المحاضرة الأولى

القصص وراء القصص 1

اليونان وروما

الأدب والنقد الأدبي في الثقافات الغربية لا يمكن فهمه بدون فهم علاقته بالكلاسيكيات التراثية – اليونان وروما. لماذا؟

لأن الأدب والثقافة الأوروبية والغربية أنتجت كإحياء للثقافات الكلاسيكية لليونان وروما.

من القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين, الثقافات الغربية اعتبرت اليونان وروما أكمل الحضارات, وفي الغرب المسرح, الشعر, النقد الأدبي, الفن, التعليم, السياسة, الأزياء, الهندسة, الرسم, النحت, كلها أُنتجت كتقليد للكلاسيكيات التراثية لليونان وروما.

لكن علاقة الغرب بالعصور القديمة ليس بسيطا. إنها مليئة بالتناقضات والازدواجية.

هناك مفهومان في هذه العلاقة يجب أن نستعرضهما

1- العلاقة الازدواجية بين روما واليونان (المحاضرة الأولى)

2- العلاقة الازدواجية بين الغرب والعصور القديمة (المحاضرة الثانية)

كتب الشاعر الروماني هوراس:

"اليونان الأسيرة أسرت غازيها"

المصدر: هوراس, "رسالة إلى أغسطس", النقد الأدبي الكلاسيكي.

يعبر هوراس عن حس التخلف والازدواجية لأن روما غزت اليونان سياسيا وعسكريا لكن روما لم تستطع إنتاج ثقافة متقنة (شعر, فلسفة, خطابة, إلخ) مثل اليونان.

بإمكاننا أن نجد هذا الحس من الازدواجية التخلف في كل مكان في الأدب الروماني (اللاتيني): عند هوراس وكوينيليان وسينيكا, إلخ.

الرومان غزوا اليونان عسكريا, لكنهم أحسوا دائما أن ثقافة اليونان بقيت بشكل لا متناهي أكثر تعقيدا وإتقانا في الشعر والفلسفة والخطابة والطب والهندسة والرسم والأخلاق وفي الإتقان. وبالنتيجة الحس بالتأخر.

سنيكا على سبيل المثال, كتب:

" لم *يكن من أهداف حياة القدماء أن يوفروا لنا المجد, والحياة قبلنا ليست لنا* "

"*الإنسان الذي يتبع آخرا ليس فقط لا يجد شيئا؛ أنه حتى لا يرى شيئا* "

سنيكا , رسائل إلى موراليس

لعدة قرون, التعليم في روما احتوى ببساطة على تقليد عظماء اليونان في الأدب, الخطابة, الرسم, إلخ. هوراس مثلا, نصح قُرّاءه بكل بساطة أن يقلدوا الإغريق (اليونانيين القدماء) وألا يحاولوا أبدا أن يخترعوا أي شيء بأنفسهم لأن اختراعاتهم سوف تكون ركيكة وقبيحة:

لكن الذي يأمل بأن يكون لديه كلمات جديدة

يجب أن يستقيها من النبع الإغريقي

لأنها تنساب بكل سلاسة

المواضيع الجديدة لا تُشْرح بسهولة

ومن الأفضل لك أن تختار موضوعا معروفا

من أن تثق باختراع من عند نفسك

لأن الذي يخترعه الآخرون

سيكون منقحا, ومطورا جدا

والتي سوف تتفوق على خاصتك

ولكن بعد ذلك يجب ألا تقلد الأشياء الصغيرة

ولا تترجم ترجمة حرفية

المصدر: الأدب اللاتيني: مقتطفات أدبية, مايكل غرانت.

سعى الرومان بكل جهدهم لتقليد الإغريق وفشلوا في مجاراتهم. السبب بسيط. التقليد لا ينتج الأصالة. كما يعبر سينيكا عن ذلك بحرقة, " الإنسان الذي يتبع آخرا ليس فقط لا يجد شيئا؛ أنه حتى لا يرى شيئا".

كان الرومان ريفيين بسطاء وغير مثقفين, وكانوا محاربين بارعين وفي ذروة قوتهم عندما حكموا أكبر إمبراطورية في العالم, ما زال لديهم حس بأنهم أقل ثقافة من محافظتهم الصغيرة "اليونان".

هذه الحالة أثرت كثيرا في كيفية إنتاج الأدب في روما وسوف تؤثر كثيرا في كيفية إنتاج الأدب لاحقا في أوروبا والغرب.

المحاضرة الثانية

القصص وراء القصص 2

روما وأوروبا

في عصر النهضة, أعاد الأوروبيون اكتشاف الكتب القديمة للإغريق والرومان, ومكنهم ذلك من استحداث أدب وثقافة خاصة بهم. هذه الفترة سميت بـ "عصر النهضة" لأن الناس في أنحاء أوروبا أرادوا إحياء التعاليم القديمة للرومان والإغريق.

أثناء النهضة, كانت أوروبا أقل تعقيدا بكثير مما كانت عليه روما واليونان قديما. في عصر النهضة في أوروبا لم تكن هناك لغات مكتوبة. اللغة الوحيدة المكتوبة كانت اللغة اللاتينية, والناس القادرون على القراءة, مثل إراسموس, كانوا قلة قليلة. مما يعني أنه لدينا قارة غير متحضرة, سكانها غير متعلمين وجدوا فجأة تراثا ضخما من العالم القديم – المئات والمئات من النصوص والكتب التي لم يطلع عليها أحد منذ مئات السنين. هذا التراث سوف يغير العقلية الأوروبية ويقود النهضة والإصلاح والثورة العلمية والتنوير والعالم التكنولوجي الحديث الذي نعيش فيه اليوم.

تناقضات وحيرة

وكما فعل الرومان قديما, أراد الأوربيون إنتاج قصائد وكتب وحضارة معقدة لأنهم اعتقدوا – كما فعل الرومان أيضا – أن الحضارة المميزة والكتب والقصائد الرائعة هي من سمات الأمم العظيمة.

الأمم العظيمة تحقق إنجازات عظيمة (مثل غزو البلاد والعباد) وتدوين تلك الإنجازات والفتوحات في كتب وقصائد عظيمة.

السبب في الإجماع بأن إنجازات شعب روما هي الأشهر وأفضل من إنجازات بقية البشرية, يشرح ذلك السبب "يواكيم دوبيلاي" في عشرينيات القرن السادس عشر, أنه "لديهم عدد كبير من الكتّاب". ويقول أيضا "على الرغم من مرور الوقت وضراوة المعارك ومساحة إيطاليا الشاسعة والغارات الأجنبية, فإن معظم إنجازاتهم بقيت محفوظة لوقتنا الحالي".

وعلى ذلك, فإن نشوء ما نطلق عليه اليوم "الأدب" في أوروبا عصر النهضة كان له دوافع وأغراض سياسية.

ما نسميه اليوم "أدب" نشأ لأن قوة أوروبا السياسية والعسكرية كانت آخذة في الازدياد. كانوا يغزون البلدان ويسيطرون على طرق التجارة, وحسب ما ذكر "دوبيلاي", فإن الشعر والأدب هي أدوات مهمة لدعم القوة السياسية.

كان المنطق هو التالي:

الإمبراطوريات العظيمة بحاجة لأدب عظيم, تماما كما كان لدى الرومان والإغريق.

وعلى هذا الأساس, فدراسة العلوم القديمة (العلوم والأدب والنقد) كان لخدمة غرض إنتاج لغات متحضرة لدول أوروبا الحديثة مشابهة للغات روما واليونان القديمة.

نظر الأوروبيون إلى القصائد والمسرحيات والكتب والقصص على أنها معالم حضارية. كانوا يقيّمون عظمة أمة ما بما تبنيه من معالم, (مثل مدرج روما القديم "الكولسيوم"). فكانت الكتب والأشعار والمسرحيات والأدب في نظر الأوربيين معالم حضارية تقاس بها عظمة الأمة.

" وفوق كل ذلك, فإن روما هي من زودت المنظّرين في الأنظمة الاستعمارية في إسبانيا وبريطانيا وفرنسا باللغة والنماذج السياسية التي احتاجوها, لأن النموذج الروماني الإمبراطوري كان له مكانة خاصة وفريدة في العقلية الأوروبية الغربية.

ليس فقط أنهم يؤمنون بأنها كانت أكبر وأقوى أمة على وجه الأرض, بل إنها أيضا وُهِبت سلالة من الكتاب موهوبين بالغريزة, وأحيانا بهبة إلهية".
المصدر: أنطوني باغدن, "سادة كل العالم: الفكر في الإمبراطورية الإسبانية والبريطانية والفرنسية في الفترة 1500-1800, نسخة جامعة ييل"

تقليد الكلاسيكيات (الأدب القديم)

إذن من أجل تقليد روما واليونان ولإنتاج لغات وثقافات متحضرة تتناسب مع ما حققوه حديثا من قوة سياسية وعسكرية, وجد الأوروبيون نموذجا جاهزا ليحاكونه: الرومان.

بدءا من عصر النهضة وحتى القرن العشرين, نادى الكتاب الأوروبيون بـ "تقليد الكلاسيكيات". وأصبحت هذه الفكرة: تقليد الكلاسيكيات, تقليد القدماء "imitatio" باللغة اللاتينية, أو "mimesis" باللغة اليونانية, أو "imitation" باللغة الإنجليزية, في الفترة من عصر النهضة إلى القرن العشرين هي الفكرة الأكثر شيوعا في الحضارة الأوروبية. لم يكن هناك مبدأ آخر له تأثير وانتشار مشابه في تلك الفترة.

التقليد لا يؤدي إلى الأصالة

في روما, سبب التقليد إحباطا وأنتج حضارة منسوخة. الأوروبيون تجاهلوا هذه المشكلة, كانت رغبتهم في إنتاج نماذج شعرية تتماشى مع قوتهم السياسية والعسكرية أكثر أهمية.

طالما أن التقليد أنتج "بدائع نصية" على هيئة كتب وقصائد ومسرحيات, فقد كان الأوربيون سعداء به.

يقول دو بيلاي: إنه لمن مظاهر المهارة والإتقان أن نقلد الآخرين, فنكتب أفكارهم بصياغتنا الخاصة, كما تفعل النحلة" (فهي تأخذ الرحيق من أزهار مختلفة لتنتجه بشكل جديد ولذيذ على هيئة عسل). وينصح "دو بيلاي" معاصريه بألا يخجلوا من الكتابة بلغتهم الأم كما كان يفعل القدماء.

فيقول: "إنه ليس عملا مشينا, بل هو مدعاة للفخر أن نأخذ كلمات وجمل من لغات أجنبية ونلائمها للغتنا". دو بيلاي كان يتمنى لو أن لغته "غنية بالمفردات بحيث يستغني عن الاستعارة لغات أخرى" لكن الوضع لم يكن كذلك.

تبنى الأوروبيون فكرة الرومان في إنتاج ثقافة أدبية تقلد الثقافة الإغريقية (اليونانية) غير ملتفتين إلى أن نظرية التقليد هذه فشلت في روما وأنها أنتجت لهم بشكل

أساسي ثقافة منسوخة ومغشوشة بدت متخلفة أمام الثقافة الإغريقية الأصلية التي كانوا يحاولون تقليدها وتكرارها.

بالإضافة إلى ذلك, تصور الأوروبيون أنهم كانوا يقلدون الحضارتين الرومانية والإغريقية. في الحقيقة هم كانوا يقلدون الرومان غالبا. النصوص الرومانية الموجودة كانت قليلة جدا في أوروبا قبل القرن التاسع عشر, وحتى هذه النصوص الإغريقية القليلة نقلت للأوروبيين على حسب المنظور الروماني ولم يأخذوها من الإغريق مباشرة. فالكلاسيكيات الأوروبية على سبيل المثال كان يدعي أصحابها بأنهم يسيرون على خطى أرسطو, بينما بينت الدراسات أنهم لم يكونوا يعرفوا عن أرسطو إلا القليل جدا. ففي القرن الثامن عشر على سبيل المثال:

أرسطية بدون أرسطو:

الكلام المنقول عن أرسطو حرفيا, حتى لو عن طريق الترجمة, يبدو أنه كان نادر الوجود: "وولبول" ذكر أرسطو خمس مرات في رسائله – مقرونة عادة بـ "بوسي"Bossu وكتابه "القوانين" (رينيه بوسي هو ناقد فرنسي عاش في القرن السابع عشر ألف كتابا عن أرسطو)؛ و"Cowper" (شاعر بريطاني عاش في القرن الثامن عشر) عندما كان في الثالثة والخمسين لم يكن قد قرأ صفحة واحدة عن أرسطو. فأعمال أرسطو كانت محل تقدير لكنها نادرا ما كانت تُقرأ.
المصدر:جون درابر, "تقليد أرسطو في إنجلترا القرن الثامن عشر"

الأوروبيون عرفوا الأعمال الأدبية الإغريقية فقط من خلال إشادة المؤلفين الرومان 'اللاتينيين'

المصدر:ريتشارد مارباك, حلم أفلاطون عن السفسطائية

وجد الباحثون في عصر النهضة أن الأدب والفن الروماني متحدر من الإغريق, لكن لم يتضح لهم, كما يذكر Glynne Wickham, أنها غير أصيلة. ومن هنا جاء الترتيب الغريب من قبل الأوربيين عندما قالوا بأن هوراس (الروماني) مُنظّر مسرحي أفضل من أرسطو(اليوناني), وأن سينيكا (الروماني) كاتب مسرحي أمهر من سوفوكلس و يوريبيدس (اليونانيان).

المصدر: جلين ويكهام, المسرحية الكلاسيكية القديمة والإصلاح في إنجلترا

ملاحظة هامة:

الأدب ليس قصصا فقط أو كلمات جميلة, والنقد الأدبي ليس فقط مناقشة محتوى أو أسلوب تلك القصص أو الكلمات الجميلة.

هناك ما هو أهم, هناك القصص الساحرة "الحقيقية" وراء تلك القصص الخيالية والكلمات الجميلة.

دراسة الأدب تتضمن:

1- فهم المؤثرات التاريخية – السياسية, الاقتصادية, الثقافية, العسكرية – التي مكنت الأدب أن يكون مؤسسة وتقليدا من التقاليد وكلاما مكتوبا ومنطوقا.
2- فهم الحقائق التاريخية الجديدة – سياسيا, اقتصاديا, ثقافيا, عسكريا – التي ساعد الأدب كمؤسسة على تكوينها وتحديد شكلها.

يتوجب علينا فهم المؤثرات التاريخية التي أُنتج الأدب في ظلها والمؤثرات والتحولات التاريخية التي سيُسببها الأدب بعد ذلك. هكذا نستطيع دراسة الأدب من خلال منظور نقدي وتحليلي وعلمي. لا تقوموا فقط باستهلاك غير نقدي للقصص والمسرحيات التي تقرؤونها أو تشاهدونها. أنتم ناقدون ومحللون وخبراء وعليك

المحاضرة الثالثة

النقد في اليونان القديمة

أفلاطون والشعر

اليونان والأدب الغربي

- ليس هناك صنف من أصناف الأدب التي نعرفها اليوم – تراجيديا, كوميديا, الأنواع المختلفة من الشعر, القصة القصيرة وحتى الرواية – لم ينشئها الإغريقيون.

- صحيح أن الأدب الغربي مبني على أساس الأدب الإغريقي, ولكن كما رأينا في المحاضرة السابقة وكما سنرى في هذه المحاضرة, فإن الحقيقة أكثر تعقيدا من ذلك بكثير.

- أثّر الفكر الإغريقي, بشكل أو بآخر, على كل نوع من أنواع الأدب التي نشأت في أوروبا والغرب, ولكن الاختلافات بين الثقافتين بقيت واضحة جدا.

هذه المحاضرة والمحاضرة التالية سوف تلقي الضوء على أكثر مفكرين أغريقيين أثرا على تطور النقد والأدب الغربي أكثر من أي مفكر آخر على مر التاريخ: أفلاطون وأرسطو.

نقد أفلاطون للشعر:

- كان له تأثير كبير وفي نفس الوقت فُهِم بشكل خاطئ جدا.

- كان يكتب حوارات ويشير في كل منها إلى الشعر. كان الشعر شغله الشاغل طوال حياته. ولكنه لوقتنا الحاضر, الأدباء والنقاد الغربيون لم يستطيعوا معرفة سبب كره أفلاطون الشديد للشعر, بعض الأدباء يحبونه وبعضهم يكرهونه, لكنهم جميعا يحترمونه.

- أهم إسهامات أفلاطون في النقد تتجلى في حواريته "الجمهورية" the Republic. فكرتان أساسيتان تتجليان في هذه الحوارية قد كان لهما تأثير باق إلى الآن. المحاضرة القادمة سوف تعرض تلك الفكرتين ومن ثم تقدم بعض التحليلات.

- اهتمامنا سيكون منصبا في الجزء الثالث والجزء الخامس من كتابه الجمهورية. هناك فكرتان في هذين الجزأين كان لهما تأثير دائم.

الجزء الثالث من "الجمهورية"

- أفلاطون وضح الفرق بين Mimesis و Diagesis مبدآن بقيا مهمين جدا لتحليل الأدب حتى يومنا هذا. ويسميان أيضا المحاكاة والرواية imitation and narration أوالعرض والإخبار showing and telling.

- عندما أخبرك بقصة غزو نابليون لمصر بصيغة الضمير الغائب:" أبحرَ إلى الإسكندرية بـ 30,000 جندي ثم زحف إلى القاهرة, إلخ" هذه الحالة تسمى رواية أو diagesis. فأنا أخبرك بالقصة.

- ولكن عندما أقول لك القصة بصيغة ضمير المتكلم, كما لو كنت أنا نابليون: " أبحرت إلى الإسكندرية في 30,000 مقاتل, ثم زحفت إلى القاهرة, إلخ" فهذا يسمى محاكاة mimesis. فأنا أعرض لك القصة.

- المسرحيات عادة تكون محاكاة mimesis, أما القصص بالضمير الغائب فهي عادة diagesis

"ولكن عندما يتكلم الشاعر باسم شخص آخر, ألا يمكننا أن نقول أنه جعل أسلوبه مشابها لأسلوب الشخص الذي, كما يخبرك, سوف يتحدث؟

أكيد

وعندما يحصل ذلك, إما باستخدام الصوت أو الإيماء, فهل يكون حاكى mimesis تلك الشخصية؟

بالطبع

إذن في تلك الحالة فإن "رواية" الشاعر يمكن أن نقول أنها تتحقق باستخدام "المحاكاة"؟

صحيح جدا ".

المصدر: أفلاطون, الجمهورية 393

التقليد – المحاكاة

كان أفلاطون أول من قال بأن الرواية أو "السرد" يتحقق إما الرواية أو المحاكاة: "والرواية يمكن أن تكون رواية بسيطة, أو محاكاة, أو كلاهما معا" الجمهورية 392

ظل هذا الفرق مشهورا جدا في النقد الأدبي الأوروبي ويبقى اليوم مهما جدا للتحليل الأدبي. سوف نرى في المحاضرات القادمة أنها أفادت مدارس القرن العشرين النقدية مثل المدرسة الشكلية والمدرسة الهيكلية.

الجزء الخامس من كتاب الجمهورية:

استعرض أفلاطون فكرة أخرى تسببت في ردود أفعال قوية في الأدب والنقد الأوروبي وكانت صعبة الفهم.

كان ذلك هو قرار أفلاطون الشهير في الجزء الخامس من كتاب الجمهورية والقاضي بمنع الشعراء والشعر في المدينة.

ولأن الحضارات الأوروبية والغربية كانت دائما تقدر الشعر والأدب والفن, فقد كان صعبا عليهم استيعاب قرار أفلاطون. لطالما ادعت الحضارات الغربية أن آدابها مستقاة من الأدب الإغريقي القديم, لكن هنا أهم فيلسوف إغريقي يرفض الأدب والشعر ويمنعهما من الدخول إلى مدينته الفاضلة.

أفلاطون يمنع الشعر:

كريستوفر جاناواي يلخص ردود أفعال الغرب تجاه منع أفلاطون للشعر: "*لقد احتجوا كثيرا: لقد هوجم أفلاطون بصورة غير منطقية وغير منصفة, وبنقاشات عاطفية وعقيمة سيئة وغير ذات فائدة ومعقدة والتي لايمكنه هو نفسه أن يعتبرها حاسمة وقطعية, ووضعوه في موضع غير مقبول, وهو وضع (كيف يجرؤ) – ولكن مرة أخرى نقول إنه مستمتع بالمبالغة في هذه الحالة, حيث أن المقارنة مع محادثات أخرى تبين بوضوح أن هذه المقاطع من الكتاب لا تحتوي على رأيه المفترض, وأنه يجب علينا أن نبني نظرية أرقى وأسمى للفنون الجميلة نيابة عنه. ربما كان هناك مديح مبطن للفن الجميل حتى في الجزء العاشر نفسه, أو أن أفلاطون يجاهد لتأسيس نظرية للفنون الجميلة لم تكن معروفة بشكل كامل قبل 'هيجل'*"

المصدر: كريستوفر جاناواي, صور من التميز: انتقاد أفلاطون للفنون.

حتى أن البعض كتب حوارات خيالية مع أفلاطون ليشرح له خطورة قراره وليخبره عن مدى جمال التصور الأوربي عن الفن:

"*ربما رغبنا بشدة في تعليم أفلاطون نظرتنا عن الأدب, وإبعاده بصبر عن الخطأ: 'أترى؟ هذه الأشياء التي تهاجمها هي الأدب. إذا كان شيء ما أدبا فهذا يعني أنه له المميزات التالية:... ولا يحتاج أي مبررات'. '(ربما يجيب بـ: شكرا لك لتوضيح ذلك)*"

مجتمع كلامي:

فقط عند القرن العشرين وضح بعض الباحثين أخيرا أن الشعر الذي يتحدث عنه أفلاطون والذي يمنعه من مدينته مختلف عن الشعر والأدب الموجود لدى أوروبا والغرب.

بول كريستلر يلفت الانتباه إلى حقيقة أن الإغريق لم يكن لديهم شيء مشابه للفكرة الغربية المعاصرة عن الفن والأدب. الفكرة الغربية عن الفن والأدب غير موجودة في اليونان وروما القديمتين: "*المصطلح الإغريقي للفن والمصطلح المرادف له في اللغة اللاتينية ars لا يعني بالضبط الفنون الجميلة حسب المفهوم الحديث. ولكنه كان مطبقا على جميع النشاطات الإنسانية التي يمكن أن نعبر عنها بالحِرَف أو العلوم*".

بول كريستلر, النظام الحديث للفنون.

بعده بعقد من الزمن, أكد إيريك هافلوك نفس النقطة: "*لا كلمة فن ولا فنان كما نستخدم الكلمات اليوم, يمكن ترجمتها للإغريقية القديمة أو الكلاسيكية المتطورة*"

المصدر:إيريك هافلوك, مقدمة لأفلاطون

المفهوم الغربي للفنون الجميلة كنظام يحتوي أساسيات الصفات العامة للنشاطات الإنسانية (الرسم, التصميم, النحت, الموسيقى, الشعر) وفَصْلُها عن الحِرَف والعلوم, كل ذلك حصل فقط في منتصف القرن الثامن عشر:

الفن هو من اختراعات القرن الثامن عشر:

"*الفكرة الأساسية في أن الفنون الرئيسية الخمسة (الرسم, التصميم, النحت, الموسيقى, الشعر) تُكَوّن مجالا خاصا بها, منفصلا تماما عن بقية الحِرَف والعلوم والنشاطات الإنسانية الأخرى, تعارف على تسميتها معظم الكتاب بـ الفنون الجميلة من بعد 'كانت" وإلى وقتنا الحالي. لقد أصبحت تستخدم بشكل كبير حتى من قِبَل نقاد الفنون والآداب الذين يصرحون بأنهم لايعترفون بـ الفنون الجميلة؛ ثم بطبيعة الحال تقبل هواة الفن هذا المصطلح ونسبوا إليه (مع كتابة كلمة Art بحرف كبير في البداية كمصطلح مستقل) مجالات الحياة الحديثة من غير العلوم أو الدين أو المهن العملية*".

المصدر: بول كريستلر, النظام الحديث للفنون

إذن ما نوع الشعر الذي كان لدى الإغريق؟ لماذا رفضه أفلاطون؟

اعلم أولا أن أفلاطون لم يستخدم كلمة "أدب" أو "فن". هو استخدم كلمة "شعر". المنهج الذي نسميه اليوم "أدب" هو من الاستحداثات الأوروبية في القرن الثامن عشر. في العالم القديم, كان لديهم شعر و تراجيديا وكوميديا, وكلها كانت تعرف بـ الشعر. الشاعر يمكن أن يكون تراجيديا كـ سوفيكلس أو يوريبيديس, أو كوميديا كـ أريستوفانيس, أو شاعرا ملحميا كـ هومر, ولكن الإغريق لم يسموا أيا من هؤلاء بـ "فنان" ولم يسموا أيا من قصائدهم ومسرحياتهم بـ "أدب".

الشعر الذي يتكلم عنه أفلاطون في كتابه "الجمهورية", كما يذكر إيريك هافلوك, هو شاعر و ممثل ومعلم. الشعر الذي يتكلم عنه أفلاطون كان المصدر الأساسي للعلم في ذلك المجتمع.

إنه فقط المجتمع الكلامي الذي يكون فيه الشعر أهم مصدر للعلم والتربية.

السبب: في مجتمع ليس فيه نظام للكتابة, يصبح الشعر أداة مفيدة لتسجيل وحفظ المعرفة.

من دون نظام للكتابة, كيف يمكن للمجتمع أن يحفظ معارفه وعاداته وتقاليده؟ كيف يستطيع المجتمع أن ينقل هذه المعرفة والعادات والتقاليد إلى الأجيال اللاحقة.

الإجابة هي: الشِّعر.

لأن الشعر يستخدم الوزن والقافية والتناغم وهذه الأشياء تجعل اللغة سهلة التذكر (كما أن الأمثال سهلة التذكر).

المجتمعات الكلامية, تلك التي ليس لديها لغة مكتوبة , تستخدم الشعر كما تستخدم المجتمعات الحديثة المدارس والمكتبات والصحف والتلفاز. الشعر هو المؤسسة التربوية. الشعر هو مخزن المعلومات والعادات والتقاليد. الشعر هو وسيلة التواصل.

الحضارات الكلامية مقابل الكتابية

هذا الشعر (الذي يعنيه أفلاطون) مختلف عن المفهوم الغربي عن الأدب والفن:

- الأدب هو تفاعل بين القارئ والكتاب
- الشعر هو أداء اجتماعي
- الأدب هو تسلية ومتعة
- الشعر يعلم العلوم والطب والحرب والسلام والقيم الاجتماعية
- الكاتب أو الفنان هو شخص موهوب
- الشاعر في المجتمع الكلامي هو قائد, مربي, محارب, رجل دين

هذه الفوارق مهمة لكي نفهم لماذا رأى أفلاطون في الشاعر خطرا كبيرا على مجتمعه.

الشعر يشل العقل:

يتهم أفلاطون الشعر في زمانه بجعل الشعوب تتبع دون تفكير تقاليد المجتمع.

يقول أفلاطون بأن الشعوب دُرّبت على أن تقلد لا شعوريا التقاليد البائسة المذكورة في النصوص الشعرية.

الشاعر هو فقط من يتقن صناعة الأغاني. مقدار علمه بالأشياء التي يغنيها مثل الشجاعة, الشرف,الحرب, السلام, الحكومة, التربية, إلخ.. هو علم سطحي فقط. إنه يعرف عنها ما يكفي ليؤلف أغنيته.

الشاعر يصنع فقط نموذجا رديئا للأشياء التي يتغنى بها, والذين يستمعون إليه ويصدقونه يكتسبون معرفة رديئة.

الشعر يثير الحواس ويضعف العقل والملكات العقلية. إنه ينتج مقلدين منصاعين وسلبيين.

أول جزأين من كتاب "الجمهورية" يشرحان ضعف المجتمع الإغريقي حيث " كل الرجال يعتقدون أن الظلم أفضل بكثير من العدل" (الجمهورية 360). الخير والعدل يعتبران شاقين وغير ذوا قيمة. الشر والظلم بالمقابل, ليسا فقط سهلين وعمليين بل أيضا لهما مردود جيد.

يلوم أفلاطون التعليم التقليدي الذي يقدم للناشئين. حيث أنه لا يتوافق مع مبادئ الخير والعدل. ثم بعد ذلك يلوم الآباء والمعلمين كمتواطئين في ذلك. لو أمر الآباء والمعلمون أبناءهم بأن يصبحوا عادلين, فأنه "*من أجل الشخصية والسمعة, لكي يوفق هذا الشخص المعروف بالعدل في المناصب والزواج وما شابه*" (الجمهورية 363)

يميل الناس إلى أن "يبدوا" بدلا من أن "يكونوا" عادلين. والمسؤول عن ميل الناس لهذه الفكرة هم, بالطبع, الشعراء. هومر, ماسايوس و أورفيوس كلهم تم الاستشهاد بهم.

انظر كتاب الجمهورية

سيكون جميلا, يقول أفلاطون, لو أن الناس فقط ضحكوا على هذه القصص والروايات, لكن المشكلة أنهم أخذوها على محمل الجد كمصدر للتربية والقانون.

كيف ستتأثر عقول الناس, يتساءل أفلاطون, بالنصوص الشعرية التي يتلقونها ليل نهار, في السر والعلن, في الأعراس والمآتم, في الحرب والسلم؟

ما هو التأثر بالأخص على أولائك الناشئين, "*الذين يسهل خداعهم, مثل النحل وهو يطير في الهواء, يتنقل بخفة بين الأزهار؟*"

كيف سيتعاملون مع هذه المادة العلمية المشبوهة التي تصب في عقولهم؟ إنهم " أقل من أن يميزوا الحق من الباطل" (الجمهورية, 365)

ألوان الشعر: الإيقاع والتناغم والتفعيلات.

يحلل أفلاطون الشعر جانبين من جوانب الشعر ليثبت وجهة نظره: الشكل والمحتوى

الشكل: لاحظ أفلاطون أن جمال الشعر وقوته تكمن في الإيقاع والتناغم والتفعيلة, هذه الأشياء هي ما يسميها ألوان الشعر. بدونها, يقول أفلاطون, يخسر الشعر الكثير من جماله وجاذبيته. ويقول أيضا, أن الشاعر يجيد فقط وضع اللمسات الجمالية على قصيدته ويجهل تماما ما تحتويه القصيدة أو القصة. هو ماهر جدا في التحكم في الإيقاع واللحن ليصل إلى التأثير المطلوب على المستمع. ولكن بما أنه ليس أعلم من جمهوره الجاهل بالأشياء التي يتغنى بها, مثل الحرب والسلم والعدالة والخير والشر, فإن مهنة الشاعر – يقول أفلاطون – تتطلب معرفة ظاهرية فقط بهذه الأمور, فقط بما يكفي ليصنع المحاكاة المطلوبة.

"*يمكننا القول أن الشاعر يعتمد في كلماته وعباراته على ألوان الفن, إنه يعرف عن طبيعة الكلام الذي يقوله فقط ما يمكّنه من تمثيل معانيه؛ والناس الذين يسمعونه, والذين هم جاهلون مثله بمعاني كلام قصيدته, والذين يحكمون فقط من خلال كلماته, تخيل أنه يتكلم عن صناعة الأحذية, أو عن الخطط الحربية, أو أي شيء آخر, بوزن وقافية ونغمة جميلة, سيحكمون عليه أنه كلام جيد جدا – إنه بسبب الجمال الطبيعي للحن والإيقاع. وأنا أعتقد أنك لاحظت مرارا كم اتضح سوء القصة عندما أزلنا عنها الموسيقى وذكرت في نثر عادي بدل الشعر*".

الجمهورية (a601), وانظر أيضا قورجياس (502)

تركيبة الشعر المنطوق ليست فقط شفهية, إنها أيضا محسوسة. الشاعر اللفظي يعتمد بشكل متساوٍ على الإيماءات والحركات والتقليد. هذه الأشياء يمكن أن يكون لها تأثير قوي أيضا على المستمعين. مثل كلمات الشاعر, إنها تحرف الانتباه عما يقال فعلا وتجعل التركيز فقط على إدهاش المستمع بمهارة الإلقاء.

"*وسيكون مستعدا لتقليد أي شيء, ليس كفكاهة, بل بشكل جدي, وأمام حشد من الناس. وكما كنت أقول فإنه سوف يحاول تقليد الرعد وصوت الريح والعاصفة, أو صوت العجلة وصوت البكرات, وأصوات آلة الفلوت الموسيقية, والمزامير والأبواق, وكل أنواع الآلات: سوف ينبح كالكلب ويثغو كالخراف أو يصيح كالديك؛ كل فنه هو عبارة عن تقليد الأصوات والحركات, وسيكون هناك القليل من السرد والرواية*".

المصدر: الجمهورية 397a

تعرض الشباب للشعر منذ الطفولة وحتى البلوغ, يقول أفلاطون, إنه بكل بساطة تلقين ودعاية. سيتعلم الشباب أن يعتمدوا على العاطفة بدل المنطق.

الشعر يشل العقل. إنه يضعف القدرة النقدية ويحفز على التقليد.

يقول أفلاطون: "*ألم تلاحظ كيف أن التقليد, بدءا من مرحلة الشباب وممتدا لطيلة فترة الحياة, مع مرور الوقت ينمو كعادة ويصبح تطَبُّعاً, يؤثر على البدن والصوت والعقل؟* "

ويقول أيضا: "*إن مزيج القافية والإيقاع والصور الجمالية يمكن أن يكون له تأثير قوي على المستمع, لأن الإيقاع والتناغم يجدان طريقهما إلى دواخل الروح, حيث يترسخان هناك بقوة*". (الجمهورية 401)

حسب رأي أفلاطون, إن إثارة الأحاسيس الجسدية والعواطف الداخلية تسبب في اضمحلال القدرة على التذوق والحكم.

ميزة أفلاطون أنه نأى بنفسه عن تلك الممارسات ليفهم أن التأثير السلبي الناتج كان مخططا له.

سلبية المشاهد/ المستمع هي التأثير المأمول الناتج من حسابات عناصر البيئة الشعرية.

للتأكيد بأنه ليس فقط الساذج أو الجاهل هو الذي يستسلم لقوة الشعر, فإن قوة هذه التقاليد وقبضتها المحكمة على العقول قد أكد عليها أفلاطون عندما قال:"الأفضل من بيننا" ضعيف أمام نص جيد لهومر أو التراجيديين:

"*اسمع واحكم: الأفضل من بيننا, على ما أعتقد, عندما نستمع لنص لهومر, أو أحد التراجيديين, عندما يصور بطلا بائسا يعبر عن أحزانه في خطاب طويل, أو يبكي ويضرب صدره – الأفضل من بيننا سيفسح الطريق بكل سرور للعاطفة الجياشة, ومنتشيا بمهارة الشاعر في تحريك أحاسيسنا.*

نعم, بالطبع أنا أعلم"

الجمهورية 605

المحاضرة الرابعة

النقد في اليونان القديمة

أرسطو ينتقد التراجيديا

أفلاطون مقابل أرسطو:

على خلاف أفلاطون, فإن أرسطو بدى منسجما أكثر مع الأنظمة الغربية الأدبية والفلسفية. تحليله للتراجيديا في الشعر ما يزال إلى يومنا هذا الأساس للممارسة الفنية والدرامية والأدبية.

الباحثون الغربيون الذين لم يعجبهم نقاش أفلاطون حول الشعر يكونون عادة فخورين جدا بأرسطو.

الباحثون الغربيون يفضلون أفلاطون على أرسطو:(هي مذكورة كذا في المحتوى, ولكن يبدو من سياق الكلام أن العكس هو الصحيح, وربما كانت هفوة من الدكتور, والصحيح هو: الباحثون الغربيون يفضلون أرسطو على أفلاطون)

"عندما يتحدى أرسطو معلمه العظيم ويتحدث عن الفن, فإن موفقه من التقليد يكون أكثر احتراما" – جون جونز

"يجب أن نضع بالحسبان تقليل افلاطون من شأن التقليد لنعرف تأثير الإصلاحات التي قام بها أرسطو" ولفقانق إيسر

"*أفلاطون عرف عنه تقلب آرائه عن الفن اعتمادا على تأثيره إيجابا أو سلبا على مبادئه المثالية. وآراء أرسطو أيضا كانت متأثرة بالجماليات, لكنها أكثر تنويرا وعقلانية*" تيودور أدورنو

القيصر وأفضل كتاب في النقد الأدبي:

لطالما اعتُبر أرسطو, ولعدة قرون, السلطة المطلقة في الشعر والأدب؛ أو كما يسميه جيرالد إلس "قيصر النقد الأدبي".

كتابه فنون الشعر كان يعتبر, ولعدة قرون, أكثر الكتب موثوقية في النقد الأدبي – أعظم كتاب في النقد الأدبي.

نستعرض في ما يلي أهم نظريات كتاب فنون الشعرPoetics لأرسطو.

تعريف التراجيديا:

"*التراجيديا إذن هي تقليد لحدث جدي ومكتمل وبأهمية معينة؛ مكتوبة بلغة مجمّلة ومنمقة بمختلف أشكال الجماليات الأدبية, الأنواع المختلفة التي الموجودة في الأقسام المنفصلة من المسرحية؛ في أسلوب حي وليس روائي؛ مع أحداث تظهر الأسى والخوف, ليتم التنفيس عن هكذا مشاعر... كل عمل تراجيدي إذن يجب أن يتكون من ستة أجزاء, تحدد جودتها – وهي الحبكة, الشخصيات, النص, الفكر, المَشاهد, الألحان*". أرسطو, الفنون الشعرية, ترجمة بوتشر

التراجيديا هي "*تقليد الحدث حسب قانون الاحتمالية أو الحتمية*".

يقول أرسطو أن التراجيديا هي تقليد للحدث وليس رواية له. التراجيديا "تُريك" حدثا بدلا من أن "تخبرك" به.

التراجيديا تثير الأسى والخوف, لأن الجمهور يستطيعون أن يتخيلوا أنفسهم في سلسلة "السبب والنتيجة" للحدث. الجمهور يعيشون الدور مع الشخصيات, يحسون بألمهم وحزنهم ويبتهجون لفرحهم.

الحبكة: المبدأ الأول:

يعرف أرسطو الحبكة بأنها "ترتيب الأحداث". إنها لا يتحدث عن القصة نفسها ولكن عن الطريقة التي تمثل بها الأحداث للجمهور, أو بناء (هيكلية) المسرحية.

الحبكة هي ترتيب وتنظيم تلك الأحداث في ترتيب منطقي (سبب ونتيجة) للأحداث.

حسب رأي أرسطو, التراجيديات التي تعتمد اعتمادا وثيقا على سلسلة أحداث منطقية (سبب ونتيجة) هي أفضل من تلك التي تعتمد بشل أساسي على خصائص شخصية البطل.

مواصفات الحبكة الجيدة

يجب أن تكون الحبكة متكاملة, ببداية ووسط ونهاية.

البداية, أسماها النقاد المعاصرون لحظة التحفيز, يجب أن تبدأ سلسلة السبب-النتيجة

المنتصف, أو الذروة, يجب أن تكون نتيجة لأحداث سابقة وتسبب هي بدورها أحداثا لاحقة.

النهاية, أو الوضوح, يجب أن يكون نتيجة للأحداث السابقة لكن لا يقود إلى أحداث أخرى. النهاية يفترض بناء على ذلك أن تحل المشكلة التي نشأت أثناء لحظة التحفيز.

أرسطو يسمي سلسلة السبب-و-النتيجة الممتدة من التحفيز(البداية) إلى الذروة (المنتصف) يسميها "الربط" tying up أو desis. بالمصطلحات الحديثة تسمى complication.

وهو يسمي سلسلة السبب-و-النتيجة من الذروة (الوسط) إلى الوضوح (النهاية) بـ حل العقدة أو lusis. بالمصطلحات الحديثة تسمى denouement.

الحبكة: متكاملة ويفترض أن يكون بها "وحدة حدث"

يقصد أرسطو بهذا الكلام أن الحبكة يجب أن تكون متكاملة بنائيا, مع أحداث مترابطة بالضرورة داخليامع بعضها البعض, كل حدث يقود حتما إلى الحدث التالي بدون تدخل خارجي. حسب رأي أرسطو, أسوأ أنواع الحبكات هي عندما تكون كل فقرة من الحبكة تتبع الفقرة التالية من غير أن يكون هناك تسلسل بالضرورة بينها (أي يمكننا أن نغير ترتيب الفقرات دون أن تتأثر القصة)؛ الشيء الوحيد الذي يجمع بين الأحداث في هكذا حبكة هو أنها تحدث لنفس الشخص. الكتاب المسرحيون يجب ألا يستخدموا الصُّدَف. وكذلك الشاعر يجب أن يستبعد اللا منطقية.

يجب أن تكون الحبكة "بمقدار معين" كمّاً (الطول والتعقيد) وكيفا (الجدية والفائدة العامة).

يرى أرسطو بأن الحبكة يجب ألا تكون مختصرة جدا؛ كلما استخدم الكاتب المسرحي أحداثا ومشاهد أكثر مترابطة كالجسد, كلما زادت القيمة النقدية وغنى المسرحية. أيضا, كلما كان المعنى أشمل وأكثر فائدة في المسرحية, كلما زادت قدرة الكاتب على نيل تعاطف الجمهور, وكلما كانت المسرحية أفضل.

الشخصيات:

الشخصية يجب أن تدعم الحبكة, على سبيل المثال, المحفزات الذاتية للشخصيات يفترض أن تكون أجزاء مترابطة بإتقان لتُكَوِّن سلسلة أحداث السبب-و-النتيجة التي تنتج الأسى والخوف لدى الجمهور.

الشخصيات في التراجيديا يفترض أن يكون لديها الميزات التالية:

- "جيد أو لطيف" – البطل يفترض أن يكون أرستوقراطيا

- "من واقع الحياة" – هي أو هو يفترض أن يكون من صور الواقع ومقبولا عقلا.
- "الثبات" عندما تتكون وتتضح معالم الشخصية ودوافعها فإنها يفترض أن تستمر كذلك لنهاية المسرحية.

- "ضروري أو محتمل" – يجب أن تكون الشخصية مبنية على أساس قانون الاحتمالية أو الضرورة الذي يحكم أحداث المسرحية.

- "من واقع الحياة ومع ذلك أجمل من الواقع" – مرفوع لدرجة المثالية والسمو.

الفكر والنص:

الفكر:

كان كلام أرسطو عن الفكر قليلا, ومعظم ما قاله مرتبط بكيف أنه يجب أن تتضح معالم الشخصية من خلال الكلام. مع ذلك, قد نفترض أن هذا الموضوع يمكن أن يشمل أيضا أفكار المسرحية.

النص هو " التعبير عن المعنى من خلال الكلمات" والتي هي مناسبة للحبكة والشخصيات ونهاية العمل التراجيدي.

يناقش أرسطو هنا العناصر المتعلقة بأسلوب التراجيديا؛ هو مهتم تحديدا بالتشبيهات والاستعارات: "أعظم شيء على الإطلاق هو أن يكون لديك تحكم بالتشبيهات والاستعارات"؛... إنها علامة نبوغ, من أجلأن تصنع تشبيهات كأنك تنظر إلى أوجه الشبه بعينيك.

الأغنية, أو الألحان هي العنصر الموسيقي للفرقة الموسيقية:

يقول أرسطو أن الجوقة يفترض أن تكون مندمجة بالكامل مع المسرحية وكأنها أحد الممثلين؛ المقطوعات يجب ألا تكون مجرد فواصل, ولكن أن تسهم في تحقيق وحدة الحبكة الدرامية.

المشهد (الأقل ارتباطا بالأدب)؛ "*إنتاج مؤثرات المشاهد يعتمد على إمكانيات فني خشبة المسرح أكثر من اعتماده على الشاعر (المؤلف)*".

يقول أرسطو أن الشعراء المبدعين يعتمدون على بنية المسرحية بدلا من المَشاهد لإثارة الأسى والخوف؛ الذين يعتمدون بشكل كبير على المشاهد " يصنعون إحساسا, ليس بالخوف بل بالرعب"

التنفيس:

نهاية العمل التراجيدي هو التنفيس (التطهير, التنظيف) للمشاعر التراجيدية من خوف وأسى.

Katharsis هو مصطلح أرسطوي تسبب في الكثير من الجدل.

المصطلح يعني "تطهير".

التراجيديا تثير مشاعر الأسى والخوف من أجل أن تطهر الزائد منها, من أجل أن تقليل هذه المشاعر إلى نسبة صحية ومتوازنة.

تحدث أرسطو أيضا عن اللذة الملائمة للتراجيديا, وعلى ما يبدو أنه يقصد اللذة الجمالية التي تحصل للفرد بسبب تفكيره في الشفقة والخوف اللذان أُثيرا من خلال عمل فني متقن.

المحاضرة الخامسة

الحضارة الحية مقابل الحضارة المُبَرْوَزة.

في اليونان القديمة :

شعر هومر لم يكون كتابا يقرأ؛ كان ثقافة منطوقة يتغنى بها الناس في الطرقات والأسواق, في الأعراس والمآتم, في الحرب والسلم.

التراجيديات اليونانية العظيمة لـأسكيلوسوسوفوكليسويوريبيديس لم تكن مسرحيات يقرأها الناس في الكتب. كانت أعمالا وعروضا يحضرها الناس في المناسبة التراجيدية كل عام.

الحضارة الإغريقية كانت "حضارة حية" نبعت من حياة الناس اليومية. كل الأغريقيين– كبار السن والشباب, الأرستقراطيون والبسطاء, المتعلمون وغير المتعلمين.

في روما القديمة:

الحضـارة الإغريقيـة تحولـت إلـى كتـب لا صـلة لهـا بالحيـاة اليوميـة ولا بالنـاس العاديين.

الكتب الإغريقية كتبت بلغة (إغريقية) لم يكن يتكلم بها معظم الرومانيين وتتعلق بفترة زمنية موغلة في القِدَم لم يكن يعرف الرومان عنها شيئا. فقط القليل من الأقليات المتعلمة كان باستطاعتها التفاعل مع تلك الكتب. كانت حضارة ميتة, قديمة, بعيدة, ولا صلة لها بالحياة اليومية لأغلبية الناس.

في روما, لم تعد الحضارة الإغريقية حية بعد. كانت حضارة "تحفة". بعض الأرستقراطيين استخدمها ليتباهى أمام الناس, ولكنها لم تلهم الحاضر.

ظهر الأدب والنقد الروماني كمحاولة لتقليد تلك الحضارة الإغريقية التي هي الآن محفوظة في الكتب.

الرومـان لـم ينخرطـوا فـي الثقافـة الإغريقيـة ليجعلوهـا مصـدرا للعلـم والإلهـام لحاضرهم؛ بل أعادوا تأليف الكتب.

فلورنس دوبونت توضح الفرق بين "الحضارة الحية" (في اليونان) و"حضارة الزينة" (في روما). ويتجلى ذلك في عنوان كتابها: "استحداث الأدب: من الاستمتاع الإغريقي إلى الكتب اللاتينية"

هوراس مقابل أفلاطون

كان مؤثرا في تحديد شكل الأدب الأوروبي والتذوق الأدبي.

مع أن هوراس لم يكن ناقدا فيلسوفا مثل أفلاطون أو أرسطو. كان شاعرا يكتب نصائح على شكل قصائد في سبيل تحفيز معاصريه ليبذلوا مجهودا أكبر في مجال الأدب.

في كتاب Ars poetica (فن الشعر):

يقول لكتاب المسرحيات أن المواضيع الهزلية لا يفترض أن تكتب بنبرة مأساوية, والعكس بالعكس.

كان يقول لهم ألا يعرضوا أي شيء شديد العنف أو مرعبا على خشبة المسرح, وألا يستخدموا اسلوب حل المشكلة بالمعجزة إلا عند الضرورة القصوى. (5-192)

يقول للكتاب أن المسرحية لا يجب أن تكون أقصر أو أطول من خمسة مشاهد, والجوقة (الفرقة الموسيقية) يجب ألا تعزف شيئا ليس له علاقة أو اتصال بالحبكة. (195)

ينصحهم كذلك بأن القصيدة يجب أن تُعَلِّم وتبعث على السعادة وأن تعتبر شكلا من أشكال الجمال الثابت مثل الرسم: يقول هوراس: utpictorapoesis (الرسم مثل الشعر) (133)

كل من هذه المبادئ سيصبح أساسيا في تحديد شكل الذوق الأدبي الأوروبي.

نقلا عن كتاب ArsPoetica, في النقد الأدبي الكلاسيكي, مع أرقام الأسطر.

<u>الإحساس:</u>

من أهم أفكار هوراس هو "الإحساس".

على رأي هوراس, فإن الشاعر الذي ليس لديه القدرة ولا المعرفة على الالتزام بالإجراءات والأساليب الشعرية بالشكل المطلوب لا يستحق لقب شاعر.

هذا المبدأ, المذكور في السطر 86 من كتاب ArsPoetica, هو قاعدة في جميع كتابات هوراس.

متى ما تكلم هوراس عن قوانين التركيب والأسلوب, نموذجه المثالي الذي كان يريد الرومان أن يقتدوا به هو الأغريق.

مفهوم "الإحساس" الذي يطلب من الكتاب أن يكون لديهم هو أداة تسمح لهم بفصل ما يسميه بـ الأذواق "المعقدة" (والذي يربطه بالكتب الإغريقية) عن "السوقية", والتي يربطها هوراس دائما بالريف والعامة.

"أكره الغوغاء المدنسة وأُبقيها بعيدا", يقول في كتاب Odes. هوراس, Odes (القصائد) (3.1.1) في القصائد والأغاني الكاملة, ترجمة ديفدويست.

في كتاب Satires (قصائد ساخرة), يشير إلى "جماعات عازفي المزامير, المشعوذين, المتسولين, ممثلات التقليد, الطيفليون, وأمثالهم". كتاب القصائد الساخرة, مقتبسة في كتاب ألارديس نيكول, الأقنعة تقليدها ومعجزاتها: دراسات في المسرح الشعبي.

بغض هوراس لثقافة مجتمعه بدت واضحة في كتابه "رسالة إلى أغسطس" عندما كتب:

"اليونان, الأسيرة, أسرت محتلها الغاشم, وعرضت ما لديها من فنون إلى لاتيوم (لاتسيو) القروية (يقصد روما). الإيقاع الزحلي القبيح (طريقة الإلقاء الشعري الشائعة في روما القديمة) اندثرت, المجد أبعد الخبث.

ما زالت كما هي, آثار البلد بقيت طويلا, وهي موجودة لليوم. لقد كان الوقت متأخرا عندما طبق الروماني أفكاره على الأدب الإغريقي... لقد بدأ يكتسب ما كان على عهد سوفوكليس و ثيسبيس و أسكيلوس"

هوراس, "رسالة إلى أغسطس", في النقد الأدبي الكلاسيكي.

هذا الكلام يبين كيف رأى هوراس التواصل بين الموروث الإغريقي وبين عالمه الروماني.

إنها كانت علاقة القوة والاحتلال التي جلبت روما إلى اليونان. وعندما أصبحت اليونان أسيرة, أسرت آسرها, سحرته بحضارتها المحفوظة بشكل جميل (الكتب).

يبدي هوراس تحاملا على حضارة الحياة اليومية للناس, لكنه لا يعلم بأن الحضارة الإغريقية التي يراها في الكتب الآن كانت هي نفسها ثقافة شعبية.

يشبه هوراس الحضارة الإغريقية المحفوظ في الكتب بـ "المجد" وحضارة مجتمعه الشعبية بـ "الخبث".

<u>كره هوراس للثقافة الشعبية تأثر به الكتاب اللاتينيون بشكل واسع.</u>

الشعر في نظر هوراس ومعاصريه هو قطعة فنية مكتوبة يمكن أن تثبت اسم الشعار المحظوظ على رف المكتبة بجانب أسماء عظماء الإغريق. يمكنه أن يمنح الشاعر شهرة, ومجدا وطنيا وتواجدا في المناهج التعليمية.

"لن أموت بالكامل", يقول هوراس," جزء أساسي مني سوف يهرب من إلاهة الدفن العظيمة". ذلك الجزء هو كتبه.

المصدر: هوراس, القصائد

ممارسة هوراس الشعرية لم تكن متجذرة في الحياة اليومية كما كان الشعر الإغريقي. قرأ مرارا الإليادة بحثا (كما يذكر) عما كان سيئا وما كان جيدا وماكان مفيدا وما لم يكن كذلك. (هوراس, رسائل)

في شعور الاحتقار الذي كان يحسه تجاه الحضارة في أيامه, كانت تتضح معالم الفجوة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية والتي كانت ستقسم المجتمعات الأوربية مستقبلا.

الإجراءات والأساليب المقترنة بالشعر بشكل متقن التي قضى هوراس حياته محاولا جعل الشعراء يلتزمون بها, كانت قالبا من الشعر المتكلف بنبرة متعصبة.

أفكار هوراس عن الشعر قائمة على الفرق المصطنع بين الثقافة "المتحضرة" المبنية على النصوص والحضارة "السوقية" الكلامية.

تقليد الإغريق:

في جميع كتاباته, يحث هوراس الكتاب الرومان على تقليد الإغريق والسير على خطاهم. "ادرسوا النماذج الإغريقية ليل نهار", كانت هذه نصيحته الأسطورية في كتابه Ars Poetica (270).

هذه الفكرة مع ذلك, كان لها بعض التناقضات الخفية. هوراس كان يريد الكتاب الرومان أن يقلدوا الإغريق ليل نهار ويسيروا على خطاهم, ولكنه لا يريدهم أن يكونوا محض مقلدين.

كان حله لهذه المشكلة هو مجرد تخيلات بدون خطوات عملية:

"الثروة العامة (الموروث الإغريقي) سوف يكون ملككم الخاص إذا لم تعاشروا محيط الرعاع والهمج, وتربطوا الكلمات ببعضها بدقة كلمة بكلمة, مترجم صادق, أو مرة أخرى, في عملية التقليد, أو جد لنفسك زاوية ضيقة حيث لا يدعك العار (أو قانون المهنة) تتحرك من مكانك" Ars Poetica

شعر هوراس نفسه تظهر فيه هذه التناقضات.

في كتابه "رسالة إلى مايسيناس" ينتقد المقلدين الوضيعين الذين يقلدون أخلاق وسلوك أسيادهم.

"*كم أنتم مجموعة ذليلة*

من المقلدين, عندما رأيت أشكالكم المضحكة

رسمتم على وجهي ابتسامة, وكذلك أثرتم غضبي"

هوراس, رسالة إلى مايسيناس, الإجابة على نقده الظالم. في سلسلة الأعمال الكاملة لهوراس.

في عملية اتباع وتقليد الإغريق, يدعي هوراس بأنه ليس مثل أولائك الذين يقلدون القدماء ويحاولون نسخهم بشكل سيء. من الواضح أنه لا يحترم هذا النوع من التقليد ويرى أن طريقته مختلفة:

"أنا أول من مشى على هذه الرمال العذراء؛ مشيت على طريق لم يسلكه أحد من قبل. إن الواثق من نفسه سوف يحكم ويقود السرب. كنت أول من قدم تفعيلة باروس إلى اللاتينيين, بنفس إيقاع وروح أركيلوكوس, ليس المواضيع أو الكلمات التي أزعجت ليكامبيس. هو, لم يغني أغاني أحد, أنا, مغني لاتسيو المحترف, جعلت من نفسي مشهورا. يسعدني أني جئت بأشياء لم يعرفها أحد من قبل, وأنني تقرؤني عيون المتحضرين وتمسكني أيديهم".

المصدر:هوراس, رسائل إلى مايسيناس.

في تقليد الإغريق, يدعي هوراس الأصالة, لكن ادعاءه الفج بأنه يمشي على رمال عذراء يتناقض بقوة مع معرفتنا بأن هذه الرمال لم تكن عذراء, حيث أن أسلاف الإغريق كانوا قد مشوا عليها من قبل.

بالإضافة إلى ذلك, كما يذكر توماس قرين, أنه ليس من الواضح ما هي طبيعة الشيء الذي يدعي هوراس أنه جلبه مجددا من "مشيته".

توماس قرين, النور في طروادة: التقليد والاكتشاف في شعر النهضة.

وعلى الرغم من تصورات هوراس في مجال تقليد الإغريق, إلا أنه فشل في شرحها أو مناقشتها. يبدو أن التقليد في نظره كان مجرد فوضى وشكل من أشكال ضعف التعبير.

هوراس وتقليد الأسلوب

في كتاب Ars Poetica, ينصح هوراس الشاعر الطموح أن يجعل قصته قابلة للتصديق.

"إذا كنت تريدني أن أبكي, انتحب أنت أولا , بعد ذلك مصائبك ستؤلمني"

.Ars Poetica (100-110)

"لصيحتي للمقلدين الماهرين هي أن تكون عينه على نماذج الحياة والأخلاق, ثم يبدأ حياته الخطابية من هناك"(317-19) ArsPoetica

"أيما شيء تصنعه للمتعة, فليكن قريبا من الحقيقة". والعبارة المشهورة كما ذكرها في كتابه Ars poetica هي *"ficta voluptatis causa sint proxima veris"*

هذا الاستخدام للتقليد يدل على فكرة التأثير البسيط للواقعية. يطلب هوراس ببساطة من الكاتب أن يجعل قصته قابلة للتصديق, بناء على أسس معروفة وواضحة. استخدامه لمصطلح وفكرة التقليد كان اعتياديا وتقليديا. إذا كنت تصف جبانا, يقول هوراس, اجعل الوصف قريبا من شخص حقيقي جبان.

لكن هوراس لديه فقط صفة شكلية في تصوره. وكما يقول كريج لا درييِر, هوراس لم يستطع حتى أن يفكر في الشعر, كل الشعر, كتقليد, بمثل الطريقة التي تم التعبير فيها عن الفكرة في الجزء الخامس من كتاب "Republic", أو في كتاب Poetics.

المصدر: كريج مش درييِر, هوراس ونظرية التقليد.

أفكار هوراس حول تقليد الإغريق وحول تقليد الشعر لنماذج الحياة لم تكن دقيقة, ولكنها ستصبح مؤثرة في تشكيل الأدب والفن الأوروبي.

قواعد التذوق والإحساس (decorum) التي اعتمدها للتفريق بين ما اعتقده شعرا "متحضرا" وشعرا "غير متحضر" سوف يكون أداة لتحديد شكل الفكرة الأوربية حول التفريق بين الحضارة الرسمية الراقية والحضارة الشعبية السوقية.

أفكار هوراس ساعدت أيضا على تكوين فكرة أن الأدب والشعر مثل النصب التذكارية الوطنية.

كان الشعر في نصوص هوراس أقل منزلة من الخطابة ومن كمال الفصاحة. هومروسوفوكليسخُفضت منزلتهم فجُعلوا نماذج لتعليم الكلام الصحيح في الفصول الدراسية ليتعلم طلاب الخطابة منهم كيفية الكلام (يعني في روما ركزوا على شكل الشعر وتركوا المضمون).

فكرة تقليد الإغريق, كما يقول توماس قرين, ركزت فقط على الفرق الزمني والحضاري معهم.

كوينتيليان–InstitutioOratoria "معهد الخطابة"

منذ عام 68 إلى عام 88 للميلاد, كان هو أكبر معلم للخطابة في روما. لقد ألف كتاب Institutio "المعهد" للمساعدة على تدريب الخطباء.

أحيانا يبرر كوينتيليان تقليد الإغريق:

"وكل أسلوب في الحياة تم قائم على أساس رغبتنا في فعل ما نراه صحيحا لدى الآخرين. وكما يقلد الأطفال شكل الأحرف في الكتابة ليستطيعوا الكتابة؛ يبحث الموسيقيون عن نموذج صوتي يشبه الموجود لدى معلميهم, الرسامون عن أعمال أسلافهم, الفلاحون عن نظريات الزراعة التي أثبتت جدارتها بالتجربة. في الحقيقة, يمكننا أن نرى أن بداية أي مهارة تشكلت على أساس نموذج سابق لها"

معهد الخطابة, في النقد الأدبي القديم

لكن التقليد خطر أيضا:

"*ولكن هذا المبدأ ذاته, الذي يجعل كل إنجاز أسهل الذي قبله لمن ليس لديه ما يتبعه, هو خطر إلا إذا أخذ بحذر وحكمة*" (10.2.3)

"*إنها علامة لتفكير كسول أن تقنع بما تم اكتشافه من قبل على أيدي أخرين*"(10.2.4)

"إنه *أيضا من العار أن تقَنع فقط بالوصول إلى درجة من تقلده*" (10.2.7)

كوانتيليون يؤيد وضعين متناقضين:

الأول هو أن الأداء يمكن تحقيقه فقط بواسطة أولائك الذين يرفضون التبعية, وذلك من منطلق عدم الرغبة في تقليد الإغريق.

في ذات الوقت, كوانتيليون يستمر في تأييد التقليد, ويقوم بتفصيل بعض المبادئ لكي يساعد الكتاب على الوصول إلى تقليد "متقن".

المقلد يجب أن يقرر بحكمة من يقلد ولا يلزم نفسه بنموذج واحد فقط.

يجب ألا يخالف قواعد وأنواع وأصناف الكتابة, ويجب أن ينتبه لاستخدام نموذجه للقواعد الأدبية واللباقة واللغة.

سينيكا:

يركز سينيكا على العملية التي تحدث حين تنتج النحلة العسل, أو حين يتحول الطعام بعد أكله إلى دم وأنسجة. ثم يستكشف عملية إنتاج العسل وكيميائيتها. هل تحصل لوحدها بشكل طبيعي؟ هل تلعب النحلة دورا حيويا فيها؟ هل هي عملية تخمير؟ لم يختر أي نظرية ليشرح كيفية إنتاج العسل. بدلا من ذلك ركز على عملية التحويل:

"أقول, نحن أيضا علينا تقليد هذا النحل, ونغربل أي شيء حصلنا عليه من قراءاتنا المتنوعة, لأن هكذا أشياء تحفظ بشكل أفضل لو حفظت منفصلة؛ ثم برعايتنا لما منحته إيانا الطبيعة – بتعبير آخر, الهدايا الطبيعية – يفترض بنا أن نخلط هذه النكهات المتنوعة لنحصل على مزيج لذيذ, حتى لو أن أصله معروف, لكنه من الواضح أنه شيء آخر مختلف عما جاء منه".

المصدر: سينيكا, Epistulae Morales "رسائل أخلاقية"

"هذا ما نرى الطبيعة تفعله في أجسادنا دون أي جهد من جانبنا؛ الطعام الذي نأكله, إذا احتفظ بميزاته الأصلية وبقي كما هو طافيا في بطننا بغير هضم, فإنه سيكون عبئا؛ لكنه يمر عبر الأنسجة والدم فقط عندما يتغير عن شكله الأصلي. نفس الشيء مع الطعام الذي يغذينا, يجب أن نتأكد أن أي طعام نبتلعه يجب ألا يبقى كما هو, وإلا لن يكون جزءا منا. يجب أن نفهمه, وإلا سيكون فقط جزءا من الذاكرة وليس قوة المنطق"

المصدر: سينيكا, رسائل أخلاقية.

المؤلفون اللاتينيون لم يناقشوا الشعر أو الأدب أبدا على أساس أنهما تقليد؛ ناقشوهما فقط على أنهما تقليد للإغريق.

لم يكن المؤلفون اللاتينيون على علم كاف بتحليل أفلاطون وأرسطو للشعر. كتاب Poetics أو Republic الثالث والخامس لا يبدو أنها كانت متوفرة للرومان:

" مع الأسف, كتاب أرسطو Poetics لم يكن له تأثير ملحوظ في الفترة الكلاسيكية. يبدو من الأرجح أن الكتاب لم يكن متوفرا للنقاد اللاحقين"

بريمنغر وهارديسون و كيرين, مقدمة, في النقد الأدبي الكلاسيكي والمتوسط.

المؤلفون اللاتينيون استخدموا الشعر والأدب لشيئين فقط:

لزيادة الفصاحة

وللتغني بمجد روما والتفاخر بحضارتها.

هذا المفهوم حول الأدب سوف يبقى سائدا في أوروبا لغاية منصف القرن العشرين, كما ستبين المحاضرات القادمة.

المحاضرة السادسة

النقد الإنساني

إيطايا, فرنسا, هولندا

اللغة كظاهرة تاريخية

لاحظ الإنسانيون في عصر النهضة أن اللغة اللاتينية التي تحدثوا بها وورثوها من العصور الوسطى مختلفة عن اللاتينية القديمة. حسب هذه الملاحظة, اللغة تأسست عمليا كظاهرة تاريخية. يتضح ذلك عندما نقارن مثلا مفهوم "دانتي" عن اللغة بنظيره لدى الإنسانيين الإيطاليين في القرن الخامس عشر, مثل "لورينزو فايا".

بالنسبة لدانتي, اللغة كانت من مصدر إلهي, والعلاقة بين الأشياء ومسمياتها وقواعد اللغة لم تكن اعتباطية:

نحن متأكدون بأن شكلا محددا من اللغة قد تم خلقه من قِبَل الله مع أول روح. وأنا أقول, "شكل", مع الأخذ في الاعتبار أسماء الأشياء والقواعد الإنشائية لتلك الأسماء, وألفاظ القواعد الإنشائية.

بحلول أربعينيات القرن الخامس عشر 1440s, أسس الإنسانيون الإيطاليون حقيقة أن المعنى في اللغة صنعه الإنسان وتشكل بالتاريخ, لم يعطى إلينا من الله والطبيعة. لورينزو فايا لم يستطع أن يكون أكثر دقة:

في الحقيقة, حتى لو كانت الألفاظ أنتجت من الطبيعة, فإن معانيها جاءت من البشرية. مع ذلك, حتى تلك الألفاظ فإن البشر اخترعوها عندما أرادوا إطلاق الأسماء على الأشياء المدركة... إلا إذا كنا ربما نفضل أن نعطي هذه الميزة للرب

الذي قسم اللغات على الناس في برج بابل. مع ذلك, أدم أيضا اخترع أسماء للأشياء, وبعد ذلك في كل مكان قام البشر باختراع كلمات أخرى. لذلك فإن الاسم والفعل والأقسام الأخرى من الكلام في حد ذاتها هي أصوات كثيرة لكن لها معان متعددة عند البشرية.

المصدر: سارا ستيف غرافيلي, "سؤال اللاتينية العامية ونظرية العلماء الإنسانيين عن اللغة والحضارة"

تقليد اللاتينية المتأخرة

ملاحظة الفرق بين اللاتينية المتوسطة والقديمة أوجدَ حقبة قصيرة من تقليد مكثف لـ اللاتينية المتأخرة. لإحياء الأفكار القديمة, لفهم الدروس الرومانية بشكل صحيح, فكر الإنسانيون في إحياء اللاتينية القديمة. أحس الإنسانيون أن اللاتينية يجب أن تصبح مجددا الأسلوب الطبيعي والمألوف لتنظيم الخبرة لتكون هذه الخبرة مماثلة لخبرة القدماء.

لتحقيق ذلك, فإن تقليد سيسيرو في النثر وفيرجيل في الشعر قد تم الحث عليه. هذه الممارسة النصية في التقليد وصلت ذروتها في الجدل عما إذا كان سيسيرو يجب أن يكون هو النموذج الوحيد ليحتذى به, أو أنه علينا اختيار عدة نماذج.

ظهور اللهجة العامية:

النظريات الحديثة للغة أدت في القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر إلى إضعاف ميزة اللغة اللاتينية كلغة للتعليم. الأسلوب الاساسي في مهاجمة احتكار اللاتينية كان بإصدار كتب في قواعد اللغة العامية. أظهرت هذه الكتب أن اللهجات العامية يمكن أن تختزل إلى نفس نوع قواعد اللاتينية.

حس من الفخر في اللهجة العامية: "*لا تسخروا من هذه اللغة التوسكانية على أنها بسيطة وهزيلة*", يقول "بوليزيانو", "*لو تم تقييم غناها وجمالها بشكل عادل, هذه اللغة سوف لن يحكم عليها بأنها فقيرة أو صعبة ولكن غزيرة وجميلة*"

مقتبس من كتاب سارا ستيف قرافيلي.

تحرر ثقافي:

بدأ التركيز على مسألة احتكار الواقع الكلاسيكي كمادة وحيدة للمعرفة, وأحس الناس بإقصاء الواقع المعاصر كمصدر للمعرفة, وأدركوا ذلك, ورفضوه.

"أي نوع من الأمم نحن, لنتكلم على الدوام بلسان آخرين؟" جاك بيليتير

يقول يواكيم دو بيلاي أن وصف الرومان للفرنسيين بالبربر *"ليس له الحق ولا الصلاحية في إضفاء الشرعية على أمتهم ونزعها من آخرين"*.

شكل من اشكال "التحرر الثقافي". كان ذلك هجوما, يقول على ما كان يعتبر سيطرة خارجية, وعلى مفهومها الضمني للثقافة التي تفترض أنها (الثقافة) ملك للأقلية المتكلمة باللاتينية.

التحدث بلسانك الخاص:

"أن تكون تعلمت أن تتحدث بلسانك يعني تقدير ذلك الحديث من جانبين, كمادة للمعرفة وكتجسيد لثقافة تستحق الاستحواذ عليه. إنه لبيان أن الأدوات والعمليات في الحياة اليومية هي ثقافية بالكامل تماما مثل النصب المحطمة واللغات الميتة للعالم القديم. إنه لإنهاء سيطرة المجتمعات الأجنبية على دواخلنا, لتحرير العقل"

المصدر: ريتشارد وازوو, ظهور اللهجات العامية.

تقليد العامية للاتينية

حملة الدفاع عن اللهجة العامية وتطويرها أنهت احتكار اللاتينية لجميع أشكال البحث العلمي المكتوب أو المطبوع في بدايات القرن السابع عشر.

لكنهم صنعوا اللغة الأوروبية الجديدة تقليدا للغة اللاتينية, باستعارة الكلمات والقواعد والخصائص الأسلوبية للغة اللاتينية إلى اللغة العامية.

قال "لاندينو" في عام 1481: "الكل يفهم كيف أصبحت اللغة اللاتينية غنية بالمصطلحات باستعارة الكثير من الكلمات من اللغة الإغريقية", واستخلص أن اللغة الإيطالية ستكون أغنى " لو أننا في كل يوم نقلنا المزيد من الكلمات الجديدة من الرومان وجعلناها مألوفة لدينا"

على غرار سيسيرو وهوراس وكوينتيليان و سينيكا, أصر الكتاب الأوروبيون على أن التقليد يفترض أن يؤدي إلى الأصالة, على الأقل في المفهوم. النقاش الأوروبي حول التقليد (على الأقل من باب الجدال) كان تقريبا نسخة من النقاش اللاتيني.

بترارك كان بطل التقليد اللاتيني. نصح معاصريه بأن يهتموا بنصيحة سنيكا و"يقلدوا النحل الذي ينتج العسل والشمع بطريقة مدهشة من الزهور التي يتركوها وراءهم". ليس هناك شيء مخجل في تقليد القدماء والاستعارة منهم, يقول بترارك.

في المقابل, يضيف:" *إنها علامة على سمعة ومهارة أعظم لنا, مثل النحل, لننتج بكلماتنا الخاصة أفكارا مستعارة من آخرين*". مثل سينيكا وكتاب لاتينيين, بترارك يصر على أن التقليد يجب أن لا يعيد إنتاج الأصل.

التقليد مقابل الأصالة

بترارك: "*لكي نكرر, دعونا لا نكتب بطريقة أحد أو آخر, بل لأسلوبنا الخاص على الرغم من أنه تجميع من مصادر مختلفة*". (كتاب الواقع المألوف)

بيترو بيمبو (1512) يقول أنه أولا "*علينا أن نقلد الأفضل من بين الجميع*", ثم أضاف, "*علينا أن نقلد بطريقة بحيث أننا نسعى لتجاوزه*", وعندما نتجاوز النموذج, "*كل جهودنا يجب أن تنصب في محاولة التفوق عليه*".

لاندينو: أكد على أن المنتج المقلد يجب ألا يكون "*كالتي قلدناها, ولكن أن يكون شبيها لها بطريقة بحيث أن التشابه لا يستطيع أحد ان يلاحظه بسهوله إلا إن كان مثقفا*"

الحركة الإنسانية في إيطاليا:

بيرونيمو موتسيو: بدأ كتابه Arte Poetica (1551) بهذا الإرشاد:

"*وجه عينيك, بقواك العقلية, تجاه النماذج المشهورة في الأزمنة القديمة*". فمنهم, يقول "*يتعلم الشخص أن يقول أي شيء*", ويحث الكتاب على القراءة وحتى "*حفظ كتب بأكملها*" والخاصة بمؤلفين "*جيدين*", وأشار إلى أن القليل من التنوع في الحصيلة اللغوية من الكلمات والمعاني "*ضروري ليصبح الشخص شاعرا*" (فلا يكتفي بالتقليد, بل يضيف القليل من التنوع في الكلمات على ما قلده ليصبح شاعرا 'إضافة من الدكتور'). وكتنوع طفيف عن تصور "سينيكا" في النقل, أراد "موتسيو" من المقلد أن يستوعب النماذج, وكنتيجة لذلك فإن "*الكتابة سوف تزفر الرائحة التي تم استنشاقها سابقا, كملبس محفوظ بين الزهور*" (In Harold Ogden White 1965)

جيرالد سنثيو: قال في كتابه "Discorsi" "الخُطَب" (1554) أنه بعد دراسة متروية لكتّاب "جيدين", سيجد الكاتب أن "التقليد سوف يتحول إلى طبيعة", أي أن عمله سوف يحاكي النموذج ليس كنسخة ولكن "كالأب والأبن". وأضاف سينثيو, الكاتب لن يكون سعيدا بالتقليد المحض للنموذج؛ يجب عليه أن "يحاول التفوق عليه... كما فعل "فيرجل" في تقليده لـ " هومر". (In White)

أنطونيو مينتورنو: قال في كتابه (Arte Poetica 1563), أيضا باستخدام تصور سينيكا بأن الكاتب يجب أن يجعل وروده المستعارة " تبدو وكأنها نبتت في حديقته, وليس أنها جلبت من مكان آخر". ويقول: "الكاتب يجب أن ينقل مواده "مثل النحل يحول الرحيق في الزهرة إلى عسل". (In White)

الحركة الإنسانية في فرنسا:

إذا كان النقاش حول التقليد في إيطاليا تقريبا نسخة كربونية عن النقاش الروماني, فإن النقاش الفرنسي, مع قليل من الاختلاف, كان أيضا نسخة من النقاش الإيطالي.

يواكيم دو بيلاي: كرر افتخار "فيدا" بالسرقة والنهب من الكلاسيكيات ودعى معاصريه إلى سلب روما ونهب اليونان بلا ضمير.

باستخدام عبارة كوينتيليان (بدون ذكر المصدر), يعترض دو بيلاي قائلا:

ليس هناك شك أن الجزء الأكبر من الإبداع موجود في التقليد: وتماما كما كان مصدرا للفخر عن القدماء أن يخترعوا بشكل جيد, فإنه مفيد أكثر للمُحْدِثين أن يقلدوا بشكل جيد, حتى بالنسبة لمن حصيلتهم اللغوية ليست غنية بعد.

المصدر:كتاب "دو بيلاي" Defense et Illustration de la Langue Francaise (1549)هو تكرار لكتاب "بيتروبيمبو" Prose della vulgar lingua (1525).

مثل "بيمبو" أراد دو بيلاي أيضا أن يخترع لغة وتراثا شعريا بلغته العامية لينافس اللاتينية كلغة للثقافة والحضارة.

مثل بترارك, نهى قُرّاءه عن الخجل من أن يكتبوا بلغتهم المحلية كما يفعل القدماء. الرومان أنفسهم, يؤكد على معاصريه, أثْرَو لغتهم بواسطة تقليد الأعمال الفنية الإغريقية التي ورثوها.

وباستخدام تصور سينيكا في النقل (أيضا بدون ذكر المصدر), شرح دو بيلاي عملية إثراء الرومان للغتهم, وذلك بواسطة:

تقليد أفضل المؤلفين الإغريق, النقل منهم, وإلغاؤهم؛ وبعد هضمهم بشكل جيد, تحويلهم إلى دم وغذاء.

بما أنه لم يكن هناك عيب في التقليد, وحيث أن الرومان أنفسهم أَثْرَو لغتهم عن طريق التقليد, دو بيلا يدعى معاصريه الفرنسيين ليمارسوا نفس الشيء. إنه "ليس

عملا شريرا, بل مدعاة للفخر, أن تستعير من لسان أجنبي جملا وكلمات لنكيفهم على لغتنا". تمنى "دو بيلاي" أن تكون لغته "غنية بالمصطلحات الحديثة بحيث لا يحتاج للاستعانة بالأجانب", لكن لم يكن الأمر كذلك. لقد اعتقد أن الشعر الفرنسي "لديه القدرة ليكون أفضل" والذي " يجب أن يُرى في الشعراء الإغريق والرومان".

مثل المؤلفين الرومان والإيطاليين, أكد دو بيلاي على أن التقليد يُفترض أن ينتج نوعا من الأصالة. فقط المناقب النادرة والرائعة هي التي يتم تقليدها, وأكد على مقلدين الطموحين أن يتغلغلوا في أعماق النموذج الذي يقلدونه".

الحركة الإنسانية في هولندا

بشكل طبيعي, لم يستطع الأوروبيون فقط تقليد الرومان بحرية. على الرغم من كل ذلك, فالرومان كانوا وثنيين, وأوروبيو عصر النهضة كانوا مسيحيين متشددين. المؤلفون الأوروبيون أكدوا مرارا على أن التقليد يجب ألا يقوّض الشخصية المسيحية لعالمهم.

هذه المسألة فُصِل فيها مبكرا بواسطة تخدل "إراسموس" الدراماتيكي في الجدل السيسيروني من خلال كتابه Dialogue Ciceronianus.

النقاش ازداد حدة في بدايات القرن السادس عشر من خلال الإنسانيين الإيطاليين بين أولائك الذين أيدوا تقليد سيسيرو فقط والذين أيدوا تقليد عدة نماذج.

إراسموس وسيسيرو

مداخلة إراسموس وضعت بشكل نهائيالاهتمامات والحساسيات المسيحيةكحد أقصى للتقليد. السلاح, إذا أردنا استخدام تعبير "بيقمان", الذي استخدمه إراسموس ليحدد ما هو المقدار لحد الخط الأحمر في ممارسة التقليد, كان هو المبدأ الهوارسي في القواعد اللغوية.

إراسموس: بدأ باقتراحين في كتابه Ciceronianus:

الذي يتحدث كما يتحدث سيسيرو, يتحدث بشكل أفضل, وطريقة التحدث الجيدة تعتمد على الالتزام بقواعد اللغة, لا يجب أن يتحدث الشخص كما كان يتحدث سيسيرو في الماضي ولكن كما كان سيتحدث لو كان موجودا الآن. هذا يعني "بطريقة مسيحية عن أمور مسيحية"

للتأكيد على النقطة, وصف إراسموس بكل صراحة "سيسيرو" بأنه من طائفة وثنية:

"أسمع أن طائفة جديدة, كما كانت, لدى السيسيرونيين ظهرت بين الإيطاليين. أظن, أنه لو كان سيسيرو حيا ويتكلم عن ديننا, فلن يقول: 'هل سيفعل الله ذلك' ولكنه سيقول "هل سيفعل جوبيتير العظيم ذلك"؛ ولن يقول "فالْيُعِنكَ فضل المسيح" ولكنه سيقول " آمل من إبن جوبيتير العظيم أن يجعل أفعالك ناجحة", ولن يقول "يا بطرس, ساعد الكنيسة الرومانية" ولكنه سيقول "رومولوس, اجعل الوجهاء الرومان والناس يزدهرون". حيث أن الفضيلة الرئيسية للمتحدث هي أن يتحدث حسب قواعد اللغة, فما الفضل الذي يستحقه الذين حين يتكلمون عن أسرار ديننا يستخدمون كلمات وكأنهم يكتبون في أيام "فيرجل" و"أوفيد"؟"

المصدر: إراسموس, Opus epistolarum des Errasmi Roterdami

يبدو واضحا أن إراسموس بعض الخطورة في ممارسة التقليد. مع إعادة اكتشاف المستندات المكتوبة بصيغة وثنية ونشرها الغير مسبوق عبر الطباعة, والإعجاب القوي بين الأوروبيين بالمبادئ الكلاسيكية دقت ناقوس الخطر لأولائك, مثل إراسموس, الذين رأوا في أنفسهم حماة لمبادئ المسيحية.

بينما كان اهتمام إراسموس الأساسي في تأليف كتابه Ciceronianus هو فضح الوثنية المولودة من جديد متلبسة بهيئة كلاسيكيات سيسيرونية, لم يعتمد على, كما يذكر "بيقمان" على عامل الجذب الديني. حسب رأي "بيقمان" فإن إراسموس أرّخ قواعد اللغة وأنشأ نقاشا على أساس التاريخ ومنطقا على أساس التاريخ.

<u>الخاتمة:</u>

أفكار دو بيلاي حول التقليد, كما الأشعار الفرنسية المقلدة تكرر نفس نقاش الإنسانيين الإيطاليين حول التقليد. وكلاهما (الإيطاليين والفرنسيين) يعيدان تكرار النقاش حول الرؤى الأساسية في التقليد الروماني.

مبدأ أرسطو في المحاكاة mimesis, كما بيّنّا سابقا, جعلت كلمة مرادفة لكلمة imitation "التقليد", وكتاب Poetics تم تشبيهه بمبادئ هوراس وبشكل أساسي بالمبادئ الرومانية حول الكتابة الإبداعية.

الإنسانيون لم يكونوا فلاسفة. كانوا نوعا من المعلمين المحترفين والمستشارين ورجال دولة, والذين كانوا مرتبطين بالمحاكم الأوروبية عن طريق السلطة. قاموا بكتابة مستندات ورسائل وخُطب, وقد شملوا أمراء, سياسيين, تجار, فنانين, قضاة, لاهوتيين وأطباء.

الإنسانيون الأوروبيون أعادوا إحياء النظريات الرومانية في التقليد والتعاليم الرومانية في الإنشاء والشكل. كان من الواضح أنهم ليس لديهم علم كاف بالنقاش والتحليل الإغريقي حول الشعر, خاصة نقاش وتحليل أفلاطون وأرسطو.

المحاضرة السابعة

المدرسة التشكيلية الروسية

تعريف الحركة التشكيلية الروسية:

مدرسة للبحث الأدبي تأسست وازدهرت في روسيا في العقد الثاني من القرن العشرين, وكُبتت في الثلاثينيات القرن نفسه.

دعمها علماء لغويون غير عاديين ومؤرخون أدبيون مثل بوريس إيتشينباوم ورومانى جاكوبسون وفيكتور شكولفسكي وبوريس توماشفسكي ويوري تينيانوف.

كانت مراكزها هي "دائرة لغويات موسكو", تأسست عام 1915 وجمعية بتروغراد لدراسة اللغة الشعرية (أوبوياز) تشكلت عام 1916.

مشروعهم بدأ بـ Poetics: Studies in the Theory of Poetic Language في عام 1919, و Modern Russan Poetry في عام 1921 لـ رومان جاكوبسون.

نتيجة من نتائج الثورة الروسية:

1917 – الثورة البلشفية

ما قبل 1917, كان الروس ينظرون إلى الأدب من منظور رومانسي ويعرضونه حسب اعتبارات دينية.

ما بعد 1917, صار الاتجاه إلى دراسة الأدب دراسة مستفيضة وتحليله أيضا. الاتجاه التشكيلي شجع على دراسة الأدب من جانب موضوعي وعلمي.

مسمى "تشكيلي" formalist أطلق على جماعة الـ أوبوياز من قبل معارضيهم بدلا من مؤيديهم.

فضل مؤيدوهم تعريفا ذاتيا مثل المنهج التقسيمي morphological approach أو المحددون speciriers

أهم النقاد التشكيليين

فيكتور شكولفسكي, يوري تينيانوف, فلاديمير بروب, بوريس إتشينبوم, رومان جاكوبسون, بوريس توماشفسكي, جرجوري جوكوفسكي.

هذه الأسماء أحدثت ثورة في النقد الأدبي بين عام 1914 وثلاثينيات القرن نفسه 1930s وذلك بتأسيس الخصوصية والاستقلالية للغة الشعرية والأدب.

أثر الشكليون الروس بشكل كبير على المفكرين من أمثال ميخائيل باختين و يوري لوتمان, وعلى الحركة التركيبية بشكل عام.

المشروع التشكيلي

هدفان:

1- التركيز على العمل الأدبي وعلى أجزائه المكونة.

2- الاستقلالية للبحث الأدبي.

التشكيلية أرادت أن تجد حلا للالتباس المنهجي الذي كان سائدا في الدراسات الأدبية التقليدية, وتؤسس بحثا أدبيا كمجال دراسة مميز ومستقل.

مبادئ المدرسة التشكيلية:

التشكيليون لا يحبون:

المعرفة بالحالة النفسية والسيرة الذاتية للمؤلف

الهوية الدينية والخلقية والسياسية للأدب

الرمزيات في الأدب

المدرسة التشكيلية تكافح لجعل الأدب أو الفن قائما بحد ذاته

الناس (مثل المؤلف, القارئ) غير مهمين

رفض التشكيليون التعريفات التقليدية للأدب. كانت لديهم عقيدة راسخة بعدم الثقة بعلم النفس

رفضوا النظريات التي تحدد المعنى الأدبي في الشاعر بدلا من الشعر – النظريات التي تستدعي "قدرة عقلية" تفضي إلى إبداع شعري

كانوا قليلا ما يستخدمون كلاما يتعلق بمصطلحات مثل "الحدس" و"الخيال" و"العبقرية" وما شابه

هدف الأدب

بالنسبة للتشكيليين, كان ضروريا إيجاد تعريف أضيق للأدب:

رومان جاكوبسون (براغ, 1921):

"الهدف من البحث الأدبي ليس الأدب ككل بل "الأدبية", مثلا التي تجعل عملا ما عملا أدبيا"

إتشينبوم (لينينغراد, 1927):

"يجب على الباحث الأدبي أن يكون اهتمامه منصبا تحديدا على الخصائص المميزة لمواد الأدبية"

اللغة الشعرية مقابل اللغة العادية

التشكيليون الروس يقولون أن الأدب كان نوعا متخصصا من اللغة ووضعوا فرضية بأن هناك تعارضا أساسيا بين الاستخدام الأدبي (أو الشعري) للغة وبين الاستخدام العادي (العملي) للغة.

اللغة العادية تهدف إلى إيصال رسالة بعنونتها إلى العالم خارج الرسالة.

الأدب هو نوع متخصص من اللغة. إنه لا يهدف إلى التواصل ومرجعه ليس العالم الخارجي بل في نفسه.

"الأدبية" Literariness

الأدبية, حسب رأي "جان موكاروفسكي", قائمة على "أقصى إبراز للفظ", الذي هو إبراز لـ "عملية التعبير, عملية الكلام ذاتها".

وبتهميش الهدف المرجعي للغة وجعله في الخلفية, يجعل الشعر من الكلمات أصواتا واضحة وجلية.

أما بإبراز أداته اللغوية, فإن الهدف الأساسي من الأدب, كما اشتهر عن فيكتور شكولوفسكي, سيكون جعل الأدب غريبا وغامضا وغير مألوف

التغريب – جعل الشيء غريبا

الأدب يغرب المدركات العادية واللغة العادية (أي يجعل شكلها غريبا) ويدعوا القارئ لاستكشاف أشكال جديدة من الإدراك والأحاسيس, وطرق جديدة للإشارة للغة.

الكلمات المفتاحية لشكلوفسكي, "making strange", "dis-automatization" كان لها وجود كثيف في كتابات التشكيليين الروس.

جاكوبسون يدعي أن في الشعر " تنخفض عملية الاتصال إلى مستوى هابط"

شكلوفسكي تكلم عن الشعر على أنه "رقصة لأعضاء النطق"

الشكل مقابل المحتوى

المدرسة التشكيلية أيضا رفضت التقسيم التقليدي للشكل والمحتوى والذي, حسب ما ذكر "ويليك" و"وورين", تشطر العمل الفني إلى نصفين: محتوى خام وآخر سطحي خارجي بشكل كامل.

بالنسبة للتشكيليين, فإن الشعر ليس مجرد زخرفة خارجية مثل الوزن والإيقاع والجناس تغطي على الكلام العادي. بل هو نوع متمازج من الخطاب, مختلف نوعيا عن النثر, مع هرم من المكونات وقوانين ذاتية خاصة به.

الحبكة مقابل القصة

الحبكة/القصة هو مفهوم تشكيلي يميز بين:

الأحداث التي يربطها العمل ببعضها (القصة)

وبين

التسلسل الذي عرضت به تلك الأحداث في العمل الفني (الحبكة)

المفهومان يساعدان على شرح فائدة الشكل للعمل الأدبي لتعريف "أدبيته". بالنسبة للتشكيليين الروس ككل, الشكل هو الذي يجعل شيئا ما أدبا لنبدأ به, لذلك, من أجل أن نفهم العمل الفني على أنه عمل فني (بدلا من عملية تواصل مزركشة) يجب على الشخص أن يركز على الشكل.

<u>فلاديمير بروب: تفصيل القصة الخرافية</u>

من أكثر المساهمات التشكيلية تأثيرا في النظرية الخيالية هو الدراسة في الفلكلور المقارن, خاصة دراسة فلاديمير بروب "تفصيل القصة الخرافية"

درس "بروب" القصص الخرافية ووضع أنواعا للشخصيات والأحداث المرتبطة بهم. وسمى الأحداث "Functions" وحدد عددها بـ 31.

وضع نظرية الشخصية وأسس 7 أنواع عامة للشخصيات, والذي اعتقد أنه يمكن تطبيقها على جميع أنواع القصص.

(تابع) نظرية "بروب": العمليات الـ 31:

1- الغياب: أحد أفراد العائلة يغيب عن المنزل (أو يموت)

2- يمنع البطل من شيء ما

3- الانتهاك: يتم انتهاك المنع

4- الاستطلاع: يقوم الشرير بالاستطلاع وجمع المعلومات

5- الاستلام: يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته

6- الخداع: يحاول الشرير خداع ضحيته من أجل الاستحواذ عليه أو على ما يتعلق به.

7- التواطؤ: يخضع الضحية للخدعة ونتيجة لذلك ومن غير قصد يساعد عدوه.

8- الخسة أو النقص: يتسبب الشرير في أذى أو جرح لأحد أفراد عائلة ما (بخسّة) أو أن أحد أفراد العائلة يفتقد شيئا أو يرغب في الحصول على شيء (النقص)

9- الوساطة: الفقر أو النقص أصبح واضحا؛ يتم التواصل مع البطل بطلب أو أمر؛ فيسمح له الذهاب أو يرسل لذلك.

10- المواجهة:الباحث يوافق أو يقرر حيال المواجهة.

11- المغادرة: يغادر البطل بيته.

12- أول عمل للمتبرع: يتم اختبار البطل, ويستجوب, ويُهاجَم ويستعد لاستقبال معاون سحري أو أي شيء آخر كمساعدة.

13- تجاوب البطل: يتجاوب البطل مع أفعال الواهب المستقبلي

14- استلام المساعد السحري: يحصل البطل على مساعد سحري.

15- المرشد: البطل يُنقل, يصل, أو يُقاد إلى عنصر البحث.

16- المعركة: يشتبك البطل مع الشرير في معركة مباشرة.

17- التشويه: يتم تشويه سمعة البطل

18- النصر: يهزم الشرير

19- سداد الدين: الفقر أو النقص في بداية القصة يتم إلغاؤه

20- العودة: يعود البطل إلى مقره

21- المطاردة: تتم مطاردة البطل

22- الإنقاذ: إنقاذ البطل من المطاردة

23- وصول مبهم: يصل البطل بشكل مبهم ومخفي إلى الوطن أو بلد آخر

24- إدعاءات بلا أساس: يقدم بطل مزيف إدعاءات كاذبة

25- مهمة صعبة: تقترح مهمة صعبة على البطل

26- الحل: يتم إنهاء المهمة بنجاح

27- التعرف: يتم التعرف على البطل

28- الفضح: يتم فضح البطل المزيف أو الشرير

29- تغيير المظهر: يعطى البطل مظهرا جديدا

30- العقاب: يتم عقاب الشرير

31- الزواج: يتزوج البطل ويعتلي العرش

أنواع شخصيات "بروب"

خلص أيضا إلى أن جميع الشخصيات يمكننا أن حددها بـ 8 أنواع عامة في الـ 100 قصة التي حللها:

1- الشرير – يتصارع مع البطل.

2- المرسل – الشخصية التي تجعل النقص واضحا وتطرد البطل

3- المساعد (السحري) – يساعد البطل في مهمته

4- الأميرة أو الهدية – يستحقها البطل أثناء القصة لكنه لا يستطيع الحصول عليها بسبب الشر والظلم, عادة بسبب الشرير. تنتهي رحلة البطل غالبا حين يتزوج الأميرة, وبذلك يهزم الشرير.

أنواع الشخصيات لـ "بروب" (تابع)

1- والدها: يعطي المهمة للبطل, يتعرف على البطل المزيف, يتزوج البطل, غالبا يتم البحث عنه خلال القصة. يقول "بروب" أنه عمليا, لايمكن التفريق بسهولة بين الأميرة وأبوها.

2- المتبرع – يجهز البطل أو يعطيه أداة سحرية

3- البطل أو الباحث عن الضحية – يتجاوب مع المتبرع ويتزوج الأميرة

4- البطل المزيف – يستفيد من أعمال البطل الحقيقي أو يحاول الزواج من الأميرة.

إرث المدرسة التشكيلية الروسية

المدرسة التشكيلية مدحها حتى خصومها مثل الناقد الروسي "ييفيموف"

"*مساهمة دراستنا الأدبية تتمثل في حقيقة أنها ركزت بشكل كبير على المشكلات الأساسية للنقد الأدبي والدراسة الأدبية, وأول شيء بالنسبة لخصوصية طبيعتها, هي أنها غيرت مفهومنا في العمل الأدبي وجزأتها إلى أجزائها التركيبية, وبذلك فتحت مساحات جديدة من البحث والاستقصاء, وزادت معلوماتنا عن التقنية الأدبية بغزارة, ورفعت المعايير الخاصة بالبحث الأدبي وبالتنظير في أدبنا الذي أخذ يكتسب الصفة الأوربية... أصبح الشعر غرضا للتحليل, ومشكلة محددة في البحث الأدبي*"

مقتبس من كتاب "التشكيلية الروسية: في الميزان" لـ إيرليك.

أنعشت المدرسة التشكيلية مدرسة براغ التركيبية في أواسط عشرينيات القرن العشرين 1920s وأعطت نموذجا للجناح الأدبي للمدرسة التركيبية الفرنسية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين 1970s & 1960s.

النماذج النظرية الأدبية التي افتتحها التشكيليون الروس لاتزال لدينا ولديها حضور حي في الخطاب النظري في أيامنا هذه.

كل المدارس النقدية المعاصرة مدينة للمدرسة التشكيلية الروسية.

<u>المصادر:</u>

فيكتور إيرليتش, "التشكيلية الروسية"

فلاديمير بروب, تفصيل الحكاية الخيالية

عرض جيري إفيرارد لـ فلاديمير بروب

المحاضرة الثامنة

الحركة التركيبية

الحركة التركيبية في الأدب ظهرت في فرنسا في ستينيات القرن التاسع عشر 1960s

هي امتداد للحركة التشكيلية من حيث أنها لا تبحث عن ترجمة الأدب؛ بل تبحث في تركيب الأدب.

أشهر الأسماء المرتبطة بهذه المدرسة هي: رولاند بارثز, سفيتانتودوروف, جيرارد جينيت, و جريماس.

هذه المحاضرة تلقي الضوء على أحد أكثر المساهمات التركيبية تأثيرا في دراسة الأدب, كتاب النص الروائي لـ جيرارد جينيت.

ليس هناك كتاب آخر كان أكثر منهجية وشمولا في تحليل تراكيب النص الأدبي والرواية.

النص الروائي

جينيت يحلل ثلاثة مفاهيم أساسية للنص الروائي:

الوقت: الترتيب, المدة, التكرار

المزاج: البعد (محاكاة أو رواية), المشهد (من يرى؟)

الصوت: درجات الرواية (من يتكلم؟)

الترتيب الروائي

هناك ثلاثة أشكال من الزمن الروائي:

وقت القصة: الوقت الذي حدثت فيه القصة

وقت الرواية (أو وقت سرد القصة): الوقت الذي يتم فيه سرد القصة أو الإخبار بها.

"الترتيب الروائي" هو العلاقة بين ترتيب الأحداث في القصة مع ترتيبها في السرد.

الراوي يمكن أن يختار عرض الأحداث في الترتيب الذي حصلت به, أي بترتيب زمني, أو أنه يمكن أن يسردها بترتيب مختلف.

مثال:

القصص البوليسية تبدأ غالبا بجريمة قتل يجب أن يحل لغزها. الأحداث التي تسبق الجريمة, مع التحقيق الذي يقود للقاتل, يتم عرضها بعد ذلك.

الترتيب من حيث حصول الأحداث لا يتوافق مع ترتيب ذكرها في القصة.

تغيير الترتيب الزمني ينتج جذبا أكثر وحبكة أكثر تعقيدا (التشويق)

ساعة الصفر:

أحداث القصة كما حصلت, بالضرورة, مرتبة زمنيا في حصولها. الأحداث حسب حصولها: أ – ب – ج – د – هـ – و

أثناء السرد, ليس بالضرورة أن ترتب الأحداث زمنيا الأحداث حسب روايتها: هـ – د – أ – ج – ب – و

ساعة الصفر: هي النقطة من حيث يخبر الراوي قصته. هو الوقت الحاضر بالنسبة للراوي, الوقت الذي يجلس فيه الراوي ويخبر قصته للجمهور أو للقارئ, إلخ. ساعة الصفر هي وقت السرد وليس وقت القصة.

الفروق الزمنية

جينيت يسمي الاختلافات الزمنية في السرد (عن القصة) بـ: Anachronies (الفروق الزمنية)

الفروق الزمنية تحصل عندما يوقف الراوي الترتيب الزمني ليجلب أحداثا أو معلومات من الماضي (بالنسبة لساعة الصفر) أو من المستقبل (بالنسبة لساعة الصفر)

الاسترجاع Analepsis: الراوي يتوقف بعد حصول حدث ما ويخبر بحدث حصل قبل اللحظة التي توقف فيها السرد.

مثال: استيقظت هذا الصباح بمزاج جيد, كان في مخيلتي ذكريات الطفولة, عندما كنت أجري في الحقول مع الأصدقاء بعد المدرسة.

التنبؤ Prolepsis: يتوقع الراوي أحداثا سوف تحدث بعد النقطة التي توقفت فيها القصة.

مثال: كيف ستؤثر رحلتي إلى أوروبا علي؟ علاقتي بعائلتي وأصدقائي لن تكون كما كانت مرة أخرى. سيكون من الصعب علي التعايش مع ذلك.

المدى والامتدادReach and Extent

"الفرق الزمني anachrony يمكن أن يصل إلى الماضي أو المستقبل, بعيدا أو قريبا من اللحظة الحالية (أي من اللحظة التي توقف فيها سرد القصة لإيجاد مجال للفرق الزمني لكي يحصل): هذه الفترة الزمنية سوف نسميها anachrony's reach مدى الفرق الزمني.

الفرق الزمني للأحداث نفسه يمكن أن يغطي فترة زمنية من القصة يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا: سوف نسمي هذا بـ extent الامتداد". جينيت, النص الروائي, 1980)

وظيفة الفروق الزمنية للأحداث

الفروق الزمنية للأحداث لديها أكثر من وظيفة في السرد:

الاسترجاع Analepsis: غالبا يتولى عملية شرح دور, تطور الحالة النفسية للشخصية بواسطة ربطه بأحداث من ماضيه.

التنبؤ Prolepsis: يمكن أن يشد انتباه القارئ بإجلاء جزئي للحقائق التي سوف تتضح لاحقا.

هذه الوقفات في الفروق الزمنية يمكن أن تستخدم أيضا للخروج عن الطريقة الكلاسيكية في سرد الأحداث بترتيب زمني خطي ثابت.

المزاج الروائي: العرض مقابل الإخبار

درس النقد التقليدي, تحت عنوان المزاج, السؤال ما إذا كان الأدب يستخدم العرض mimesis أم الإخبار diegesis.

بما أنه ليس من وظائف السرد أن يكون الترتيب زمنيا, أو التعبير عن رغبة, أو تحديد حالة, إلخ, ولكن ببساطة أن يحكي قصة وبالتالي "ينقل" حقائق (حقيقية أو خيالية), إذن الدلالة هي مزاجها الوحيد.

بناء على ذلك, يقول جينيت, الرواية هي بالضرورة دائما "إخبار" diegesis. يمكنها فقط تحقق شبه "عرض" بواسطة جعل القصة حقيقة أو حية.

ليس هناك سرد يمكن أن يعرض أو يحاكي القصة التي يخبر بها. كل ما يستطيع فعله هو الإخبار بأسلوب يمكن أن يحاول أن يكون مفصلا, دقيقا, حيا, وبطريقة أو بأخرى أن يوجد صورة مقاربة للقصة mimesis.

العرض Mimesis, بالنسبة لـ جينيت هو فقط نوع من الإخبار diegesis.

إنه أكثر دقة أن يتم دراسة العلاقة بين السرد والمعلومات التي يعرضها تحت عناوين: البعد والمشهد.

البعد الروائي:

المحاكاة mimesis الوحيدة الممكنة في الأدب هي محاكاة الكلمات, عندما يمكن للكلمات الملفوظة في القصة الأصلية أن: تكرر ويعاد إنتاجها وتقلد. عدى ذلك, كل الأشياء الأخرى في السرد هي سرد للأحداث فقط وهنا كل سرد يختار أن يأخذ مقدارا من "البعد" عن المعلومة التي يتم سردها.

سرد الأحداث: دائما diegesisإخبار, أي انه نسخ لغير المنطوق إلى منطوق.

العرض Mimesis: الحد الأقصى من المعلومات والحد الأدنى من المزود بالمعلومات.

الإخبار Diegesis: الحد الأدنى من المعلومات والحد الأقصى من تواجد المزود بالمعلومات.

سرد الكلمات: الشكل الوحيد من العرض mimesis الممكن (ثلاثة أنواع):

الكلام المروي: أكثرها بعدا واختصارا ("أخبرت والدتي بقراري بالزواج من ألبرتين") -الكلام المنطوق تماما –

الكلام المنقول: بأسلوب غير مباشر ("أخبرت والدتي أنني حتما علي أن أتزوج ألبرتين" – خليط من الكلام المنطوق والمروي –

الكلام المعاد إنتاجه: أكثر الأنواع تقليدا هو عندما يتظاهر الراوي بأن الشخصية تتحدث بنفسها وليس الراوي: "قلت لأمي: إنه حتما أنني سأتزوج ألبرتين".

المشهد الروائي:

المشهد هو الطريقة الثانية في تنظيم المعلومات.

يقول جينيت, النقد التقليدي يخلط بين أمرين (الحديث المروي والمشهد المروي) تحت عنوان "وجهة النظر" أو زاوية الرؤية.

يقول جينيت أن الفارق يجب أن يتم توضيحه بين الحديث المروي (من يتحدث) والمشهد المروي (من يرى؟).

الشخص الذي يشهد الأحداث ليس بالضرورة هو من يروي الأحداث, والعكس بالعكس.

المعاينة Focalization: من يرى؟

يفرق جينيت بين ثلاثة أنواع من المعاينة:

1- المعاينة صفر: الراوي يعرف أكثر من الشخصية. من الممكن أن يعرف حقائق جميع الأبطال, كما يعرف أفكارهم وتلميحاتهم. وهذا هو ما يسمى بـ "الراوي الواسع المعرفة" Omniscient Narrator

2- المعاينة الداخلية: يعرف الراوي نفس ما تعرفه الشخصية المعاينة. تغربل هذه الشخصية المعلومات الموجهة للقارئ, والراوي لا يفعل ولا يستطيع أن ينقل أفكار الشخصيات الأخرى. المعاينة تعني, بشكل أساسي, التحديد, هو مدى قدرة الراوي على الرؤية والنقل.

3- المعاينة الخارجية: معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات. يتصرف تقريبا كأنه عدسة كاميرا, يتتبع تصرفات الأبطال وتلميحاتهم من زاوية خارجية؛ هو لا يستطيع أن يخمن أفكارهم. مرة أخرى, هناك حدود.

درجات الرواية: من يتكلم؟

ينظم جينيت أنواع الرواية بناء على معايير شكلية بالكامل:

موقعها التركيبي في القصة/ الأحداث ودرجات الرواية/ الإخبار للعمل.

المعياران الذين يستخدمهما تسببا في ظهور أربعة أصناف لشخصية الراوي: المخبر الخارجي – المخبر الداخلي من جهة والمخبر المتجانس – والمخبر المختلف من جهة أخرى.

ملاحظة: لا تخلط (في القصص الخيالية) بين مثال السرد ومثال الكتابة, وبين الراوي (الخيالي) (المرسل) وبين المؤلف (الحقيقي), أو بين المتلقي (الخيالي) (المقصود بالسرد الخيالي) وبين القارئ الحقيقي للعمل الفني.

من زاوية نظر الوقت, هناك أربعة أنواع من السرد أو الرواية:

1- subsequent لاحق: الموقع الكلاسيكي لسرد الزمن الماضي الأكثر استخداما.

2- Prior سابق: سرد تنبؤي, عامة في زمن المستقبل (أحلام, تنبؤات) وهو أقل الأنواع استخداما.

3- Simultaneous المتزامن: السرد في الحاضر يتزامن مع الحدث (هذا هو أبسط أنواع الرواية حيث أن تزامن القصة مع السرد يزيل أي نوع من التداخل أو التلاعب الزمني)

4- Interpolated التداخل: بين لحظات الأحداث (هذا هو الأكثر تعقيدا) مثل الرواياتالرسائلية.

الراوي المتجانس: القصة حيث يكون الراوي متواجدا في القصة التي يحكيها.

الراوي المختلف: القصة من حيث يكون الراوي غائبا عن القصة التي يرويها.

الراوي الخارجي: يكون الراوي عالي المنزلة, من حيث أنه على الأقل أعلى بمنزلة واحدة من عالم القصة التي يرويها, وبذلك يكون لديه علم شامل بالقصة التي يرويها.

الراوي الداخلي: يكون الراوي في نفس مستوى عالم القصة, ولديه علم محدود أو غير كامل بالقصة التي يرويها.

المصادر:

جيرارد جينيت, النص الروائي

جوناثان كولير, الشعر التركيبي: المنهج التركيبي, اللغويات ودراسة الأدب.

المحاضرة التاسعة

انتقادات فكرة "المؤلف"

1- رولاند بارت: "موت المؤلف"

المنهج التركيبي:

المنهج التركيبي يصنف عادة مجموعة من المفكرين الفرنسيين الذين تأثروا بنظرية فيرديناند دو سوسير في اللغة.

كانوا نشِطين في خمسينيات وستينيات القرن العشرين 1950s & 60s وطبقوا مفاهيم اللغويات البنائية لدراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية, بما فيها الأدب.

المنهج التركيبي (أو الهيكلي أو البنائي) استحدث أولا في علم الإنسان (انثروبيولوجيا) بواسطة كلاودي ليفي-ستراوس, ثم بعد ذلك في الدراسات الأدبية والثقافية بواسطة رومان جاكوبسون, رولاند بارت, جيرارد جينيت, ثم في التحليل النفسي بواسطة جاك لاكان, وفي التاريخ الفكري بواسطة ميتشيل فوكولتس وفي النظرية الماركسية بواسطة لويس ألثوسر. هؤلاء المفكرون لم يشكلوا مدرسة لكن أعمالهم كانت تحت عنوان "المنهج التركيبي" في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. (جوناثان كولر, مقدمة إلى النظرية الأدبية)

في الدراسات الأدبية: التركيبية تهتم بأعراف وبنائية العمل الأدبي.

إنها لا تهدف إلى إيجاد أشكال جديدة من الأعمال الأدبية بل لفهم وشرح كيف نعرف المعاني والمؤثرات الموجودة في الأعمال الأدبية.

ليس من السهل التفريق بين التركيبية والسيميائية, علم الإشارات العام, والذي ينسب إلى سوسير وتشارلز ساندرز بيرس. السيميائية هي الدراسة العامة للإشارات في التصرفات والتواصل والتي تستبعد الاعتبارات الفلسفية والانتقادات الثقافية التي ميزت التركيبية.

رولاند بارت 1915 - 1980

نستعرض هنا جهد أبرز الشخصيات في المدرسة التركيبية الفرنسية, رولاند بارت, تحت العنوان الذي شد الانتباه: دور المؤلف في الأدب. سوف يكون أغلب تركيزنا على مقاله المشهور: "موت المؤلف", مذكور في كتابه Image, Music, Text.

المؤلف: اختراع حديث

يذكّر بارت القارئ أن فكرة "المؤلف" هي اختراع حديث.

يقول أن "المؤلف" هي تصور حديث, وهو نتيجة لمجتمعنا الحديث. ظهرت الفكرة مع المدرسة التجريبية الإنجليزية, والمدرسة العقلانية الفرنسية والعقيدة الشخصية للإصلاح, عندما تنبه المجتمع لأهمية الفرد على أنه "الشخصية الإنسانية", كما وضعت بشكل نبيل.

الأدب ركز بشكل استبدادي على المؤلف, حياته, شخصيته, أذواقه وأحاسيسه.

شرح النص كان يتم بالبحث في شخص المؤلف. في المجتمعات الإثنوغرافية, مسؤولية السرد ليست على شخص معين بل على وسيط, أو شخص يوضح العلاقات.

وظيفة المؤلف

يتم شرح العمل دائما بالبحث في الرجل أو المرأة التي أنتجته, كما لو أنه دائما في النهاية, خلال القصة الخيالية التي يختلف مستوى وضوحها, صوت الفرد الواحد, متأصل بنا.

ونتيجة لذلك, فإن "المؤلف" له سيطرة واضحة على تاريخ الأدب, السيرة الذاتية للكتّاب, المقابلات, المجلات, كما هو في عقول النقاد القلقين من توحيد الأعمال مع المؤلفين/ الأشخاص خلال السيرة الذاتية, المذكرات اليومية والذكريات.

وبالنتيجة, فإن النقد الأدبي والأدب بشكل عام مقيدان بالمؤلف. القارئ, الناقد, التاريخي كلهم يقرأون النص الأدبي ليستكشفوا المؤلف فقط, حياته, شخصيته, سيرته الذاتية, حالته النفسية, إلخ.

العمل أو النص نفسه لا يُقرأ, ولا يُحَلَّل, ولا يُقَدّر.

موت المؤلف

بارت اقترح أن الأدب والنقد يتخلصون من المؤلف – وهذا ما يعنيه مصطلح "موت المؤلف"

وبإزالة المؤلف, يقول, يصبح ادعاء فك رموز النص بلا معنى.

النقاد المحترفون الذين يدعون أنهم حراس النص بسبب استطاعته فهم دواخل المؤلف وشرح النص, فقد موقعه. كل القراءات أصبحت متساوية.

ناقش رولاند بارت الفكرة التقليدية بأن معنى النص الأدبي وإنتاج النص الأدبي يجب أن ينسب فقط لمؤلف واحد.

الحركة التركيبية والحركة ما قبل التركيبية أثبتت أن المعنى ليس مرتبطا بدواخل الشاعر (بصيغة أخرى أنها أثبتت خطأ عبارة "المعنى في قلب الشاعر")

رفض بارت فكرة أن الأدب والنقد يجب أن يعتمد على "مؤلف بعينه, تحت تأثير معانيه, المتعلقة بمقاصده, وبمقاصده فقط" (تيري إيغلتون)

<u>من "العمل" إلى "النص"</u>

حسب رأي رولاند بارت, اللغة هي التي تتحدث وليس المؤلف الذي لم يعد يحدد المعنى. النتيجة: لم نعد في حاجة للكلام عن الأعمال بل عن النصوص.

"إنه معلوم الآن أن النص ليس سطرا من الكلمات تدل على معنى لا يعلمه إلا الله, ولكنه فضاء متعدد الأبعاد حيث عدة أنواع من الكتابات, كلها ليست أصلية, تختلط وتتصادم. النص هو نسيج من الاقتباسات مرسوم من عدد لا محدود من الثقافات".
بارت, موت المؤلف.

" هل يريد (المؤلف) أن يعبر عن نفسه؟ عليه على الأقل أن يعرف أن الشيء الداخلي الذي يريد أن يترجمه هو فقط قاموس جاهز, كلماته يمكن التعبير عنها فقط بواسطة كلمات أخرى, وهكذا وإلى ما لا نهاية".

<u>من المؤلف إلى القارئ</u>

يريد بارت أن يبتعد الأدب عن فكرة المؤلف في سبيل استكشاف القارئ, والأهم من ذلك, في سبيل استكشاف الكتابة.

النص ليس رسالة من المؤلف؛ إنه " فضاء متعدد الأبعاد حيث عدة أنواع من الكتابات, كلها ليست أصلية, تختلط وتتصادم".

النص معمول من عدة كتابات, مستقى من عدة ثقافات وداخل في علاقات مشتركة مع النقاشات والأدب الساخر والهجاء, **لكن هناك مكان واحد حيث تجتمع هذه الأنواع وذلك المكان هو القارئ, وليس, كما قيل حتى الآن, المؤلف.**

بمعنى آخر, إنه القارئ (وليس المؤلف) الذي يفترض أن يكون التركيز عليه في البحث. عملية الدلالة التي تحملها النصوص يتم ملاحظتها بشكل واضح أثناء القراءة.

ولادة القارئ لها ثمن: وهو موت المؤلف.

من العمل إلى النص

النص هو مجموعة, "نسيج من الاقتباسات", نسيج محبوك بالاقتباسات, المصادر, التكرارات, اللغات الثقافية, التي تحمل دلالات أكثر بكثير من أفكار المؤلف المخفية.

إنه التنوع الذي يحتاج أن يكون التركيز عليه والذي يمكن أن يتم التركيز عليه فقط بإنهاء وظيفة المؤلف واستبداد المؤلف من عملية القراءة.

من المؤلف إلى الناقش

المؤلف, عندما يُعتقد به, يتم تخيله على أنه ماضي كتابه: الكتاب والمؤلف يقفان على خط واحد مقسم إلى "قبل" و "بعد".

هناك اعتقاد بأن المؤلف يربي الكتاب, أي أنه وُجِد قبله, يفكر, يعاني, يحيى من أجله, إنه في علاقة التقادمية مع عمله كالعلاقة بين الأب والابن.

بمقارنة كاملة, الناقش الحديث ولد بالتزامن مع النص, وليس لديه أي صفة تجعله يسبق النص, ليس موضوع الكتاب الأساسي؛ ليس هناك وقت آخر غير الوقت الذي ينطق فيه, وكل نص مكتوب أبديا للوقت الحالي, عند الوقت الذي يُقرأ فيه.

الناقش الحديث

الناقش الحديث , كما يصفه بارت, لا يد له في أي رأي. صورته مرتبطة بالكتابة (وليس بالتعبير), يتتبع حقلا بلا أصل – أو على الأقل ليس له أصل إلا اللغة نفسها, اللغة التي تشكك في جميع الأصول.

خلفا للمؤلف, الناقش لم يعد يحمل في داخله عواطفا, سخرية, أحاسيسا, انطباعات, ولكن بدلا من ذلك يحمل هذا المعجم الهائل الذي يخرج منه هذه الكتابة التي لا تعرف التوقف: الحياة ليست إلا تقليد للكتاب, والكتاب نفسه هو مجرد نسيج من الإشارات, تقليد مفقود, مؤجل إلى أجل غير مسمى.

المحاضرة العاشرة

انتقاد المؤلف

ميتشيل فوكو: "ما هو المؤلف"

عنوان فوكو:

حتى مع عنوانه, يصبح فوكو استفزازيا, يتناول مسلّما من المسلمات ويجعله محل تساؤل.

سؤاله "ما هو المؤلف" ربما يبدو بلا معنى, اعتمادا على فكرتنا المعتادة عن المؤلفين والتأليف.

فكرة موت المؤلف

يشكك فوكو في أساسيات التأليف. يذكّرنا بأن فكرة المؤلف لم تكن موجودة منذ الأزل.

يقول أنها جاءت إلى الحياة في لحظة ما من التاريخ, ويمكن أن تغيب عن الحياة في لحظة ما من المستقبل.

يشكك فوكو أيضا في عادتنا في التفكير بالمؤلفين كأفراد, شخصيات بطولية تتجاوز حدود الزمن (شكسبير كعبقري لكل الأماكن والأزمنة)

يتساءل, لماذا نميل بقوة لأن نظهر المؤلفين بهذه الصورة؟ لماذا نرفض غالبا فكرة أن المؤلفين هم نتاج زمانهم؟

حسب رأي فوكو, أكد بارت على النقاد أن يلتفتوا إلى أنهم "يستطيعون أن يتجاهلوا المؤلف, ويدرسوا النص بنفسه". يفترض فوكو أن هذا الطلب غير واقعي.

يقترح فوكو أن النقاد مثل بارت وديريدا لم يتخصصوا حقيقة من المؤلف, ولكنهم بدلا من ذلك أعادوا تعيين قوة المؤلف وصلاحياته إلى الكتابة أو إلى اللغة نفسها.

لا يريد فوكو أن يفترض قرّاؤه أن سؤال التأليف قد تمت الإجابة عليه من قِبَل بارت وديريدا.

هو يحاول أن يثبت أنه لا "بارت" ولا "ديريدا" استطاعا الخلاص من سؤال المؤلف, ولا حتى حله على الأقل.

المؤلف كوظيفة تصنيفية

يطلب "فوكو" منا أن نتأمل في الطرق التي يؤثر اسم المؤلف بها في مجتمعنا. بعد إثارة تساؤلات حول تأثير أسماء الأشخاص, يذهب للقول أن أسماء المؤلفين غالبا يخدم كوظيفة تصنيفية.

فكر بالطريقة التي تنظم بها الكتب في المكتبة (محل بيع الكتب)

عندما تذهب للمكتبة لتبحث عن رواية "أوليفر تويست", في أغلب الأحيان سوف تبحث حسب القسم: "تشارلز ديكينز" (مؤلف الرواية), أو سوف تسأل عن روايات تشارلز ديكينز.

إنه من المستبعد أن تبحث بطريقة أخرى. إنها طريقة شبه تلقائية.

وظيفة المؤلف

يسأل "فوكو", الآن, لماذا تعتقد, أو يعتقد معظمنا, أنه من الطبيعي أن تصنف المكتبات الكتب حسب اسم المؤلف؟ ما الذي سيحصل لرواية أوليفر تويست لو اكتشف الباحثون أنها ليست لـ تشارلز ديكينز؟ ألن تعتقد محلات بيع الكتب, وألن يعتقد معظمنا, أن الرواية يجب أن يعاد تصنيفها على ضوء هذا الاكتشاف؟ لماذا سوف نعتقد بذلك؟ على الرغم من كلمات الرواية لم تتغير.

يقدم "فوكو" هنا مفهوم "وظيفة المؤلف". إنها ليست شخصا ولا يجب أن يخلط بينها وبين "المؤلف" أو "الكاتب". "وظيفة المؤلف" هي تقريبا مجموعة من المعتقدات أو الافتراضات تحكم إنتاج, تداول, تصنيف واستهلاك النصوص.

مواصفات "وظيفة المؤلف"

يعرّف "فوكو" ويشرح أربع مواصفات لـ "وظيفة المؤلف"

1- "وظيفة المؤلف" متصلة بالنظام القانوني وتظهر كنتيجة للحاجة لعقاب المسؤولين عن الأنظمة الآثمة.

هناك حاجة هنا لأسماء ترتبط بالجمل فيما لو كانت هناك حاجة لعقاب شخص ما فيما لو قيلت أشياء سيئة.

2- "وظيفة المؤلف" لا تؤثر على كل النصوص بنفس الطريقة. على سبيل المثال, لا يبدو أنها تؤثر على النصوص العلمية بنفس الطريقة التي تؤثر بها على النصوص الأدبية. إذا كان مدرس الكيمياء يتكلم عن الجدول الدوري, فأنت غالبا لن

تستوقفها لتقول: "انتظري دقيقة – من مؤلف هذا الجدول" لكن إذا كنت أتكلم عن قصيدة فإنه من الطبيعي أن تستوقفني وتسألني من هو مؤلفها.

3- "وظيفة المؤلف" هي أعقد مما تبدو.

إنها إحدى أعقد النقاط في المقال. لتوضيح ذلك, يعطي فوكو مثالا على مشكلة تحريرية في نسبة النص – مشكلة تقرير إذا ما كان نص ما يمكن أن ينسب لمؤلف محدد أم لا.

هذه المشكلة قد تبدو بسيطة, حيث أن معظم النصوص الأدبية التي ندرسها تم تحديد مؤلفها بكل موثوقية. تخيل مع ذلك, حالة تكتشف فيها باحثة قصيدة كانت مجهولة لفترة طويلة ومؤلفها غير معروف.

وأكثر من ذلك, تخيل أن الباحثة كان لديها اعتقاد أن مؤلف القصيدة هو ويليام شكسبير.

ما الذي يتوجب على الباحثة فعله, ما القوانين التي عليها مراعاتها؟ ما المعايير التي عليها اتباعها, في سبيل إقناع الآخرين أنها على حق؟

4- المصطلح "مؤلف" لا يشير فقط وبكل بساطة إلى فرد حقيقي.

المؤلف هو غالبا مثل المؤلف, يقترح فوكو, في أنه يمكن أن يكون "الأنا البديلة" للكاتب البشري الحقيقي.

<u>"وظيفة المؤلف" تطبق على الكلام</u>

فوكو بعد ذلك يقول أن "وظيفة المؤلف" لا تطبق فقط على الأعمال الفردية, بل أيضا على مساحة أكبر من الكلام.

هذا إذن هو القسم المشهور في "مؤسسو الكلامية" – مفكرون مثل ماركس وفرويد الذين ينتجون نصوصهم الخاصة (الكتب), و"الاحتمالات والقوانين لتكوين النصوص الأخرى"

هو يرفع الاحتمالية لعمل "تحليل تاريخي للكلام", ويذكر أن "وظيفة المؤلف" كان لها تأثير مختلف في أماكن مختلفة وأوقات مختلفة.

تذكر أنه بدأ هذا المقال بالتشكيك في ميولنا بتخيل المؤلف كفرد مستقل عن بقية المجتمع.

في النهاية, فوكو يقول أن المؤلف ليس مصدرا لا نهائي للمعنى, بل جزء من منظومة معتقدات تهدف لتحديد المعنى. على سبيل المثال: نحن في العادة نميل إلى أفكار "النوايا التأليفية" للحد مما يمكن أن يقوله شخص ما عن النص, أو إضفاء الشرعية على بعض التنبؤات والتعليقات.

في نهاية كلامه, يعود فوكو إلى بارت ويوافق على أن "وظيفة المؤلف" ربما تختفي قريبا. مع ذلك, يختلف معه في أنه بدل تقييد "وظيفة المؤلف" سوف يكون لدينا نوع من الحرية المطلقة.

من المحتمل أن مجموعة من القيود والحدود (وظيفة المؤلف) سوف تمهد الطريق لمجموعة أخرى من القيود من حيث, يصر فوكو, أنه يجب أن يكون هناك دائما بعض القيود تُعمل علينا.

المصادر:

فوكو, 1977. "ما هو المؤلف؟"

المحاضرة الحادية عشر

جريماز: النموذج الحدثي

أصول النموذج الحدثي

في فترة الستينات, اقترح جريماز النموذج الحدثي بناء على نظريات فلاديمير بروب.

النموذج الحدثي هو أداة يمكنها نظريا أن تستخدم لتحليل أي حدث حقيقي كان أم مخططا له, لكن بالتحديد تلك الأحداث الموصوفة في النصوص والصور الأدبية.

في النموذج الحدثي, الحدث يمكن أن يُجزَّأ إلى ستة مكونات, يسمى كل واحد بـ مُحْدِث (وهو مسمى قد يطلق على أكثر من شخصية حسب دورها في القصة, وحسب الحدث action الذي تقوم به).. التحليل الحدثي يتكون من ربط كل عنصر من الحدث الذي يتم توضيحه بالآخر في النموذج الحدثي.

النموذج الحدثي

المرسل----------> المفعول به ----------> المستقبل

↑

المساعد----------> الفاعل <---------- الخصم

1- الفاعل: بطل القصة, الذي يتولى الحدث الأساسي

2- المفعول به: الشيء الذي يُوجّه له المحور

3- المساعد: يساعد الفاعل ليصل إلى المفعول به المنشود

4- الخصم: يعيق الفاعل في أدائه

5- المُرسِل: يؤسس العلاقة بين الفاعل والمفعول به

6- المستقبِل: العنصر الذي يراد للهدف أن يكون مثله

المُحْدِث مقابل الشخصية

المُحْدِث يجب آلا يخلط بينه وبين الشخصية لأنه:

المُحْدِث يمكن أن يكون شيئا معنويا (المدينة, إيروس (إله الحب), الرب, الحرية, السلام, الأمة, إلخ) شخصية جماعية (جنود الجيش) أو حتى مجموعة شخصيات.

الشخصية يمكن أن يكون له تزامنيا أو تتاليا عدة وظائف حدثية.

المُحْدِث يمكن أن يكون غائبا عن خشبة المسرح أو عن الحدث ووجوده يمكن أن يكون محدودا بذكره في خطاب المتكلمين.

المُحْدِث, يقول جريماز, هو استقراء للبنية النحوية للمَرويّة. المُحْدِث ينسجم مع الأشياء التي لها وظيفة نحوية في المروية.

ستة مُحْدِثين, ثلاثة محاور

المُحْدِثون الستة مقسمون إلى ثلاثة أضداد, كل منها يشكل محورا لشرح الحدثية:

1- محور الرغبة – الفاعل – المفعول به: الفاعل يريد المفعول به. تسمى العلاقة المتكونة بين الفاعل والمفعول به بـ الوصلة. اعتمادا على إذا ما كان المفعول به

متصلا بالفاعل (مثلا, الأمير يريد الأميرة) أو منفصلين (مثلا, القاتل ينجح في التخلص من جثة ضحيته), تسمى الاتصال أو الانفصال.

2- محور القوة – المساعد – الخصم: المساعد يعين في تحقيق الاتصال المطلوب بين الفاعل والمفعول به؛ الخصم يحاول أن يمنع ذلك من الحصول (مثلا, السيف, الحصان, الشجاعة, والرجل الحكيم يساعدون الأمير؛ الساحرة, التنين, القصر البعيد جدا, والخوف يعيقونه)

3- محور النقل – المرسل – المستقبل: المرسل هو العنصر الذي يطلب إنشاء الاتصال بين الفاعل والمفعول به (مثلا, الملك يطلب من الأمير أن ينقذ الأميرة)

المستقبل هو العنصر الذي يحصل من أجله الطلب. للتبسيط, فلنترجم المستقبل (أو المستقبل-المستفيد) على أنه المستفيد من تحقيق الاتصال بين الفاعل والمفعول به (مثلا, الملك, المملكة, الأميرة, الأمير, إلخ) المرسلون غالبا يكونون هم المستقبلون أيضا.

المصادر:

جريماز, البنية المعنوية (1966)

جريماز, البنية المعنوية (1983)

آن أوبرسفيلد, قراءة المسرح

المحاضرة الثانية عشر

النظرية الما وراء تركيبية والتفكيكية

التعريف

الما وراء تركيبية هو وصف تاريخي واسع للتطورات في الفلسفة القارية والنظرية النقدية.

نتاج للفلسفة الفرنسية في القرن العشرين.

البادئة Post تعني بشكل أساسي أنها نقد للنظرية التركيبية.

التركيبيـة حاولـت أن تتعامـل مـع المعـاني علـى أنهـا تراكيـب معقـدة غيـر مرتبطـة بالثقافة.

الما وراء تركيبية تنظر إلى الثقافة والتاريخ على أنهما متكاملان مع المعنى.

الما وراء تركيبية كانت ثورة ضد التركيبية.

كانت الحركة رد فعل نقدي وشامل على الفرضيات الأساسية للحركة التركيبية.

الما وراء تركيبية تدرس البنية التحتية المتأصلة في الإنتاج الثقافي (مثل النصوص)

إنهـا تسـتخدم النظريـات التحليليـة مـن اللغويـات, علـم الـنفس, علـم الإنسـان وحقـول المعرفة الأخرى.

<u>النص الما وراء تركيبي</u>

لفهم النص, الما وراء تركيبية تقوم بدراسة:

النص نفسه

أنظمة المعرفة التي تفاعلت وأصبحت مهمة لإنتاج النص.

المـا وراء تركيبيـة: دراسـة كيـف يـتم إنتـاج المعرفـة, تحليـل الأنظمـة الاجتماعيـة والثقافيـة والتاريخيـة التـي تتفاعـل فيمـا بينهـا لتنـتج منتجـا ثقافيـا معينـا, مثـل الـنص الأدبي, على سبيل المثال.

<u>الفرضيات الأساسية في الما وراء تركيبية</u>

مفهوم "النفس" كفرد وكينونة موحدة, بالنسبة للماوراء تركيبيـة, هو تركيـب خيـالي, غير حقيقي.

"الفرد", بالنسبة للما وراء تركيبية, ليس بنيـة موحـدة وكينونـة متكاملـة, بـل كتلـة مـن عوامل الشد المتناقضة + ومعطيات معرفية (مثل, الجنس, الدرجة, الحرفة, إلخ)

مـن أجـل دراسـة صـحيحة للـنص, يجـب أن يفهـم القـارئ علاقـة العمـل بمفهومـه الشخصـي حـول الـنفس وكيـف أن مفـاهيم الـنفس تتواجـد فـي الـنص وتتفاعـل مـع بعضها.

الإدراك الذاتي: المـا وراء تركيبيـة تتطلـب حسـا نقديا من الشـخص تجـاه افتراضـاته وحدوده ومعطياته المعرفية (الجنس, العرق, الفئة, إلخ)

الفرضيات الأساسية

"النوايا التأليفية" أو المعنى الذي ينوي المؤلف "نقله" في نص أدبي, بالنسبة للما وراء تركيبية, هو شيء ثانوي بعد المعنى الذي يفهمه القارئ من النص.

ترفض فكرة أن النص الأدبي له هدف واحد, معنى واحد أو وجود واحد.

الاستفادة من عدة أنواع من التصورات لإنشاء عدة أوجه (أو تناقضات) من ترجمات للنص. الماوراء تركيبية تحب التعددية في القراءة وترجمة المعاني, حتى لو كانت متناقضة.

مفاهيم الما وراء تركيبية

(1): المعنى الغير ثابت

الما وراء تركيبية تزيح الكاتب/المؤلف وتجعل القارئ هو الهدف الأساسي في الاستفسار.

يسمون هذه الإزاحة: "عدم الثبات" أو "اللا مركزية" للمؤلف.

عدم الاعتراف بالقراءة المعتادة للمحتوى والتي تبحث عن قراءات أو مسارات قصصية سطحية.

البحث عن المعاني في مصادر أخرى – لم يتم البحث فيها من قبل – (مثل القرّاء, المعايير الثقافية, الآداب الأخرى, إلخ)

المصادر البديلة لا تعد بأن تناسق, لكن ربما تزودنا بإثباتات معتبرة وتسلط الضوء على زوايا غير معتادة من النص.

(2): التفكيك

الما وراء تركيبية ترفض أن هناك بنية متناسقة للنصوص, تحديدا في نظرية التضاد الثنائي التي اشتهرت عن المدرسة التركيبية.

الما وراء تركيبية تدافع عن التفكيك

معاني النصوص والمفاهيم تنتقل بثبات بحكم العلاقة مع الكثير من المتغيرات. نفس النص يعني أشياء مختلفة من حقبة زمنية لأخرى, ومن شخص لآخر.

الطريقة الوحيدة لفهم هذه المعاني بالشكل الصحيح: تفكيك الافتراضات وأنظمة المعرفة التي تسبب وهم المعنى الواحد.

المحاضرة الثالثة عشر

جاك ديريدا والتفكيك

الما وراء تركيبية هي حركة فرنسية

الحركة الما وراء تركيبية هي حركة نظرية أوروبية انفصلت عن نظريات التحليل للحركة التركيبية. وأهم أسمائها:

جاك لاكو (تحليل نفسي)

ميتشيل فوكو (تاريخ)

جاك ديريدا (فلسفة)

الحركة التفكيكية هي حركة أمريكية

الحركة التفكيكية هي حركة أمريكية نظرية في التحليل الأدبي والثقافي تأثرت بأعمال جاك ديريدا, وأهم أسمائها:

ج. هيلز ميللر

جوفري هارتمان

بول د يمان

باربارا جونسون

أهم أعمال ديريدا

ثلاثة أعمال كلاسيكية مبكرة:

عن علم النقوش الصورية (1967)

الكلام والظاهرة (1967)

الكتابة والاختلاف (1967)

اهتمامات أخرى: السياسة, الأدب, الأخلاق, إلخ.

أعمال الأدب (1992)

أشباح ماركس (1993)

عن الضيافة (1997)

مقالات

التركيب, الإشارة, والتلاعب في خطاب العلوم الإنسانية (1966)

البصمة, الحدث, الأداء (1977)

آراء ديريدا عن اللغة: اللغة ليست..

يتحدى ديريدا بشكل جذري المعتقدات الشائعة عن اللغة,

اللغة ليست مركبة للتواصل للأفكار التي لم توجد بعد

اللغة ليست آلة أو أداة في يد الإنسان [..]. بل اللغة هي التي تحرك الإنسان وعالمه.

اللغة ليست نافذة شفافة على العالم الخارجي

اللغة هي

بالنسبة لدريدا, اللغة لا يعتمد عليها

ليس هناك حقيقة ما قبل كلامية. كل حقيقة قد تم تشكيلها والوصول إليها بواسطة الخطاب. "ليس هناك أي شيء خارج النص" (جاك ديريدا, عن علم النقوش الصورية)

النصوص ترجع دائما لنصوص أخرى (فريدريك جيمسون, إصلاحية اللغة)

اللغة تركّب/ تشكّل العالم

ملاحظة: ديريدا لديه تصور واسع لـ "النص" يشتمل على كل أنواع الإشارات.

المحاضرة الرابعة عشر

النقد الأدبي الماركسي

كارل ماركس

ولد كارل ماركس عام 1818 في راينلاند

معروف باسم "أبو الشيوعية"

مجلس الرابطة الشيوعية – 1847

البيان الشيوعي – 1848

تم حل المجلس عام 1852

توفي ماركس عام 1883

فكرة القاعدة – البناء

هذه إحدى أهم أفكار كارل ماركس

فكرة أن التاريخ مكون من قوتين رئيسيتين

القاعدة: الظروف المادية للحياة, العلاقات الاقتصادية, العمل, رأس المال, إلخ

البناء: هذا ما يسمى اليوم بـ الفكر أو الوعي ويتضمن, الأفكار, الدين, السياسة, التاريخ, التعليم, إلخ.

يقول ماركس أن الظروف المادية للناس هي التي تحدد وعيهم. بمعنى آخر, أن الظروف الاقتصادية للناس هي التي تحدد الأفكار والفكر الذي يحملونه.

ملاحظة: ابن خلدون يقول نفس الكلام في كتابه "المقدمة"

الماركسية والنقد الأدبي

النقد الماركسي يحلل الأدب على أساس الظروف التاريخية التي تنتجه بينما يكون هو (النقد الماركسي) أيضا واضعا في الحسبان ظروفه التاريخية.

الهدف من النقد الماركسي هو " شرح الأعمال الأدبية بشكل أشمل, الانتباه إلى أشكالها, أساليبها, ومعانيها – والنظر إليها على أنها نتاج لتاريخ معين.

أفضل أدب يجب أن يعكس الجدليات التاريخية الموجودة في وقته.

أن نفهم الأدب يعني فهم كامل المنهج الاجتماعي الذي هو جزء منه.

لفهم الفكر, والأدب كفكر (مجموعة من الأفكار), يجب أن يحلل الشخص العلاقات بين الفئات المختلفة في المجتمع.

أفكار ماركسية مهمة حول الأدب

النتاج الأدبي (روايات, مسرحيات, إلخ) لا يمكن أن تُفهم خارج الظروف الاقتصادية, علاقات فئات المجتمع, وفكرهم في ذلك الوقت.

الحقيقة ليست ثابتة ومستمرة لكنها نتاج الممارسة (مثلا, "الملكية الخاصة" ليست شيئا من الطبيعة ولكنها نتيجة لتطورات تاريخية معينة وفكر معين في وقت معين من التاريخ.

الفن والأدب عبارة عن سِلَع (منتجات استهلاكية) مثل أي سلعة أخرى.

الفن والأدب كلاهما انعكاس لتصادم فكري ويمكن أن يكونا هما بنفسيهما ضروريين لمهمة النقد الفكري.

المدارس الأساسية للماركسية

الماركسية الكلاسيكية: أعمال ماركس وإنجلز

الماركسية الغربية القديمة

الماركسية الحديثة

1- الماركسية الكلاسيكية:

ازدهر النقد الماركسي الكلاسيكي في الفترة مابين وقت ماركس وإنجلز إلى الحرب العالمية الثانية.

تصـر علـى المعتقـدات التاليـة: الماديـة, الحتميـة الاقتصـادية, صـراع الطبقـات الاجتماعية, القيمة المضافة, التشيّؤ أو التجسُّد, اعتبار الثورة البروليتارية (العمال) والشيوعية كقوى أساسية للتطور التاريخي. (اتبع المال)

ماكس وإنجلز كانا فيلسوفين سياسيين وليسا ناقدان أدبيان. التعليقات القليلة التي وضعاها عن الأدب مكّنت الناس من بعدهم من بناء نظرية ماركسية عن الأدب.

ماركس وإنجلز كانا مهتمين بمحتوى الأدب أكثر من شكله, لأن دراسة الأدب بالنسبة لهم كان لها تَوَجُّه سياسي والمحتوى كان له أهمية سياسية كبيرة. الشكل الأدبي, مع ذلك, كان له مكان إذا كان سيخدم أغراضهم السياسية. ماركس وإنجلز, على سبيل المثال, أحبا الواقعية لدى ديكينز وبالزاك وثاكيراي, كما أن لينين امتدح تولستوي على الحقائق الاجتماعية والسياسية في رواياته.

2- الماركسية الغربية القديمة

جورج لوكاس ربما كان هو أول غربي ماركسي

شجب لوكاس بطريقة آلية النسخة السيئة من النقد الماركسي حيث خصائص النص الثقافي تُفهم أو تترجم بتشدد حسب الظروف الاقتصادية والاجتماعية لإنتاجه وحسب الفئة الاجتماعية لمؤلفه.

مع ذلك, يصر, أكثر من أي شخص آخر, على النظرية الماركسية التقليدية الانعكاسية (البناء كانعكاس للقاعدة), حتى عندما كانت هذه النظرية تحت هجوم شديد من التشكيليين في الخمسينات.

ميخائيل باختين: الفردية مقابل الحوارية

في "الخطاب في الرواية" كتبت في الثلاثينات 1930s, باختين, مثل لوكاس, حاول أن يعرّف الرواية كشكل أدبي على أساس الماركسية.

خطاب الرواية, يقول باختين, حواري, مما يعني أنه ليس استبداديا وذو خط واحد. إنه يسمح بالحوار.

الخطاب في الشعر فردي, استبدادي وذو خط واحد.

في كتابه Rabelais and his world, يشرح أن الضحكة في كارنافال العصور الوسطى يمثل صوت الناس كخطاب معاكس ضد الفردية والجدية الكنسية وضد المؤسسة الكنسية.

مدرسة فرانكفورت الماركسية

تأسست عام 1923 في مؤسسة البحث الاجتماعي في جامعة فرانكفورت بألمانيا

الأعضاء والمناصرون تضمنوا: ماكس هيرخيمر, تيودور أدورنو, والتر بنيامين, إيريك فروم و هيربرت ماركوس, لويس ألثوسير, ريموند ويليامز وآخرون

الصفات المميزة لمدرسة فرانكفورت هي استقلال الأفكار, التنوع الثقافي والانفتاح على الآراء المخالفة.

3- الماركسية الحديثة

يقول ريموند ويليامز:

كان هناك على الأقل ثلاثة أشكال للماركسية: كتابات كارل ماركس, الأنظمة التي نشأت لاحقا على هذه الكتابات, والماركسية المشهورة في لحظات معينة من التاريخ.

يقول فريدريك جيمسون :

هناك ماركسيتان, إحداهما هي النظام الماركسي الذي نشأ على يد كارل ماركس نفسه, والأخرى هي تطوراتها من الأشكال المختلفة.

"إنه من الخطأ مساواة المادية بالأشياء, الجسم المفرد هو الظاهرة الفريدة لأنه يُمكن حصره في شبكة من العلاقات مع أجسام أخرى

إنها شبكة العلاقات والتفاعلات, نستطيع القول, التي هي 'المادة', بينما الجسم يعتبر بمعزل عن ذلك مجرد فكرة تجريدية

في كتابه Grundrisse, يرى كارل ماركس الفكرة التجريدية ليس على أنها شيء خفي ومبهم بل كنوع من الرسم المحسوس للشيء.

المال على سبيل المثال هو فكرة مجردة لأنه ليس أكثر من تجريد, وخط تمهيدي للحقيقة الواقعية.

إنه فقط عندما نعيد إدخال فكرة المال إلى محتواها الاجتماعي المعقد, مجربين علاقته بالسلع, التبادل, الإنتاج وما شابه, حيث أننا يمكن أن نجسدها ماديا, بشكل مناسب لحقيقته المادية.

التقليد التجريبي الأنجلوسكسوني, بالمقابل, يجعل من الخطأ اعتبار التجسيد بسيطا والتجريد معقدا

بشكل مشابه, قصيدة لـ يوري لوتمان هي مجسدة بشكل دقيق لأنها ناتج من عدة أنظمة متفاعلة.

مثل الشعر الحر, يمكنك أن تخفي عددا من هذه الأنظمة (القواعد, الإملاء, الوزن وهلم جرا) لتترك الصور قائمة بكل فخر؛ لكن هذا في الحقيقة تجريد للصور من محتواها, وليس التجسيد الذي تبدو به.

في الشعر الحديث, كلمة 'تجسيد' كان ضررها أكثر من نفعها."

المصدر: تيري إيغلتون, كيف تقرأ قصيدة