محمد حرب عبد الحميد: الأدب التركي الحديث والمعاصر، ص.60.

[5]- ينظر: علي نار: ملامح الأدب الإسلامي التركي، (ملحق مجلة الأدب الإسلامي). الهند، العدد الأول، 1406هـ، نقلا عن: عبد الباسط بدر: مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد الخامس، شوال (1415هـ)، ص3-13. تنشر بموجب اتفاق خاص مع مجلة الأدب الإسلامي. موقع: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

وكان يهدف إلى المحافظة على القيم الإسلامية وتعميقها في الأدب التركي، كما كان يعالج مشكلات المسلمين في الدولة العثمانية المتهاوية، بهدف استثارة المشاعر الإيمانية في الأتراك، ودفعهم للدفاع عن دينهم وأرضهم إثر سقوط الخلافة الإسلامية وانهيار الدولة العثمانية، وسيطرة النزعة العلمانية، وقد شاعت قصائده بين الأتراك بقوة، وصارت إحداها فيما بعد النشيد القومي التركي إلى اليوم، بعد حذف عبارات قليلة منها،"[1] ويعد محمد عاكف رائد مدرسة أدبية كاملة، حملت هموم المسلمين في تركيا وتطلعاتهم طوال الفترة الكمالية، واستطاعت هذه المدرسة أن تتصدى للتيار القومي والعلماني، وأن تحافظ على النسيج الإسلامي في الأدب التركي، وأن تعززه،"[2]وبذلك ظل الأدب الإسلامي التركي نموذجا فذا، لأنه مثل ولا زال يمثل ارتباط شعوب غير عربية بالإسلام ارتباطا وثيق العرى، وهو الذي صمد طويلا، وواجه ظروف التحول، واستطاع أن يوازي التيار العلماني ويصمد في وجه مرحلة كمال أتاتورك، وسار جنبا إلى جنب مع تيارات أدبية أخرى قومية واشتراكية، ولا زال يصمد ويحقق انتصاراته وإنجازاته وإبداعاته إلى اليوم.

أما بالنسبة للأدب الإسلامي المقارن في الأدب التركي، فلم يمل الأتراك إلى النظم في العروض العربي، بل نظم فيه المتأخرون وبخاصة الصوفية، ربما بتأثير فارسي، لكنهم لم يبلغوا فيه شأوا بعيدا، في حين وظفوا الموشحات العربية بكثرة، بل حتى في فن الرثاء، كمرثية الشاعر محمود عبد الباقي في السلطان سليمان القانوني، وتعد عندهم من فرائد الشعر التركي،"[3] في حين ندرذلك في اللغة العربية، أما عن قصص التراث العربي، فقد عرف الأدب التركي قصة مجنون ليلى منذ القرن الخامس عشر، "ونظمها في التركية مير علي شير نوائي، ومن بعده نظمها حمدي آق شمس الدين، أما الذي أعطاها شهرة مستفيضة، فهو الشاعر فضولي، جاءت عنده في ثلاثة آلاف وأربع مائة بيت، وضمنها الكثير من رقيق غزلياته،"[4]كما تمت ترجمة كتاب كليلة ودمنة إلى التركية ترجمات عديدة، أهمهاوأفضلها ترجمة (علي جلبي) الموسومة بـالكتاب الملكي (هاميون نامه)، في القرن العاشر الهجري، وأهداه مؤلفه إلى السلطان سليمان الأول.

كما ترجمت حكايات جحا إلى الأدب التركي عبر الأدب الفارسي، وحمل اسم الخوجة نصر الدين، واستخدم جلال الدين الرومي اسم جُحِي (باللسان الفارسي)، رغم كونه قد أمضى معظم حياته متنقلا بين الأناضول وقونيا، غير أن الأدب التركي يفرق بين شخصيتي(جحا) و (نصر الدين)، وقد ولعوا بنوادره، بل أن أكثر الكتب انتشارا ومبيعا هي حكاياته بعد القرآن الكريم، وتختلف النسخة الجحائية التركية عن النسخة الجحائية العربية في كون الأتراك لا يصفونه بالحمق والغباء؛ لأن ذلك "يتعارض مع ما شاع عنه من ارتباطه بأصحاب المذاهب والمشايخ والأولياء، لذلك اهتمت به

---

[1]- ينظر: محمد حرب عبد الحميد: الأدب التركي الحديث والمعاصر، ص.62-64.

[2]- شاعر الإسلام محمد عاكف، ص 142. نقلا عن: عبد الباسط بدر: مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد الخامس، شوال (1415هـ)، ص3-13. تنشر بموجب اتفاق خاص مع مجلة الأدب الإسلامي. موقع: عبد الباسط بدر، الموقع المذكور.

[3]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.

[4]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 437.

الحكومة نظرا لاهتمام الشعب به، فجددت ضريحه في آق شهر، وصار العامة يتبركون بزيارته، ويطلبون رضاه، وينسبون إليه الكرامات، ويقولون إنه كان فقيها حنيفيا يشتغل بتدريس الفقه، أحبه تلاميذه ومريدوه، وتفرض تقاليد المدينة التي فيها ضريحه زيارة قبره على كل عروسين قبل ليلة زفافهما،"[1]وفي التراث التركي يذهبون إلى أن جحا (الخوجة نصر الدين) أوصى برواية سبع من نوادره دفعة واحدة، وإذا لم يعمل الراوي بتلك الوصية فأمه طالق، كما ألف العالم التركي كولبينارلي كتابا عن نصر الدين، وعقد فيه فصلاعن نوادره مع تيمورلنك،"[2]وهي طريقة في إخفاء الجد عن طريق الهزل، أو هو جد مغلف بالهزل خوفا من تسلط الحكام، طغيانهم، وتجبرهم.

كما نظمت حكايات جحا (نصر الدين) في التركية شعرا، وذهب ناظمها إلى أن الفكرة أوحى له بها صديق بعد ترجمة قصص لافونتين إلى التركية في شكل منظومات شعرية، ففعل ذلك مع حكايات نصر الدين أيضا، تسهيلا لاستيعابها وحفظها، وبعد ظهور الطباعة تم جمع نوادر الشخصيتين في كتاب واحد، حمل عنوان: "نوادر الشيخ نصر الدين المعروف بجحا،"[3]وعلى العموم فقد كان التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب هو ما أنجب البطلين جحا العربي ونصر الدين التركي.

## ج- الأدب الإسلامي المقارن في اللغة الأوردية:

تعتبر اللغة الأوردية لغة محلية في شبه القارة الهندية، وهي نسخة من الهندية القديمة، ثم تطورتإلى صورتها الحالية، في القرن الحادي عشر الهجري، بعد أن صبغتها الحضارة الإسلامية واللغة العربية التي انتقلت إليها مع الإسلام بصبغتها، مثلما صبغتها اللغة الإنجليزية بعد الاحتلال الإنجليزي للهند، وفرض ثقافتهم عليها، لكن الآثار العربية كانت هي أقوى المؤثرات فيها، فقد "استفادت الأوردية من العربية في قواعدها وعروضها وحروف الكتابة، وفي بعض الجوانب البلاغية، وفي عدد كبير من الألفاظ، مباشرة أو عن طريق الفارسية التي نقلت من العربية، واستفادت من اللغة الفارسية في تلك الجوانب أيضا ولكن بقدر أقل،"[4]فقد تكوَّن للغة الأوردية أدب، انتشر بين المسلمين في شبه القارة الهندية، وبين المهاجرين منها إلى آفاق العالم، إثرأن أصبحت الأوردية "لغة الثقافة بين المسلمين والتي مثلتهاأعمال ميرزا غالب، السيد أحمد خان، محمد حسن آزاد، منشي سجاد حسين، ألطاف حسين (حالي)، ومحمد إقبال... إلخ إضافة إلى الكتابات الفكرية والإسلامية التي كتبها الدعاة والمصلحون،"[5]

---

[1]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 450-451.

[2]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 451.

[3]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 452.

[4]- للتوسع ينظر: محي الدين الألواني: الأدب الهندي المعاصر، القاهرة، 1972، ص 85، وأبو الليث صديقي: جامع القواعد، لاهور، 1971، ص 27، وأبو الحسن علي الحسني الندوي: المسلمون في الهند، دمشق، 1962، ص 35، ومحمد لقمان صديقي: في قواعد اللغة الأردية، القاهرة، 1963، ص 01، نقلا عن: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

[4]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.

[5]- للتوسع في هذا الجانب انظر: أبو الحسن علي الحسني الندوي: الصراع بين الفكرة الإسلامية والفكرة الغربية في الأقطار الإسلامية، ندوة العلماء، لكنهو، الهند. د.ت، نقلا عن: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.

كما عالج الأدب الأوردي مختلف القيم الإنسانية والإسلامية المتعلقة بأوضاع المسلمين في الهند، وكذا صراعهم مع الهندوس، ومؤثرات الثقافة الغربية، فاهتم بعض الأدباء الأورديين بنشر الثقافة الإسلامية، "فأبدعوا أعمالا أدبية إسلامية، انتشرت بقوة بين المسلمين وأثرت فيهم تأثيرا قويا، ومن تلك الأعمال: المنظومة المطولة ((مسدس)) للشاعر ألطاف حسين الملقب بـ(حالي)، التي يستعرض فيها واقع المسلمين منذ الجاهلية إلى اليوم، وفي مختلف أصقاع الأرض خاصة في الهند، ودعا إلى نهضة جديدة، بالعودة الصحيحة القوية للإسلام، وبناء حضارته من جديد،"[1] وكذلك الأديب والمفكر العالمي محمد إقبال الذي تجاوز تأثيره وشهرته الهند إلى باقي البلدان العربية والإسلامية، وترجمت أعماله إلى العديد من لغات العالم، ومنها العربية، بفضل مشروعه القومي "الشخصية الإسلامية هي الشخصية المهيئة لقيادة العالم، وبناء الحضارة الصحيحة،"[2]وكذلك بفضل "دعوته إلى قيام كيان إسلامي خاص لمسلمي الهند، والذي تحقق فيما بعد بقيام دولة باكستان،"[3]واستنادا إلى اهتمام الأورديين بنشر الأدب الإسلامي وتعميم الثقافة العربية ونشرها، نظم أحمد دكني قصة (قيس وليلى) عام 1600 نظمها في الأوردية شعرا بعنوان(ليلى ومجنون)،"[4]كذلك ترجمأبو الفضل الهندي كتاب(كليلة ودمنة) إلى الهندية من اللغة الفارسية سنة 996هـ ، وأسماه (عيار دانش)، وأهداه للسلطان الأكبر أكبر، وكان أكثر أثر عربي حظوة في اللغة الأوردية كتاب (ألف ليلة وليلة)، حيث تمت ترجمته لأول مرة على يدي العالم الهندوكي الكاشميري شاركل كاول نسيم (ت 1843)، ثم أعيدت ترجمته وأدخل إلى مناهج التعليم على يد الشاعر عبد الكريم، وقام الكاتب (أصغر علي خان (ت 1864) بكتابة مقدمات لفصوله، ثم قام علي بك سرور (ت 1867)بترجمة مجموعة من حكاياته نشرها بعنوان (شيستان سرور)، كما قامالشاعر(غواصي مثنوي)بنقل قصة من قصص ألف ليلة وليلة من اللغة الفارسية إلى الهندية، وهي بعنوان (سيف الملوك وبديع الجمال) ، حيث "لقيت إعجابا شديدا وترجمت إلى عدة لغات هندية،"[5]كما صاغ الشاعر الشاعر الألباني (محمد تشامي)، -إثر عيشه في مصر مدة من الزمن وإتقانه العربية- حكايات ألف ليلة وليلة شعرا عام 1820، وحملت عنوان (أروى) ثم كتب (الدكتور كورتي) قصتين من حكايات الكتاب، ضمنهما كتابه (حكايات ألبانية)، الأولى بعنوان (عهد عقد الزواج)، والثانية بعنوان (زوجة الحاج)،"[6]فكان بذلك حضور الأدب الإسلامي واضحا في الأدب الأوردي، يسري في أدبه وثقافته مسرى الدم في العروق.

## د - الأدب الإسلامي المقارن في اللغة السواحلية (إفريقيا):

ليس غريبا أن ينتشر الأدب الإسلامي المقارن في اللغة السواحلية (إفريقيا)، إثر انتشار الإسلام فيها، فقد تأثر الأدب السواحلي أول ما تأثر بالعروض العربي، وذلك

---

[1]- ينظر: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.
[2]- ينظر: روائع إقبال، ص 83، نقلا عن: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.
[3]- فلسفة إقبال، ص35 ، نقلا عن: عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.
[4]- طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 440.
[5]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 444.
[6]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 445.

بتأثير مباشر من العرب أنفسهم، كما عرفوا الموشحات العربية؛ "فبحكم العلاقة والجغرافيا، انتقل الموشح في البداية إلى المغرب، فكان أوائل الوشاحين من شمال إفريقيا، ولا يزال الفن الذي يتخذ من الموشحات أغانيه مزدهرا على امتداد شمال إفريقيا حتى يومنا هذا،"[1] وعرفت مصر الموشحات في أواخر العصر الفاطمي، إذ كانت محطة الأندلسيين الذاهبين إلى الحج والعائدين منه، ومركزا هاما للمبادلات التجارية بين الأندلس والمشرق، ومن مصر إلى الشام، وكانت هذه جزءا من الدولة المصرية، وجاء كتاب (دار الطراز في عمل الموشحات) لابن سناء الملك المتوفى 607هـ/ 1211م، شاهدا على هذه العناية المبكرة، فهو أقدم مصدر أرخ لهذا الفن،"[2] وكان صاحبه مصريالا أندلسيا. ويرى النقاد أن الفضل في انتشار الموشحات العربية يعود إلى مختلف الفرق الصوفية التي نقلتها شرقا وغربا إلى شتى اللغات الإسلامية، ويعد ابن عربي أول متصوف وظف الموشحات دينيا، وعارض بها موشحات معاصريه، وحتى أزجال ابن قزمان، ثم تلاه الششتري ت228هـ، الذي وضع ديوان موشحات كامل،"[3]ثم انتقلت الموشحات إلى كل البلاد الإسلامية، إما عن الفارسية أو عن العربية مباشرة.

أما عن بقية الآثار، فكليلة ودمنة لم يترجم ككتاب كامل إلى اللغة السواحلية (الإفريقية)، لكن تمت ترجمة بعض حكاياته كقصة (حمار العسال، القرد والغيلم، والبوم والغربان)، مع تعديلها بما يتماشى والعادات والمعتقدات والبيئة الإفريقية، "فقد استبدلوا مثلا شجرة جوز الهند بشجرة التين،"[4]كما شاعت الكثير من قصص الكتاب في في التراث الشفوي الإفريقي، ثمنظم الكتاب شعرا من طرف العديد من الشعراء؛ "كأبان اللاحقي، الذي ضاعت نسخته، ولم يبق منها غير ثمانين بيتا، حواها كتاب الأوراق للصولي، بالإضافة إلى نسخ ابن الهبارية، سهل بن نوبخت، جلال الدين الحسن بن أحمد النقاش، وعبد المؤمن بن الحسن بن الحسين الصاغاني، الذي منح كتابه عنوانا جديدا هو: (غرة الحكم في أمثال الهنود والعجم)،"[5]كذلك راجت في الأدب الأدب السواحلي حكايات (ألف ليلة وليلة)، رغم عدم ترجمة الكتاب إلى اللغة السواحلية، ومن أمثلة الحكايات الرائجة بينهم من الليالي؛ "حكاية (أبي محمد الكسلان)، التي تروي قصة هارون الرشيد ومغامراته مع خادمه مسرور للحصول على جواهر الملكة زبيدة، وقصة (الغشاش والحمال)، و(حسيبو كريم الدين والثعابين)، كما أن الكاتب السواحلي(شعبان روبرت)اعتمد على قصة (عبد الله بن فضل) في ألف ليلة وليلة في نسج خيوط قصته (عديلي وإخوته)."[6]وحري بنا الإشارة إلى أن قصص الليالي تلك حين انتقلت إلى السواحلية "اكتست حلة إفريقية، استبدلت معها أسماء الشخوص وظروف الأحداث بما يتلاءم وهذه البيئة، كمراعاة عادة السواحليين في

[1]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 445.
[2]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 445-446.
[3]- هذا الديوان حققه ونشره الدكتور سامي النشار، نقلا عن: ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 429.
[4]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 426.
[5]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 427.
[6]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 446.

زنجبار خاصة،"[1]كما عرف الأدب السواحلي، لا سيما الشفوي منه، قصص جحا، مع استبداله بـاسم (أبي نواس)، والإبقاء على طابع المرح والفكاهة والإضحاك في تلك الشخصية، وكان "الجانبالكبير من حكاياته يدور حول علاقاته بهارون الرشيد،"[2] وقد امتازت في عمومها بالبساطة والبعد عن التعبير العميق عن الهموم المكتومة.

## هـ - الأدب الإسلامي المقارن في الدول الأوروبية:

يظهر أثر الأدب الإسلامي المقارن بالنسبة للدول الأوروبية في فرنسا، ويمثله فن (الفابولا)؛ وهي جنس أدبي يعد إرهاصا مبكرا لفن القصة، ظهرت في فرنسا منتصف القرن الثاني عشر الميلادي واستمرت حتى أوائل القرن الرابع عشر منه، وهي "أقصوصة شعرية تحمل روح ومعنى الهجاء الاجتماعي،"[3] حيث يذهب أستاذ الأدب المقارن (جاستون بارى) إلى أن الفابولا: "استمدت عناصرها وروحها من كتاب (كليلة ودمنة)، مثلما تأثر به (لافونتين) في صوغ الكثير من قصصه على لسان الحيوان، وقد أقر بذلك في مقدمات الكثير من كتبه، كذلكنجد أقصوصة (أرسطو) التي ألفها (هنرى داندیلي) في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي؛ بتفاصيلها الدقيقة ذاتها في كتاب (المحاسن والمساوئ) المترجم عن الفارسية،"[4]ويتضح الأدب الإسلامي في قصص الحب والفروسية، الذي شاع في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي، نتيجة التأثر بما نقل عن الآداب العربية والإسلامية من كتب؛ ككتاب (الزهرة) للأصفهاني، و(طوق الحمامة) لابن حزم، واللذين تأثر بما جاء فيهما من قصص الحب العفيف وتضحية البطل في سبيل محبوبته الكاتب (أندريه لوشابلان)، في كتابه (فن الحب العفيف)، الذي "كسر به العرف السائد في أوروبا حينذاك ومن سلوكات تجاه المرأة؛ فظهرت في هذا الكتاب أشكال فنية وموضوعات ليست لها سابقة في الأدب الغربي، وهي ذلك الحب العفيف واحترام المرأة وتجميلها،"[5]فتجاوز به صاحبه التقاليد السائدة حينها، وارتقى بالمرأة إلى درجة روحية لم تعرفها أوروبا، في حين سادت في الأدب العربي بتأثير الروح الإسلامية.

يتجلىالأدب الإسلامي المقارن كذلك في تأثر الأدب الغربي بالفلسفة الإسلامية، وتحديدا قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل الأندلسي، والتي كتبت في القرن الثالث عشر الميلادي، وإثر ترجمتها إلى عديد اللغات العالمية، "تأثر بها الكاتب الأسباني (بلتاسار حراثيان)؛ فكتب قصتة (النَّقَّاد)، وهو تأثير طبيعي ناتج من حكم المسلمين للأندلس طيلة ثمانية قرون، كما تظهر كذلك في قصة الكاتب (دانيال ديف (روبنسون كروزو) التي كتبها عام 1719،"[6]وقل مثل ذلك على تأثير فن المقامات في الأدب الأوروبي من

---

[1]- طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 447.
[2]- ينظر: طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 454.
[3]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، نقل: طارق عدنان محمد: نشر على موقع الفصيح الإلكتروني بتاريخ: 24 يوليو 2017، الرابط: http://www.alfaseeh.com/، تاريخ الزيارة: 2022/02/19، الساعة: 17:20سا.
[4]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.
[5]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[6]- ينظر: حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.

من خلال حكايات (الشطار) و(رعاة البقر)، التي شاعت في أوروبا في القرنين السادس والسابع عشر، وكان ذلك بعد ظهور المقامات بإسبانيا وترجمتها إلى عدة لغات، كما كان لكتاب (ألف ليلة وليلة)أثره الواضح في العديد من المسرحيات والقصص الأوروبية، بعد ترجمته إلى عدة لغات أوروبية أواخر القرن الثامن عشر في فرنسا،"[1]مثلما يظهر كذلك في (الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي (إليجيري دانتي)، والتي كتبت في القرن الرابع عشر الميلادي، والتيار الإسلامي واضح فيها جلي؛ من خلال حضور قصة (الإسراء والمعراج)؛ "فالملحمة مقسمة إلى أجزاء ثلاثة (الجحيم، المطهر، والفردوس)، وقد تضمنت قصة المعراج الإسلامي بحذافيرها، وهي وإن كانت ترى العالم الآخر بشكل ديني رمزي، إلا أنها تحمل إسقاطات على العالم الغربي في نفس وقت كتابتها في العصور الوسطى،"[2]وقد ألمح المستشرق الإسباني (ميجيل آسين بالاثيوس) في شرح كوميديا دانتي إلى مدى تأثر هذا الأخير بقصة الإسراء والمعراج، وكذلك "اقتباسه موضوع قصة المعراج من كتاب (الفتوحات المكية) لابن عربي، والذي اطلع عليه دانتي في أيامه،"[3] وهو الرأي ذاته الذي يؤكده المستشرقان: الإيطالي (تشيرولي) والإسباني (مونيوس سنديو) نافين من جهتهم الاعتراض القائل أن دانتي لم يكن يعرف العربية، مؤكدين معرفته لها ومستدلين على ذلك بوجود مخطوطتين مترجمتين تحكيان قصة الإسراء والمعراج، أتيح لدانتي الاطلاع عليهما في إيطاليا، فيما شككا في تأثر كوميديا دانتي بـ(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، رغم التشابه بين الاثنين، "من حيث الرؤيا الدرامية، وكذا الأقسام والكثير من المواقف، غير أنه لا يوجد دليل يؤكد اطلاع دانتي على رسالة أبي العلاء، إلا أن يكون النصان العربي والإيطالي قد تأثرا بقصة الإسراء والمعراج معا،"[4]ويظهر أخيرا في شعر الترابادور الذي ساد جنوب فرنسا أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، و"تتشابه أشعار التروبادور مع الموشحات والأزجال الأندلسية من حيث الوزن والتحرر من القوافي، وكذلك المضمون الذي يسمو بعلاقة المرأة بالرجل، يقول المستشرق (جوستاف فون جرنباوم): إن شعر (التروبادور)يرجع في أصوله إلى شعر العرب في الأندلس،"[5]وهذه الأندلس،"[5]وهذه العلاقة أكدها غير مفكر وكاتب مستشرق منصف وموضوعي.

لا يخفى علينا تأثر الأديب الإيطالي بوكاشيو (ت 1375م)، بألف ليلة وليلة في روايته (الديكاميرون) التي تسرد فيها الحكايات كألف ليلة وليلة على مدار عشرة أيام من طرف سبعة رجال، وثلاث نساء فروا من فلورانس بعد أن اجتاحها الطاعون إلى الريف، بينما كان تأثرهم بفن المقامات جليا من خلال "نشأة أدب الصعلكة، picarisque في إسبانيا أولا، وفي بقية البلاد الأوروبية آخرا، وهو الأدب الذي وضع الرواية الأوروبية على أرض الواقع، وانتشلها من عالم المغامرات والجن والسحرة،"[6]

[1]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[2]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[3]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[4]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.
[5]- حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، الموقع المذكور.

والسحرة،"[1] رغم أن فن المقامات كان من الأنواع الأدبية التي لم تنتشر في اللغات الإسلامية، باستثناء الأدب الفارسي، بينما كان أثرها واضحا في الآداب الأوروبية والأدب العبري، أما الملاحظة العامة أن الأدب الإسلامي المقارن انتشر في مساحات شاسعة، حتى يمكن الحكم عليه أنه عم الكرة الأرضية من شمالها إلى جنوبها، ومن شرقها إلى غربها، "من أندونيسيا شرقا إلى شاطئ الأطلسي غربا، ومن القوقاز شمالا إلى جزر المالديف جنوبا،"[2]ضمت مجتمعات مسلمةصبغ الإسلام كتاباتهم بألوان إسلامية زاهية، تدخل ضمنه قيم الإسلام وتصوراته، تلك الأعمال في تلك اللغات هي التي "منحت الأدب الإسلامي بُعده الثالث، بُعْد العالمية، عالمية الإبداع، وعالمية التأثر بالقيم الإسلامية، وعالمية ظهورها في أعمال أدبية أخرى،"[3] خارج أوطانها، وبعيدا عن ديارها، تجاوزت بها حدود اللغات والقوميات والخرائط الجغرافية.

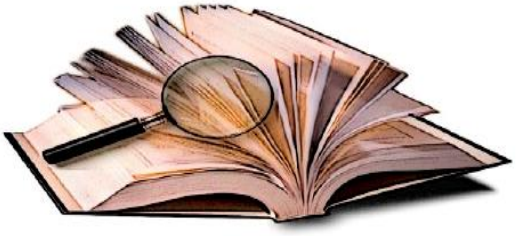
خاتمة القول أنه حري بنا الإشارة إلى مشكلات الأدب الإسلامي المقارن في الوطن العربي، وكذا الحلول الناجحة والناجعة، كجعله تخصصا جامعيا مستقلا، حتى تقبل الأجيال على تدارسه والتعرف عليه عن كثب، بتوفير مصادره ومراجعه، مع العمل على ترجمة ما كان منها بلغة أجنبية، لتسهيل عملية الاطلاع عليها والاستفادة منها، لربط هموم واهتمامات الأدباء المسلمين وتوحيدها في جميع الأصقاع الإسلامية، لكون الأدب الإسلامي المقارن هو الجسر الوجداني الذي تعبر من خلاله مشاعر الوحدة وتصنع اللحمة، رغم الفوارق اللغوية، وهو وحده الذي ينجح في خرق الخصوصيات القومية ومؤثرات النفسية والحضارية لمختلف الشعوب الإسلامية، من أجل بناء مجتمع إسلامي موحد، إن لم يكن سياسيا واجتماعيا، فعلى الأقل أدبيا.

إذا كان الأدب المقارن يهتم بدراسة آداب الشعوب المختلفة، عن طريق البحث في مسار تطورها تاريخيا، وكذلك الوقوف على أهم المؤثرات الحضارية المختلفة التي طبعته، كما يرصد الجانب النفسي للمجتمعات ومؤثراتها من خلال إنتاجها الأدبي، قصد الوصول إلى الخصائص العقلية والنفسية للنموذج الإنساني في هذه المجتمعات، في محاولة منها التقريب بين الشعوب وتوسيع مجال التواصل والتحاور بينها، كان هدف الأدب الإسلامي المقارن تعميق الشعور بوحدة الأمة المسلمة كشرط حضاري، ثم محاولة رصد مختلف الظواهر التاريخية التي مرت بها أمة الإسلام ومجتمعها، ومحاولة الوقوف على دوافع تلك التحولات التي آلت بالأمة الإسلامية إلى حافة التشتت، التفتت، والتشرذم المشين، كذا الوقوف على المؤثرات النفسية والوجدانية لأمتنا،وسعيا لترميم الصدع النفسي لها، ودفعها للأمام، في محاولة لإنهاضها من جديد، مع كشف الاختراقات السياسية، والغزوات الفكرية، الثقافية، والأدبية في تاريخ المسلمين الطويل، وعملا على استثمار التعدد والتنوع الإبداعي بقاعدة حضارية موحدة، لإثراء آداب شعوب الأمة الإسلامية قاطبة، بهدف إحياء حركة نهضوية عالمية

---

[1]- طاهرأحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص 427.
[2]- عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور.
[3]- عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

للأدب الإسلامي، يؤم بها مقام الريادة في المجتمع الإنساني الكبير، وهذا ليس بدعا في تاريخه، بل تلك مكانته الحقيقية التي مكنه الإسلام منها في قرون طويلة سالفة.



# خاتمة

## خاتمة:

في نهاية هذه الدراسة التي طافت بنا حول مختلف القضايا الأدبية المثيرة للجدل، سواء قديما أو حديثا، حاولنا أن نضيء بعض الجوانب في الأدب الذي يختلف عن جميع أشكال التعبير الفنية، والذي يتلون حسب المواقف والظروف وتقلبات حياة الإنسان، وله المقدرة على ملامسة شغاف قلبه بملامسة واقعه وحياته، وبعد تطوافنا بين جنبات مختلف القضايا، نصل إلى مجموعة نتائج أفرزتها تلك الدراسة، نحصرها فيما هوآت:

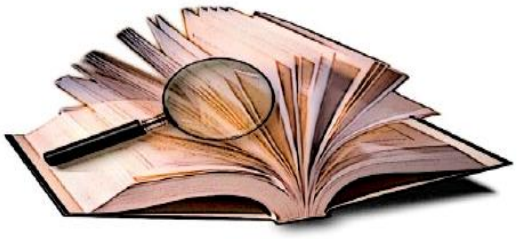
- لا يثبت مصطلح الأدب على حال ولا يستقر على وضع، وآخر مصطلح وقف عليه اليوم قد يكون بداية لمسيرة تجدد معنى الأدب بتجدد مواقفه وغاياته، أزمنة تواجده، أمكنتها وبيئاته.
- تعددت كتابات المرأة، وتنوعت موضوعاتها، من ثورة الجندر، إلى الإفصاح عن همومها واشغالاتها، إلى طرح مختلف القضايا الإنسانية العميقة، منافسة في ذلك الرجل، بل ومتفوقة عنه.
- تراكمت الجدليات حول طبيعة العلاقة الرابطة بين الأدب المجتمع، ويبقى الجدل قائما، ما يؤكد متانة العلاقة وجوهريتها بين التوجهين.
- العلاقة بين الأدب والفلسفة متداخلة متشابكة، فبالفلسفة يتوسط الأديب، وبالأدب يتوسط الفيلسوف للتعبيرعن مختلف تمثلات الوجود والحياة والكون، في رحلة البحث عن الذات والكينونة، والبحث في مشكلات الحياة والموت والمصير، بطريقة التداخل مرة والتفاعل مرة أخرى.
- لا يلزم الأديب بإخراج الحقائق التاريخية ولا أن يكون بوقا معليا لها، وهو ليس مطالبا بالارتهان للمصدر، أو التعامل بجدية مطلقة مع الشخصية التاريخية المراد الحديث عنها، بل هو ملزم بأن يكتب التاريخ بجمالية مع تطعيم الجمالية بحقائق تاريخية.
- حركة الحداثة الشعرية العربية تجريب، ولكنه تجريب مستمر لا ينقطع؛ فهي حركة جامحة، تسعى دوما للخروج من الثابت والمستقر، وهذا التجريب اكتنز بكم هائل من التعالي على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية؛
- اختلف المسرح الحداثي عما جاءت به المسارح الكلاسيكية، فقد جمع فنونا تأبى التصنيف وتشذ عن الطوق، تراوغ التقاليد وتكسرها، ثم تنسفها، في محاولة لإعادة بعثها من جديد، مما فرض رؤية نقدية جديدة وخاصة.
- تعددت النظريات التي حاولت تفسير العملية الإبداعية، وسجلت جميعها قصورا في التفسير، مما يكشف عن ضبابية وعدم دقة في تحديد مفهوم واضح للإبداع، ولا تفسير دقيق لدوافعه وبواعثه.
- صراع المثقف مع السلطة صراع يمتد من الأزل إلى الأبد، لكنها تفرعت إلى ثلاثة توجهات؛ علاقة التحدي، التي ينتهجها بعض المثقفين ضد السلطة المستبدة، علاقة استلاب؛ وتنتهجها السلطة لاستلاب فكره ووعيه مقابل خدمات ومصالح تقدمها له، وأخيرا علاقة حياد؛ وينتهجها المثقف الغارق في أحلامه، الخانع بليونته ووسطيته.

## خاتمة:

- تأتت جدلية الشرق والغرب من الصراع الحضاري بين العالمين، وبدل أن تتواشج الثقافات وتتكامل، تناطحت وتصادمت ما ولد جدل الشرق والغرب في الأدب.
- تحول الجسد إلى مادة للكتابة ومحفزا للإبداع فعبرت به المرأة والرجل على حد سواء عن موضوعات عميقة وشائكة، وإيديولوجيات متشابكة، معقدة وشائكة.
- مصطلح العالمية رغم انتشاره وكثرة تداوله يبقى مصطلحا إشكاليا عائما، لم يتسن للنقاد، الأدباء، المؤرخين، والفلاسفة حصره بمفهوم جامع مانع، إذ لا تحصر العالمية في صفة لأدب معين أو وطن محدد، أو لغة بذاتها، بل هي نتاج أفكار وتجنيس له مؤثراته ودعائمه الخاصة.
- خاتمة القول أنه حري بنا الإشارة إلى مشكلات الأدب الإسلامي المقارن في الوطن العربي، وكذا الحلول الناجحة والناجعة، كجعله تخصصا جامعيا مستقلا، حتى تقبل الأجيال على تدارسه والتعرف عليه عن كثب، بتوفير مصادره ومراجعه، مع العمل على ترجمة ما كان منها بلغة أجنبية، لتسهيل عملية الاطلاع عليها والاستفادة منها، لربط هموم واهتمامات الأدباء المسلمين وتوحيدها في جميع الأصقاع الإسلامية، لكون الأدب الإسلامي المقارن هو الجسر الوجداني الذي تعبر من خلاله مشاعر الوحدة وتصنع اللحمة، رغم الفوارق اللغوية، وهو وحده الذي ينجح في خرق الخصوصيات القومية ومؤثرات النفسية والحضارية لمختلف الشعوب الإسلامية، من أجل بناء مجتمع إسلامي موحد، إن لم يكن سياسيا واجتماعيا، فعلى الأقل أدبيا.

إذا كان الأدب المقارن يهتم بدراسة آداب الشعوب المختلفة، عن طريق البحث في مسار تطورها تاريخيا، وكذلك الوقوف على أهم المؤثرات الحضارية المختلفة التي طبعته، كما يرصد الجانب النفسي للمجتمعات ومؤثراتها من خلال إنتاجها الأدبي، قصد الوصول إلى الخصائص العقلية والنفسية للنموذج الإنساني في هذه المجتمعات، في محاولة منها التقريب بين الشعوب وتوسيع مجال التواصل والتحاور بينها.

سجل الأدب الإسلامي المقارن عمق الشعور الموحد للأدباء المسلمين، مع محاولة رصد مختلف الظواهر التاريخية التي مرت بها أمة الإسلام ومجتمعها، في محاولة لتتبع فنون الأدب الإسلامي المقارن، موضوعاته، وارتحالاته.



# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع :

### أ- المراجع باللغة العربية:

1- ابن الأثير: (المبارك بن محمد الجزري مجد الدين أبو السعادات). النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق أحمد الزاوي والطناحي محمود محمد. المكتبة الإسلامية، ط01، 1383هـ/1963م.

2- إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة. دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2012.

3- إبرهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، (مقاربة سرد-أنثروبولوجية). دار النايا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط01، 2013.

4- إبراهيم عبد الرحمن: الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، القاهرة، مصر، ط01، (د.ت).

5- إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983.

6- أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد. دار المنارة للنشر، جدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1405هـ/1985م.

7- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ط1، 1987.

أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم. عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط01، 2010.

8- أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الأدب

9- أحمد فضل شبلول: المرأة ساردة. وكالة الصحافة العربية، ناشرون، الجيزة، مصر، ط01، 2016.

10- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط01، 1989.

11- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية،ترجمة كمال أبو ديب. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

12- أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): الثابت والمتحول، دراسة في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 ،1980.

13- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن. دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1980.

14- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1996.

15- ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط01، 1984.

16- العربي. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2002.

17- أنور عبد الملك: دراسات في الثقافة الوطنية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1967.

18- إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية بعد الهزيمة، بيروت، لبنان، منظمة التحرير الفلسطينية، ، وزارة الثقافة، غزة، فلسطين، 1974.

19- بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية، (1899-1999). دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

20- البخاري (محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة البخاري أبو عبد الله). صحيح البخاري. دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط01، 1423هـ/2002م.

21- بسام قطوس: المدخل إلى منهاج النقد المعاصر. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2006.

22- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2003.

23- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية. الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

24- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية. الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

25- بوعلي ياسين: ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الاجتماعي.

26- ابن تيمية (أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلامبن عبد الله بن أبي القاسم الخضر النميري الحراني الدمشقي الحنبلي أبو العباس تقي الدين): مجموع الفتاوى، تحقيق عبد الرحمن القاسم. وزارة الشؤون الإسلامية والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1425هـ/2004م.

27- الجاحظ : (أبو عثمان عمر بن بحر بن محبوب): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون. مطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط 2، 1965.

28- جمال شحيد ووليد القصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والتجليات. دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط01، 2005.

29- جهاد فضل: أسئلة الرواية. الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 1994.

30- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01.

31- حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، دراسة نقدية. دار البشير، عمان، الأردن، ط01، 1416هـ/1996م.

32- حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالميا. دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط01، 1992.

33- حسام الخطيب: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط 01، 2001.

34- حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم. سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

35- حسين مُرُوَّة: قضايا أدبية. دار الفكر، القاهرة، مصر، ط01، 1956.

36- حسن بن فهد الهويمل: الحداثة بين التعمير والتدمير. دار المسلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، جانفي 1992.

37- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994.

38- الحصري (إبراهيم بن علي): زهر الآداب وثمر الألباب. المطبعة الرحمانية، القاهرة، مصر، 1925.

39- مجلة الحياة الثقافية، العدد 195. وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، 2008

40- حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية. منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2009.

41- حفناوي بعلي، بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات. دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015.

42- حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة.

43- خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي ،بيروت، لبنان، 2009.

44- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طـ 3، 1983.

45- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى). عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

46- خليل ذياب أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية. دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

47- خولة حمدي، غربة الياسمن، دار كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

ابن رشيق القيرواني: العمدة.

48- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985م.

49- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة.(سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

50- ابن رشيق (الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، لبنان، ط05، 1401هـ/ 1981م،

51- سالم المعوش: صورة الغرب في الرواية العربية. مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

52- سعد أبو الرضا: الأدب الإسلامي بين المفهوم والتعريف والمصطلح. مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد7، محرم 1416هـ/1995م.

53- سعيد بنكراد: النص السردي (نحو سيمائيات للأيديولوجيات). دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 1996.

54- سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في الأدب العربي. الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987.

55- سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية. المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط01، 1987م.

56- سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، دراسة نقدية شرعية. دار الأندلس الخضراء، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1.

57- سمير الشناوي: خرافات الجمال، نموذج للكاتبات النسوية، بتاريخ: 28 يونيو 2018.

58- سيد البحراوى: المدخل الاجتماعى للأدب. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط03، 2001.

59- سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه. دار الشروق للنشر، القاهرة، مصر، ط08، 1424هـ/2013م.

60- السيد ياسين: الكونية والأصولية وما بعد الحداثة. المكتبة الأكاديمية، ط1، 1996.

61- شوقي ضيف: المدخل الاجتماعي للأدب. دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط08، 2001.

62- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1960-1995م.

63- شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

64- شيرين أبو النجا. عاطفة الاختلاف، (قراءة في كتابات نسوية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 1985.

65- شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي. مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.
66- صادق الأسود: علم الاجتماع السياسي (أسسه وأبعاده). مطابع وزارة التعليم العراقية، بغداد، العراق، 1990.
67- الصادق قسومة، نشأة الرواية بالمشرق، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2006.
68- صبحي حديدي:الرواية والتاريخ، وقائع الأرشيف ومجازات السرد. الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2019.
69- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. دار شرقيات، الطبعة الأولى، 1996.
70- صلاح فضل: علم الأسلوب. دار الشروق، القاهرة، مصر، ط02 ، 1985.
71- الأصفهاني: الأغاني، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955.
72- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي. دار الأطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، مصر، 2005.
73- الأصمعي: الأصمعيات. تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
74- طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلم الشنتمري. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الثقافة والفنون، 2009،
75- طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط03، 1423هـ/2002م،
76- الطاهر أحمد مكي: في الأدب المقارن، دراسة نظرية و تطبيقية. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03، 1997م.
77- الطاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1414هـ/ 1994م.
78- الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الثقافة، عيون المقالات، المغرب، الطبعة الثانية الدار البيضاء، سنة 1986.
79- الطاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1999.
80- طه حسين: حديث الأربعاء. مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2014،
81- طه حسين: في الشعر الجاهلي, مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2014.
82- طه وادي: الرواية السياسية. الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، ودار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

83- طه وادي: القصة ديوان العرب. مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2001.

84- عابد توفيق الهاشمي: الوجيز في الأدب الإسلامي المعاصر وتاريخه. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط01، 1420هـ/ 2000م.

85- عبده عبود: الأدب المقارن مدخل نظري و دراسات تطبيقية. منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1991-1992.

86- عبده عبود: هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية و التبادل الثقافي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 1995.

87- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، يونيو، 1995.

88- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر. مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، بيروت، 1400هـ/ 1980.

89- عبدالحميدجيدة:الحداثةفيالشعرالعربيالمعاصربينالتنظيروالتطبيق. دار الشمال للنشر والتوزيع، ظهر العين، طرابلس، ط01، 1988.

90- عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها. دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط02، 1414هـ/1994.

91- عبد الرحمن أبو عوف: القراءة في الكتابات الأنثوية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2001.

92- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة. دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط04، 1981.

93- عبد الرحمن صالح العشماوي: علاقة الأدب بشخصية الأمة. مكتبة العبيكان، الرياض، ط01، 1423هـ/2002م.

94- ابن عربي (محمد بن علي بن محمد الحاتمي محي الدين بن عربي): مواقع النجوم ومطالع أهلة الأسرار والعلوم. المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، أغسطس (أوت، آب)، 2010.

95- العربي الذهبي: شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

96- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1983.

97- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992.

98- عبدالعزيزالنعماني: فنالشعربينالتراثوالحداثة.الدارالمصريةاللبنانية،القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1991.

99- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب. الدار التونسية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977.

100-عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، مع دليل بيبليوغرافي. دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1983.

101-عصام بهي: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1991.

102-عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي). مركز الحضارة العربية للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، ط1، 2003

103-علي أبو زيد: البديعيات (نشأتها، تطورها، أثرها). عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط01، 1403هـ/ 1983.

104-علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العملية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

105-علي محمد طه: ديوان أرواح شاردة. شركة فن للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1946.

106-عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، عرض و توثيق و تطبيق. دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، 2009.

107-عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل للمصطلحات السياسية. مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000.

108-عمر عبد الرحمن الساريسي: مقالات في الأدب الإسلامي. دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1417هـ/1966م.

109-عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي. دار ابن كثير للطباعة

110-عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا. منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015.

111-عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية. سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، (د.ط)، 2011.

112-عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993.

113-عبدا الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 1994.

114-عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم: فى الثقافة والأدب. دار الثقافة الجديدة، القاهرة، مصر، ط01، 2009.

115-عبد الله الغذامي،المرأة واللغة ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3.

116-عبد الله صالح الوشمي: جهود أبي الحسن الندوي النقدية في الأدب الإسلامي، مكتبة الرشد، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1426هـ/2005م.

117-عبد اللطيف عبد الحليم: كتابات في النقد. الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

118-عبد الله إبرهيم: السرد النسوي، (الثقافة الأبوية، الهوية الانثوية، والجسد).

119-عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

120-عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.

121-عبد الله سالم المعطاني: قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط01، 1998.

122-عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1998.

123-عبد الهادي محبوبة، مقدمة الطبعة الأولى لكتاب نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة، 1983.

124- عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام. دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

125-غالي شكري: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل. دار الفارابي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1991.

126-فاضلثامر:رهاناتشعراءالحداثة. منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العراق، 2019.

127- ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن زكريا الرازي): معجم مقاييس اللغة. وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين. منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

128-فاروق أبو زيد: عصر التنوير العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

129-فاضلثامر:مدارات نقدية. دارالشؤونالثقافيةالعامة، بغداد، العراق، ط01، 1981.

130-فاطمة حسين العفيف: الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب) نماذج. عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2011.

131-فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999.

132- فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة (سيرة ذاتية). دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

133-الفيروز أبادي: القاموس المحيط. إعداد وتقديم عبد الرحمان المرعشلي. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1997،

134-فهمي جدعان: الماضي في الحاضر. دار الفارس، ط1، 1997.

135-قاسم السامرائي: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية. دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1403هـ- 1982 .

136- القاضي عياض: ترتيب المدارك وتقريب المسالك. مطبعة فضالة، المغرب، ط01.

137-القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري):الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم الطفيش. دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط02، 1384هـ/ 1964م.

138-كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت، لبنان، ط02، 1409هـ/1986م.

139-مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية. دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1408هـ/1988.

140-مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،

141-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط. القاهرة، مصر، ط1، 1972م.

142-مجموعة من الفلاسفة المسلمين:رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء. تيسير جيوم ديفو. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2017.

143-محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي. الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986

144-محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

145-محمد بنيس، حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط02، 1988.

146-محمد التونجي وراجي الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة، الألسنيات. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1421هـ/2001م.

147-محمد حرب عبد الحميد: الأدب التركي الحديث والمعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط) 1975.

148-محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر. مطبعة دار الشروق، مصر، 1414هـ/ 1994م.

149-محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر، دراسة وتطبيق. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط01، 1418هـ.

150-محمد حسن بريغش: الأدب الإسلامي، أصوله وسِمَاته. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ناشرون، ودار الفرقان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1996.

151-محمد رياض وتار: شخصية المثقّف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000.

152-محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط01، (د.ت)، 1977.

153-محمد شفيق شا: في الأدب الفلسفي. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

154-محمد عزام: البطل الإشكالي. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1 1992.

155-محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة.

156-محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي. الشركة المصرية، العالمية للنشر، لونجمان، ط03، 1996.

157-محمد غنيمي هلال: مختارات من الشعر الفارسي. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ، 1965م.

158-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1998.

159-محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2007.

160-محمدفتوحأحمد: واقعالقصيدةالعربية. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1998م.

161-محمد فكري الجزار: سيميوطيقيا الاتصال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

162-محمد قطب: من قضايا الفكر الإسلامي المعاصر. دار الشروق، القاهرة، مصر، ط01، 1423هـ/2003م.

163-محمد قطب: منهج الفن الإسلامي. دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط06، 1983.

164-محمد مدني: المقارنة المغلقة، قراءة في تحولات نظرية التأثيرات الأدبية. دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

165-محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا،2000.

166-محموددرويش : الديوان. دارالعودة،بيروت، لبنان،1989.

167-مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية. وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1993.

168-مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2003.

169-مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة). دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1970.

170- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1997

171-مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي العربي في الرواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، (د.ط)، 1998.

172-المعجم الحديث للتحليل السياسي، ترجمة سمير عبد الرحيم الحلبي. الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 1999.

173-منى تيم الشرافي: الجسد في مرايا الذاكرة. منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

174-منصور قيسومة: الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة. دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، 1994.

175-ابن منظور (أحمد بن مكرم): لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1410هـ، 1990م.

176-منيف موسى: في الشعر والنقد. دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985.

177-مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي. منشورات جامعة السابع من أفريل، بنغازي، ليبيا، 2007.

178-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 02، 2000.

179-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،بيروت، لبنان، ط03، 2002م.

180-ميخائيل نعيمة: الغربال. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط7، 1983.

181-نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية. دار الأهالي للطباعة والنشر،سوريا، ط1، 1997.

182-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط07، 1983.

183-نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين. دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 1418هـ/1998م.

184-نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر. مكتبة مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

185-نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة. عالم الكتب الحديث ، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2007 .

186-نجيب محفوظ: بداية ونهاية. مكتبة مصر، القاهرة، ط7، (د ت).

187-نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م.

188-نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي. دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط02، 1413هـ/1992م.

189-نوري جعفر: الأصالة في مجال العلم والفن. منشورات الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1979.

190-نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب). منشورات فكر (دراسات وأبحاث)، الرباط، المغرب، ط1، 2009.

191-هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق (السرد النسوي بين النظرية والتطبيق). دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

192-وليد قصاب: في الأدب الإسلامي. دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 1419هـ/ 1998م.

193-واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1981.

194-وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، الكويت، 1996.

195-يوسف الخال: الحداثة في الشعر. دار الطليعة، بيروت، لبنان، ديسمبر، 1978.

196-يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، 1966.

## ب-المراجع المترجمة:

197-أدريان مارينو: مراجعة الأدب العالمي، ترجمة عبد النبي ذاكر. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

198-إدوارد سعيد: الاستشراق. ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

199-أفلاطون: الجمهورية: دراسة و ترجمة: فؤاد زكريا ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

200-ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف ، مصر،، (د.ط)، (د.ت).

201-أنتوني غدنز: علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 1997.

202-باري هندس: خطابات السلطة. ترجمة ميرفت ياقوت. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005.

203-باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب، ترجمة، أمل الصبان، تقديم محمد أبو العطا. المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر.

204-بوريس بورسوف: الواقعية اليوم وأبدا. منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، العراق، 1974.

205-بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، آب (أغسطس)، 1979.

206-بول شاوول: مسرح ما بعد الحداثة. جريدة المستقبل، بيروت، لبنان، العدد2047، بتاريخ 2005. نقلا عن التكمجي

207-بول فان تيغم: الأدب المقارن. ترجمة محمد محمود الخضري. دائرة المعارف الأدبية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ت).

208-بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعقراني. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2009.

209-بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب. منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2016.

210-تيرى إيجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، كتابات نقدية، ترجمة أحمد حسان. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 1991.

211-جان بول سارتر: ما الأدب ؟ ترجمة محمد غنيمى هلال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 2000.

212-جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم. دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط02، 1986.

213-جون كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، 2000.

214-جيزيل بروليه: جماليات الإبداع الموسيقي، ترجمة فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.

215-دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ترجمة غسان السيد. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط)، (د.ت).

216-روستريفور هاملتون: الشعر والتأمل، ترجمة مصطفى بدوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1963.

217-رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة. دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1412هـ/1991م.

218-ز، ل، ليفين: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في لبنان وسوريا ومصر، ترجمه عن الروسية بشير السباعي. دار ابن خلدون للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1978.

219-سارة غامبل: النسوية و ما بعد النسوية ( دراسات ومعجم أدبي)، ترجمة أحمد الشامي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،2002.

220-فالنتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة: عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط01، 1981.

221-فريديريش نيتشه: هكذا تكلَّمَ زرادشت، ترجمة علي مصباح، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مايو، 2011.

222-فريديريش نيتشه: هذا هو الإنسان، ترجمة علي مصباح. منشورات دار الجمل، بغداد، العراق.

223-فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي، ترجمة محمد يحيى، مراجعة ماهر شفيق. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000.

224-فيليب اوسلاند: من التمثيل الى العرض، ترجمة سحر فراج، طبع وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1977.

225- كارلونالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية. تقديم طه حسين، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02.

226-كرستوفر أينز: المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، نشر وزارة الثقافة، القاهرة، مصر،1996.

227-كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة أمين سلامة، مهرجان المسرح التجريبي القاهرة، مصر، 1989.

228-ماري إيجلتون: النظرية الأدبية النسوية، ترجمة عدنان حسن رنا باشور. دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط1، 2016.

229-ماريوس فرنسوا غويار: الأدب المقارن، تر: هنري وغيب. منشورات عودات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط2، 1988.

230-مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط01، 1987.

231-نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط02، 1999.

232-هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ، العقل في التاريخ، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام. دار التنوير، ط 2، 1981.

233-هانز جورج غادامير: بداية الفلسفة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم. دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

234-يوهان فولفغانغ غوته: النور والفراشة، رؤية غوته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي مع النص الكامل للديوان الشرقي، قدمه للعربية مع تعليقات وشروح الدكتور عبد الغفار مكاوي. منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2006.

## ت- المراجع باللغات الأجنبية:

235- Dictionary of English, horn by, ‘Oxford Advanced learner .server Edition, oxford université presse, 226.

236- Le petit Larousse illustré.Edition anniversaire de la . semeuse, 2010.

## ث- المجلات والدوريات:

237- مجلة الأدب الإسلامي أحمد محمد علي حنطور: مصطلح الأدب الإسلامي بين أيدي الدارسين.. مجلة الأدب الإسلامي، س02، العدد05، رجب، 1415هـ.

238- مجلة الشراع إملي نصر الله: "فراشة تمزق جدار الشرنقة". ، العدد 104، الإثنين، 12 آذار، مارس، سنة 1984م.

239- مجلة العلم الثقافي حوار الشاعرة مليكة العاصمي، ، السبت 17 ربيع الأول، 1406 هـ/ 30 نوفمبر 1985م.

240- مجلة العربي إدوار الخراط ، مايو، 2004.

241- مجلة المعرفة حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سورية. ، العدد 166، كانون الأول، 1975.

242- مجلة فصول راشيا هولي: الوعي والأصالة، نحو تأسيس إستيطيقا نسوية. ،العدد 65، خريف 2004، شتاء، 2005.

243- مجلة عالم المعرفة حسين مؤنس: الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، ، رقم 237، الكويت، سبتمبر1998.

244- مجلة فصول عبد الله سالم المعطاني: قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي. ، مجلد 10، عدد 1، 2 يوليو، 1991

245- مجلة فصول محمد ياسر شرف: إلهام الخلق الفني. ، قضايا الإبداع، الجزء الأول، المجلد العاشر، العدد 1 و 2 يوليو 1991.

246- مجلة فصول: محمد برادة: الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين. ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، السنة11، العدد 104، 1993.

ج- الملتقيات والمحاضرات:

247- أحمد فراج: الثقافة والعولمة، صراع الهويات والتحديات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب أبحاث المؤتمر التابع لإقليم غرب الدلتا، 2003.

248- عباس المناصرة: دورة المفاهيم الإسلامية، معهد الفكر الإسلامي المنعقد في الجامعة الأردنية، الورقة الثانية، 1996.

249- عباس المناصرة مصطلح "الأدب" عند العرب، محاضرة ألقيت بمقر رابطة الأدب الإسلامي العالمية – المكتب الإقليمي عمان في 2002/8/10 ضمن موسمها الثقافي.

ح- المواقع الإلكترونية:

250- إبراهيم عبد النور: الإبداع في التراث النقدي، موقع جامعة ورقلة، الرابط: dspace.Univ – ourgla.dz.

251- إبراهيم محمد: علاقة الأدب بالمجتمع، جريدة الحوار المتمدن الإلكترونية، الرابط: https://www.ahewar.org

252- إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن: الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية. مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، الرابط:https://jssa.journals.ekb.eg/articl

253- إحسان عباس، موقع الرصيف الإلكتروني، الرابط: https://raseef22.net/.

أحمد الأندلسي: ما هو الفرق بين الأدب العالمي وعالمية الأدب؟ موقع التخاطب الإلكتروني، الرابط:

https://takhatub.ahlamontada.com

254- أحمد رجب: ما هي العلاقة بين الرواية والتاريخ؟ موقع جريدة اليوم الثامن الإلكترونية، الرابط: https://alyoum8.net/news

255- أحمد غنام: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، للناقد نك كاي: تجليات وتداعيات الحداثة وما بعدها، موقع الأرشيف، الرابط: https://archive.org/details/nek_kay_hadatha.

256- بوجينا سافيسكا: مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة عن البولندية، د. هناء عبد الفتاح لمجلة المستقبل، موقع منتدى مجلة الفنون المسرحية، الرابط: https://theaterarts.yoo7.com.

257- بينيتو مارينو: الجسد في فكر نيتشه، ترجمة أمارجي موقع الجدلية الإلكتروني، الرابط :https://www.jadaliyya.com .

258- جريدة الخليج الإلكترونية: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الرابط: https://www.alkhaleej.ae.

259- جريدة الخليج الإلكترونية: عالمية وعولمة الأدب العربي المعاصر، الرابط: https://www.alkhaleej.ae.

260- جلال عزيز فرمان آل محمد: النظريات التي فسرت الإبداع، الرابط: https://www.uobabylon.edu.iq/ /

261- جمال قصودة: الكتابة النسويّة وسُلطة الجسد. موقع صحيفة البناء اللإلكترونية، الرابط:

https://www.al-binaa.com/archives/article

262-جميل حمداوي: جدلية المثقف والسلطة، موقع يومية الحوار المتمدن الإلكترونية، الرابط: https://www.ahewar.org/.

263- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، الموقع: https://pulpit.alwatanvoice.com/

264- جميل فتحي الهمامي: الرواية العربية بين التجريب والتجريم، موقع الجزيرة، الرابط: https://www.aljazeera.net/،

265- جهاد فاضل: الشرق والغرب يلتقيان، موقع مجلة الرياض، الرابط: https://www.alriyadh.com/352067،

266- حامد سرمك حسن: تفسير الإبداع. مجلة النقد العراقي الإلكترونية، الرابط: https://www.alnaked-aliraqi.net/

267- التكمه جي: السمات الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة، مجلة المشهد المسرحي، موقع الشاهد، الرابط: https://almashhad-almasrahii.com/archives/.

268- حواس محمود: الأدب والمجتمع، موقع الشروق نيوز الإلكتروني، الرابط:

https://www.shorouknews.com

269- الأخضر بن السايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، الرابط: . https://ouvrages.crasc.dz

270- دارين شبير:المثقف والسياسي: جدلية قائمة ومناورات لا تنتهي، موقع البيان الإلكتروني، الرابط: https://www.albayan.ae/.

271- رسول درويش : مفهوم العالمية في الأدب الروائي (دراسة في كتابات إليف شافاق وباولو كويلو)، يومية أخبار الوسط السياسية الإلكترونية، الرابط:

http://www.alwasatnews.com/news.

272- رشيد عوبدة: الجسد شرارة حراك، الجسد أيقونة تغيير، موقع معبر الإلكتروني، الرابط: www.maaber.org.

273- زياد الأحمد: العلاقة بين الرواية والتاريخ، موقع مجلة الجديد الإلكترونية، الرابط: https://aljadeedmagazine.com/،

274- سعيد يقطين: السرد التاريخي والرواية التاريخية. موقع صحيفة العرب الإلكترونية، الرابط: https://alarab.co.uk.

275- سناء أبو شرار: تأثير الأدب على المجتمع والمرأة: الرابط:

http://wonews.net/ar

276- السيد نجم: المقاومة و"التعبير بالجسد" فى الرواية، موقع الناشر الإلكتروني، الرابط:

http://nashiri.net/critiques-and-reviews/critiques-and-analyses/.

277- صابر مستور: إشكالات العلاقة بين الفلسفة والأدب: موقع جريدة الحوار المتمدن الإلكترونية، الرابط: https://www.ahewar.org/.

278- ضمد كاظم وسمي: التكامل بين الفلسفة والأدب، موقع أنفاس الرابط: https://www.anfasse.org .

279- طارق عدنان محمد:حنان عثمان: تأثير الأدب الإسلامي على هوية الغرب الثقافية، موقع الفصيح الإلكتروني، الرابط: http://www.alfaseeh.com/.

280- عبد الباسط بدر: عالمية الأدب الإسلامي. مجلة الأدب الإسلامي، موقع شبكة الألوكة، الرابط: https://www.alukah.net.

281- عبد الرحمن أبو المجد: الأدب المقارن الإسلامي: حالة التقاليد الأدبية الإسلامية في الأدب القوقازي - حوار ريبيكا روث غولد، موقع شبكة الألوكة، الرابط: https://www.alukah.net/.

282- عبد اللطيف محفوظ: الرواية التاريخية وتمثل الواقع، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

283- عبد الله جمعة : من منافذ التجريب في الشعر العربي، موقع عالم الثقافة الإلكتروني، الرابط: https://www.worldofculture2020.com/.

284- عبد الله السمطي: التجريب والتشكيل الجمالي في القصيدة العربية، موقع البسطجي الإلكتروني، الرابط:https://postaji.com/archives

285- عبد المجيد خفاجي: الأدب وهموم المجتمع، موقع أدباء الشام الإلكتروني، الرابط: https://www.odabasham.net/.

286- عبد المجيد صباطة: الرواية والتاريخ.. أي علاقة؟، موقع الجزيرة الإلكتروني، الرابط: https://www.aljazeera.net/.

287- عبد الهادي لبيتي: جدلية المرأة والكتابة، اتجاه نحو إنسانية الأدب، موقع مجلة طنجة الأدبية الإلكترونية، الرابط: https://aladabia.net/.

288- علي مجيد البديري: وقفة مع مفهوم الادب العالمي. موقع مجلة الولاية الإلكترونية، الرابط: https://alwelayh.com/.

289- عمار عبد سلمان محمد: ما بعد الحداثة في المسرح العالمي، موقع النور الإلكتروني، الرابط: http://alnoor.se/article.asp.

290- عمر عبد العزيز: مسرح الحداثة. مجلة الجمهورية الإلكترونية، موقع يمرس الإلكتروني، الرابط:
https://www.yemeress.com/algomhoriah.

291- عمر السنوي الخالدي: ما الأدب؟ موقع مجلة نزوى الإلكتروني، الرابط: https://www.nezwa.com

292- غسان اكويندي: مسرح ما بعد الحداثة. موقع مجلة الاتحاد الاشتراكي الإلكترونية، الرابط: https://alittihad.info/.

293- فاطمة الشيدي: السلطة والمثقف، التباسات وأسئلة. يومية القدس العربي الإلكترونية، الرابط https://www.alquds.co.uk/

294- فخري صالح: عالمية الأدب، |موقع الدستور الإلكتروني، الرابط: https://www.addustour.com/articles/

295- فريد الزاهي: الجسد أفقا للمعرفة: مقدمات للبحث والسؤال، موقع منى الإلكتروني، الرابط: https://mana.net/.

296- فهد بن عبد الحميد وآخرون: مفهومالحداثةوإشكاليته :دراسةوصفية. النسخة الإلكترونية، موقع محاضرات، الرابط:

http://conference.kuis.edu.my/pasak2017

297- قناة الجزيرة: بين الأدب والفلسفة، أي علاقة؟ موقع الجزيرة، الرابط: https://www.aljazeera.net/،

298- الكبير الداديسي: الحداثة الشعرية العربية. موقع المثقف، الرابط: https://www.almothaqaf.com

299- محمد أبو بكر حميد: الأدب العربي والأدب الإسلامي، موقع لها الإلكتروني، موقع لها أونلاين، الرابط: https://www.lahaonline.com/.

300- محمد لحبيب: التحليل النفسي والإبداع، نشر بتاريخ: 05 جويلية 2017، الساعة: 38: 03: سا، الرابط: https://www.alkhaleej.ae،

301- محمد حيدار: الرواية والتاريخ، الخصوصية والمشترك، موقع الأنطولوجيا، الرابط: https://alantologia.com/blogs/

302- محمد عبد الله سليمان: قضايا نقدية في مواجهة نظرية الأدب الإسلامي، موقع: شبكة الفصيح الإلكترونية، الرابط: http://www.alfaseeh.com/.

303- محمد عبد الله القواسمة: الرواية والتاريخ، موقع الدستور، الرابط: https://www.addustour.com/articles،

304- مصطفى شعبان: الأدب والأديب، من كتاب: وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي)، موقع منتدى مجمع اللغة العربية، الرابط: https://www.m-a-arabia.com

305- محمد ويلالي: مصطلح الأدب الإسلامي: المسوغات والأبعاد، موقع الألوكة الإلكتروني، الرابط: https://www.alukah.net.

306- مجلة الخليج: الأدب على تخوم التجريب: الرابط: https://www.alkhaleej.ae.

307- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات علوية صبح نموذجا. موقع جريدة نزوى، الإلكترونية، الرابط: https://www.nizwa.com/.

308- مفيد نجم: حوار الرواية والتاريخ (مشكلة المصطلح)، موقع مجلة الجديد الإلكترونية، الرابط: https://aljadeedmagazine.com.

309- موقع التخاطب الإلكتروني: عالمية الأدب من منظور معاصر، موقع الكاتب الإلكتروني، الرابط: https://takhatub.ahlamontada.com.

310- موقع ستار تايمز: عالمية الأدب العربي الحديث، الرابط: https://www.startimes.com.

311- نبيل الحيدرى: جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة، يومية الحوار المتمدن الإلكترونية، الرابط: https://www.ahewar.org/

312- نجاة حسين: التجريب في النص الروائي الجزائري.مجلة أقلام الهند الإلكترونية، الرابط: https://www.aqlamalhind.com/.

313- نجوى قندقجي: تمثلات الجسد في رواية الحرب السورية، بحث وداعي من

314- نينو سورمافا، صراع الشرق والغرب في رواية (أديب) لطه حسين.مجلة القدس العربي الإلكترونية، الرابط: https://www.alquds.co.uk/،

315- همام قباني: الأدب والفلسفة وأشكالهما الفنية، مجلة الحوار المتمدن، الموقع المذكور بتاريخه ووقته.

316- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، موقع جريدة المدى الإلكترونية، الرابط: https://almadasupplements.com.

| المحاضرات | | الصفحة |
|---|---|---|
| مقدمة | | |
| الأولى | أزمة مفهوم الأدب | 01 |
| الثانية | المرأة والكتابة | 07 |
| الثالثة | الوظيفة الاجتماعية للأدب | 24 |
| الرابعة | الأدب والفلسفة | 38 |
| الخامسة | الرواية والتاريخ | 50 |
| السادسة | الحداثة الشعرية | 67 |
| السابعة | المسرح الحداثي | 89 |
| الثامنة | التجريب في الأدب | 104 |
| التاسعة | الأسس النفسية للإبداع | 117 |
| العاشرة | المثقف والسلطة | 139 |
| الحادية عشرة | الشرق والغرب في الأدب العربي | 156 |
| الثانية عشرة | الجسد موضوع أدبي | 172 |
| الثالثة عشر | عالمية الأدب | 192 |
| الرابعة عشر | الأدب الإسلامي المقارن | 217 |
| خاتمة. | | 248 |
| قائمة المصادر والمراجع | | 251 |