جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة محاضرات

مقياس نظرية الأدب

التخصص: أولى ماستر نقد حديث ومعاصر

الموسم الجامعي 2023/2024.

تقديم

تعتبر نظرية الأدب هي الخلفية النظرية للتيارات والمذاهب النقدية عبر العصور ، إذ على أساسها يحدد الناقد منطلقاته ورؤيته النقدية ، فلا نقد دون نظرية أدبية. لأجل هذه الدور المهم قررت المنظومة الجامعية أن تدرج مقياس نظرية الأدب في مرحلة الليسانس ومرحلة الماستر.

هذه المحاضرات خاصة بمقياس نظرية الأدب ، مخصصة لطلبة السنة أولى ماستر تخصص نقد حديث ومعاصر . ولقد راعيتُ فيها جملة من الشروط :

- الحرص على تبسيط المفاهيم والأفكار حتى تتناسب مع المستوى العلمي للطالب.
- مراعاة التسلسل في تقديم المعلومة (من الأسهل إلى الأصعب . من العام إلى الخاص).
- تجنب الإطالة المفرطة ، والتفاصيل الدقيقة التي تتوه بالطالب في شعب العلم.
- الالتزام بالمنهجية العلمية حتى يستفيد الطالب من المعلومة وهي مقدمة بطريقة أكاديمية.
- التدرج في مواضيع المحاضرات ، حيث بدأتها بتعريف الطالب بنظرية الأدب ، ثم عرفته بصلة نظرية الأدب بالعلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع والنقد والتاريخ، ثم تناولت موضوع طبيعة الأدب ، وخصصت محاضرة وضحت فيها وظيفة الأدب الجمالية والمعرفية والسيكولوجية والاجتماعية .. بعد هذا طرقت إلى نظريات أدبية أربعة مقررة وهي على الترتيب: المحاكاة – التعبير – الخلق – الانعكاس. متعرضا لنشأة كل واحدة منها ، و ذكر مؤسسيها ، والمبادئ التي قامت عليها ، وتفسيرها للظاهرة الأدبية نشوءً وطبيعةً وتلقياً وتأثيراً. مع ذكر مثالب كل نظرية إن وُجدت. كما طرقت نظرية الأجناس الأدبية وما يتعلق بها من قضايا التقسيم، ثم أفردت كل جنس أدبي بمحاضرة : الشعر، الرواية، القصة، المسرح، وفي كل جنس أدبي طرقت مسألة النشأة والطبيعة والوظيفة. ثم محاضرة نظرية التناص عرضت فيها مفهوم التناص تراثيا وعند النقاد المعاصرين عربا وعجما. وآخر محاضرة هي الأدب والإيديولوجيا عرضت فيها مفهوم الإيديولوجيا وعلاقتها بالأدب.

تبقى هذه المحاضرات محض اجتهاد قد تصيب وقد تخطئ. والله الموفق للخير.

المحاضرة الأولى

نظرية الأدب (الماهية والحدود)

1– ما النظرية؟

أ– لغة:

النظر هو التأمل في الأمر ، وله عدة معان أخرى في المعاجم العربية كالتوقع "انتظر خيراً: توقعه، تنبأ به، نتيجة منتظرة"[1] أما معنى التأمل فموجود في آيات القرآن الكريم :«درسها وتدبَّرها، نظر في الكتاب ﴿ثُمَّ نَظَرَ * ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ﴾ ﴿فَنَظَرَ نَظْرَةً فِي النُّجُومِ﴾ ﴿قُلِ انظُرُواْ مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾"[2] .

وإذا جمعنا المعنيين فإن النظر يعني التأمل مع توقع حدوث الأمر المتأمل فيه.

ب–**اصطلاحا:**

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة أن النظرية هي قضية تُثبت صحَّتها بحجَّة ودليل أو برهان. أو هي بعض الفروض أو المفاهيم المبنيَّة على الحقائق والملاحظات تحاول توضيح ظاهرة[3] أو هي مجموع منسجم من الافتراضات القابلة للتقصي، فالافتراض والانسجام والتقصي مفاهيم أساسية تحدد بُعد النظرية[4]. يظهر من هذين التعريفين أن النظرية –صميمها– قانون أو ناموس بُني على جملة من الحقائق وعلى تقصيها، هدفها تفسير أو توضيح ظاهرة / قضية ما، وضبطها بذلك القانون ثم التنبؤ بنتائجها المستقبلية.

إذن من شأن النظرية أن تقوم بثلاثة وظائف: الوصف والشرح والتنبؤ.

2– ما الأدب؟

[1]– أحمد مختار عمر وآخرون، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ج2، ص 2231. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– المرجع نفسه، ص 2233.

[4]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 219.

للأدب حدود كثيرة متنوعة بتنوع التيارات والمذاهب الأدبية التي حَدَّته، وهو متنوع باختلاف الأزمان وبتنوع الأقطار، فمثلا يقول يوري لوتمان معرفا الأدب من منطلق ثقافي :" إن نحن اعتبرنا الأدب مجموعة من النصوص فإنه ينبغي أن يلحظ أولا أن هذه النصوص لا تؤلف سوى جزء من النظام العام للثقافة، إن وجود النصوص الأدبية يتضمن كلا من الحضور المتزامن للنصوص غير الأدبية والقدرة من جانب المجموعة التي تستخدمها على التمييز بينها .. عندما نكون غير متيقنين من تحديد حورية الماء .. بأنها امرأة أو سمكة، أو تحديد الشعر الحر بالشعر أو النثر، نصدر عن هذه التقسيمات التصنيفية كما هي، وبهذا الفهم يصدر تصورنا للأدب منطقيا لا تاريخيا، الأدب نفسه"[1]، أراد لوتمان أن يوضح بهذا الكلام أن النص الأدبي وليد ثقافة ما لها خصوصيتها التاريخية الاجتماعية، وهذه الثقافات متفاوتة حضاريا وفلسفيا .

وفي السياق نفسه ينفي إيغيلتون أن ينحصر تعريف الأدب بأنه " كتابة تخييلية" أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة، لأن في الأدب العالمي نصوص هي من صميم الأدب ولكنها ليست تخييلية بل هي حقيقية كمقالات فرانسيس بيكون مثلا، فالرواية مثلا عرفت بهذا الاسم في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، لكل من الأحداث الحقيقية والأحداث التخييلية[2]. ويدعو إيغيلتون للكف عن اعتبار الخيال هو العنصر الفاصل بين الأدب واللاأدب: " ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعا لما إذا كان تخييليا أو تخيُّليا ، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة. فالأدب في هذه النظرية هو نوع من الكتابة التي تمثل عنفا منظما يُرتكب بحق الكلام الاعتيادي... ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها ، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي"[3]. إذن فالأدب حسب إيغلتون ليس دينا زائفا أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدد للغة، إن له قوانينه وبناؤه وصنعاته النوعية الخاصة، والتي ينبغي دراستها في ذاتها لا بردها إلى شيء آخر، والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاسا للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية

[1] ك. م . نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي الكاعوب، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر، 1996، ص 186.

[2] ينظر: تيري إيغلتون ، نظرية الأدب ، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سورية. 1995 ، ص 9، 10.

[3] المرجع نفسه ص 11.

" إنه واقعة مادية، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته، كما يمكن للمرء أن يفحص آلة، وهو مؤلف من كلمات وليس موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلف"[1]. وواضح من خلال هذا الطرح أن إيغلتون يتبنى وجهة نظر الشكلانيين الروس ورؤيتهم وتحديدهم لماهية الأدب.

لقد عرّفه محمد مندور بقوله: «كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معاً»[2] ولقد قصد بخصائص الصِّياغة الجنس الأدبي (قصيدة، قصة، مسرحية) وأيضا طريقة الأداء اللغوي لأن الكلام العادي لا يعتبر أدبًا أمّا الإحساسات الجمالية فقصد بها القيم الجمالية والعاطفة الحارّة وإلاّ كان حقائق علمية. وهو —بحسب تعريفه هذا— ميّز الدب عن غيره تميزاً نفسيًا، أي أن الأدب يترك في القارئ أثرًا انفعاليا، ولم يميزه بالصَّنعة.

ومن التعاريف الحديثة للأدب كونه صياغة فنية لتجربة بشرية[3] وقد استفاد من هذا التعريف المجددون في الأدب، كالعقاد، وميخائيل نعيمة وهذا هو التعريف الذي اعتمده سيد قطب عندما قال: «إنه التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[4] فكلمة (تعبير) قصد منها تبيين طبيعة العمل ونوعه، وكلمة (تجربة شعورية) تبيِّن مادته وموضوعه. و (صورة موحية) تحدد شروطه وغايته.

ومن أوسع التعاريف وأشملها ما أورده جبور عبد النور في معجمه وهو أن الأدب في معناه الحديث هو علم يشمل أصول فن الكتابة. ويُعنى بالآثار الخطيَّة، النثرية والشعرية، وهو المعبِّر عن حالة المجتمع البشري، والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب، أو جيل من الناس، أو أهل حضارة من الحضارات موضوعه وصف الطبيعة في جميع مظاهرها، وفي معناها المطلق في أعماق الإنسان، وخارج نفسه، بحيث أنه يكشف عن المشاعر من أفراح وآلام، ويصور الأخيلة والأحلام، وكل ما يمرُّ في الأذهان من الخواطر، من غاياته أن يكون مصدرا من مصادر المتعة المرتبطة بمصير الإنسان وقضاياه الاجتماعية الكبرى فيؤثر فيها ويغنيها بعناصره الفنية، وبذلك يكون أداة في صقل الشخصية البشرية وإسعادها، ويتيح لها الكشف عن مكنوناتها، ويستطيع أن يعبر عن المعاني الإنسانية أو الفردية[5].

---

[1] المرجع السابق ص 13.

[2]– محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، ط5، 2006، ص 4.

[3]– محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، دط، دت، ص 9.

[4]– سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط5، 1983، ص 9.

[5]– ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 316، 317.

من خلال ما عرضنا من تعريفات نخلص إلى أن الأدب فنٌّ لغويٌّ له أجناسه وضوابطه يهدف إلى تبليغ فكرة وإثارة الانفعال في وجدان قارئه وذلك من خلال جمال الأسلوب وقوة العاطفة المستمدَّة من التجربة الأدبية.

3– نظرية الأدب:

نشأ هذا المصطلح وبرز في القرن العشرين، لكن مفهومه وممارسة النظرية قديم قدم أفلاطون وأرسطو لأنهما تحدثا عن أوَّل نظرية أدبية تامة الأركان، وهي نظرية المحاكاة، التي حاولت تفسير نشأة الشعر، وطبيعته، ووظيفته، أمَّا في والسبعينات والثمانينات من القرن المنصرم فقد اتضحت نظرية الأدب بأركانها وحدودها ووظيفتها، فارتباطها " بالأدب بوصفه تخصصا مؤسساتيا جعل من المحتم إرساء قواعد جامعة له، خاصة أن دراسة الادب تقتضي من الاهتمام ما من شأنه أن يتجاوز الاهتمام بالتجربة الجمالية والذوق الشخصي، بل إن المنظرين للأدب أصروا على أهمية المعرفة، التي لابد أن تكون غاية الدرس العلمي المتجرد. ويعود الاهتمام بالنظرية إلى النقد الجديد وإلى نقد النماذج العليا الذي أرسى أسسه نورثروب فراي ، مما يؤكد تحول النقد إلى تخصص قائم بذاته، والنظرية في هذا المجال تستهدف تأمل المعنى والتركيز على الفهم وليس الحقائق التي هي مجال العلم"[1] فنظرية الأدب حسب هذا الطرح غير معنية بتحليل عناصر الأدب تحليلا علميا لاكتشاف طبقاته ومكوناته بل هي ترصد عملية انتقال الأدب إلى القارئ، كيف استقبله وكيف أثر فيه. وفي هذا الإطار يقول ميلر هيليس :" إنني أعني بالنظرية إزاحة تركيز النظر في الدراسة الأدبية عن معنى النصوص وتركيزه على الطريقة التي بها ينقل المعنى .والنظرية، لكي نضعها بطريقة أخرى، هي استخدام اللغة للحديث عن اللغة .ولكي نضع الأمر مرة أخرى بطريقة أخرى، فالنظرية هي تركيز النظر على المرجعية بوصفها إشكالية لا بوصفها شيئا يربط القارئ، بشكل أكيد وغير غامض بالعالم الواقعي من التاريخ والمجتمع ومن الناس العاملين ضمن المجتمع على خشبة مسرح التاريخ .واستخدام اللغة للحديث عن اللغة يزيح النظر عن المعنى ليرسيه على صيغ إنتاجه..."[2]

إن مهمة النظرية في أي حقل من الحقول هو جمع عناصر ظاهرة ما ثم القيام بتفسيرها وتأويلها تأويلا يتماشى ولا يتعارض مع مسلمات العلوم والمعارف، والنظرية الأدبية خصوصا ، وهي تحاول استنباط قانون عام يفسر حركة الأدب أو حركة مجموعة نصوص أدبية في فترة زمنية محددة فـ "عموما سواءً أكانت علمية أم أدبية تنطوي على مجموعة من

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3 الدار البيضاء 2002، ص277.
[2] المرجع نفسه ص186.

التعميمات التأويلية التفسيرية التي تؤدّي إلى شرح وتفسير نصوص معينة، وبذلك تؤدّي وظيفة منهجية من شأنها في أفضل الأحوال أن تحد الحقل المعرفي لا أن توسّعه .على أن أهم خصائصها تتمحور حول التمييز بين النظرية والتطبيق "[1]؛ فالنظرية ضرورية للضبط المنهجي للظواهر العلمية عموما والظواهر الأدبية على وجه الخصوص في هذا المقام، فسمة النظرية هو الاختصار ومحاولة التقنين، فهي نظرية أكثر منها تطبيقية لأنها ترجمة وصورة للأعمال التطبيقية الأدبية.

ومن التعاريف الناضجة لنظرية الأدب هو التعريف الذي ذكره شكري عزيز الماضي في كتابه (في نظرية الأدب): «مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتَّسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب استنباط و تأصيل مفاهيم عامة تبيّن حقيقة الأدب وآثاره»[2].

يخرج من هذا التعريف الآراء التي حاولت تفسير شيء يخص الأدب دون أن تستند على نظرية معرفية أو فلسفة، أو دون اتساق وانسجام، يعني الآراء التي لا تصدر عن نظرة كلية منظمة للظواهر والأشياء.

من خلال هذا التعريف الشامل نرى أن للنظرية أدوات وموضوعًا وهدفًا أمَّا الأدوات فهي الأفكار المتسقة المترابطة المستندة إلى نظرية في المعرفة إلى فلسفة ما أما موضوعها فهو نشأة الأدب وطبيعته و وظيفته، وأما هدفها فهو استنباط مفاهيم تبيّن حقيقة الأدب وآثاره.

ومن التعاريف الموجزة التي أوردها سعيد علوش في قاموسه هو أن نظرية الأدب هي :"دراسة لأصول الأدب وفنونه ومعاييره ومذاهبه عبر العصور والفضاءات"[3]، وهي أيضا دراسة تجريدية أي نظرية تهدف إلى استخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم، والأصول الجمالية[4]. حسب هذا التعريف الموجز فإن نظرية الأدب جهدها نظري لا تطبيقي على النصوص الأدبية لأن هذا الأخير متروك للنقد ، فهي معنية فقط باستخلاص المفاهيم والقوانين الحاكمة والمسيطرة على حركة الأدب والأجناس الأدبية نشوءً وطبيعة وموتا أو تغيرا، وهي معنية أيضا بإنتاج المفاهيم الأدبية التي يتغذى عليها النقد الأدبي أثناء ممارساته التطبيقية على النصوص الأدبية. ويكاد يتطابق هذا التعريف مع ما أورده سمير حجازي في قاموسه إذ قال:" مصطلح يقصد به دراسة أصول الأدب وفنونه واستنباط أصوله الجمالية التي يتأسس عليها، أو بالأحرى

---

[1] المرجع السابق ص ن.

[2]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 12.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 219.

[4] المرجع نفسه ص ن.

دراسة تاريخ أصول الأدب وأجناسه بصورة تميل إلى التجريد بغرض استخلاص القواعد والمفاهيم العامة، وتتميز نظرية الأدب عن النقد الأدبي بأن هذه الأخيرة تتناول بالدراسة الآثار الأدبية التي من أجل فهمها وتفسيرها"[1].

4- محاور نظرية الأدب:

أ- نشأة الأدب:

في هذا المبحث تتناول نظرية الأدب الأسباب المؤدية إلى نشأة الأدب، وقد تساءل المنظرون عبر العصور وافترضوا فرضيات تطورت واختلفت تبعا لطريقة تفكير الإنسان ولمستوى تفكيره ، منهم من رد نشأة الأدب إلى القوى الخارجة كالوحي والإلهام، وربَّة الشعر عند اليونان أو شيطان الشعر عند العرب الجاهليين.

ومنهم من ردها إلى قوى داخلية في الإنسان، كغريزة حب النغم والإيقاع أو الانفعال، ونشاط الخيال أو هو اللاشعور الفردي، أو اللاشعور الجمعي ، أو هي الأساطير القديمة المخزونة في ذهن الإنسان. أو هو نتيجة لعملية خلق حرَّة، أو لفعالية اجتماعية.

كل هذه التساؤلات والافتراضات وغيرها تؤطرها نظرية الأدب في البحث عن نشأة الأدب.

ب- طبيعة الأدب:

ما الأدب؟ ما ميزاته؟ ما الخصائص الخاصة له؟ هذه الأسئلة أو الإشكالات الرئيسية التي تحاول نظرية الأدب الإجابة عليها، ولقد حاول المنظرون والنقاد الإجابة عليها عبر العصور ، وخلاصة آرائهم وعصاراتها في: الأدب محاكاة لفظية فقط- هو محاكاة للظواهر الخارجية و الداخلية - الأدب انعكاس لصورة المجتمع- وإذا كانت كذلك فهل هو انعكاس آلي حرفي أم انعكاس فني خاضع لفنية الأديب وعبقريته في تصوير واقعه أي امتزاج الموضوعي مع الذاتي- و هو انعكاس لصورة الأديب ولانفعالاته وللاشعوره ومكبوتاته ونزوعاته النفسية - الأدب هو ذلك الكائن الجمالي الذي خلقه الأديب بواسطة اللغة ولعبه بها وتحقيقه لمبدأ الإدهاش- الأدب هو ذلك النسيج المترابط المعقد الذي يتكون من مجموعة بنى صغيرة وكبيرة منسجمة مع بعضها البعض، تؤدي المعنى الكلي للنص - هو زخم من الإشارات الدالة حسب

[1] قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، سمير حجازي، الآفاق العربية ط1 2001 القاهرة ص150.

تعبير السيميائية- الأيديولوجيا لها دخل في تكوين النص الأدبي- إن الأديب بتساميه يستطيع التخلص من أيديولوجيته أثناء إبداعه .

هذه الخلاصات وغيرها هي نتيجة لمحاولة عدة تيارات ومذاهب أدبية مختلفة في منطلقاتها المعرفية والفلسفية أن تصل لماهية الأدب ومعرفة كنهه وجوهره.

ج- وظيفة الأدب:

ما الوظيفة التي يقدمها الأدب للحياة ؟ وهل للأدب وظيفة أصلا ؟ هذان السؤالان حركا عقول المنظرين للبحث والتنقيب عن الإجابة الشافية وخرجوا بعدة إجابات مختلفة اختلافا كبيرا ، هناك من قال أن وظيفة الأدب إفساد الأخلاق كما قال أفلاطون، ووظيفته تطهير العواطف على رأي أرسطو. وهو للمتعة الخالصة والإحساس بالجمال الخالص على رأي نظرية الفن للفن. وهو يساعد على الفرار من الواقع أو يدفعنا إلى الالتصاق به في سبيل تخطيه إلى واقع أفضل[1] وهو يثير في القارئ انفعالا وجدانيا وهو يساعد المؤرخ وعالم الاجتماع وعالم النفس على فهم التاريخ والمجتمع والنفس البشرية.

هذه المحاور الثلاثة هي الإطار النظري الذي تتحرك فيه نظرية الأدب ، وتقريبا كل ما قيل من نظريات أدبية يصب داخل هذه الدائرة بكل تشعباتها وتفاصيلها.

[1]-ينظر: المرجع السابق، ص 9، 10، 11.

المحاضرة الثانية

نظرية الأدب والعلوم الأخرى

I- نظرية الأدب وعلم النفس:

1- نظرية الأدب ومدرسة التحليل النفسي:

ساعد علم النفس نظرية الأدب في محورين مهمين من محاورها : كيفية نشوء الأدب (لحظة الإبداع) ، وكيفية تأثيره (لحظة التلقي).ولقد أجاب علم النفس على إشكالات بقيت عالقة في حقل الدراسات الأدبية، من بينها تفسير مفهوم العبقرية، فقال بأن العبقرية هي انفعالات ذكية منظمة يتميز صاحبها بقدرة أكبر على عمليات التركيب والتحليل والربط والتنظيم عن بقية الناس، فالعبقري لا يختلف عن بقية البشر إلاّ في الدرجة[1].

يقول ثاولس أن أول خطوة نحو تعليل الإبداع الفني للفنان (شاعرا أو مصور أو غير ذلك..) هو الكشف عن النقص الموجود في مجتمعه، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه، وبما أن الفن نشاط اجتماعي فإن الفنان يريد أن يوقظ بعض استجابات معينة عند من يتلقى فنه[2]. وكل رد يونغ مصدر الإبداع إلى اللاشعور الجمعي ، بل إن روائع الفن تكون في الأزمات الاجتماعية الحادة، وانهيار رموز المجتمع ، وتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة هذا الاتزان ، حيث أن مهمته تعويضية، وهذا دليل على أن الكشف على علاقة الفنان بمجتمعه أمر مهم جدا، لأن مربط العبقرية هنا، فالصراع " الذي تتعرض له الشخصية ، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة ، يمكن أن يكون منشأ العبقرية ، كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أي ظاهرة تدل على سوء التكيف"[3]. فالجنون والعبقرية كما يرى براون يرتبطان برباط وثيق ، ذلك أن كلاهما لا ينتج إلا بالاصطدام الملح الطويل في مجال الواقع العملي. الفنان حسب فرويد شخص ينصرف عن الواقع ويطلق العنان لتهويماته تنسج حول رغباته الشبقية، والشيء الذي لا شك فيه ، أن

---

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 133.

[2] ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف ، مصر، ط4

[3] المرجع نفسه ، ص126.

السعداء فعلا لا يعرفون التهويم، وإنما يعرفه الأشقياء فحسب.[1] فالنبوغ حسب فرويد ويونغ وأدلر مدفوع بالشعور بالدونية ، وتوصيفه أن اللاشعور الفردي يحاول الخروج في الأعمال الفنية عن طريق التسامي. ويرون أن أقرب طراز للعباقرة هم الفصاميون، الذين لهم حساسية وجدانية مرهفة جدا، ولا يملكون القدرة على التأقلم الاجتماعي. على أن هناك من أنكر أن يكون هناك علاقة بين المرض النفسي والعبقرية ، قال فلورنز :" أنستنتج أن الهلوسة هي العبقرية، أم أنها تجلب العبقرية؟ ومن دون هذه الهلوسات أما كان يتسنى لسقراط وبسكال أن يحتفظا بعقليهما الجبارين؟ أليست الحقيقة أن العلاقة بين العبقرية والجنون مجرد علاقة سطحية جلبتها الصدفة وحدها؟"[2].

يقول توفيق الحكيم معترفا بشي يخص شخصيته ويدعم ما ذهب إليه علم النفس في مسألة أن العبقرية متولدة عن الصراع بين الفنان ومجتمعه :" ثم هناك شيء أخر ... هو طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع هربا من الوقوع في الابتذال وشغفا جنونيا بالتميز والإغراب"[3].

أما عن مسألة التلقي فإن الفنان حسب علم النفس يكتب لأحد ما ولو كان افتراضيا، وقد ينكر الفنان ذلك ، ولكن الدليل على خطأ إنكاره أنه كلما أتم عملا فنيا عرضه على الذين يثق في ذوقهم، وتفسير ذلك أن هذا السلوك هو اندفاع (أنا) الفنان نحو (النحن) الجديدة، أي إلى المجتمع الذي اختاره من القراء، فهو قد استبدل مجتمعه الحقيقي الذي هو في صراع معه بمجتمع جديد (القراء والمعجبون) ، وهذا يحقق له الاستقرار، يقول توماس رسل:" إن معظم الفنانين المبدعين... يرون في المستمع جزء جوهريا من حياتهم ، حتى أثناء التأليف أو أثناء الاستعداد لأداء أحد الأعمال الموسيقية، يقوم في قرارة أذهانهم مستمع خيالي، ومع أن معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلون من عناصر في أعمالهم، فإنهم يحتاجون إلى معايير ليؤمنوا هذه المعايير"[4].

أما وظيفة الفن عموما فقد طرقوها أيضا ، فشيلي يقول أنه يقصد بشعره إصلاح العالم ، فهو يحاول تقريب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء الشعر، يقربها كما يستطيع هو كشاعر، فهو (صالح) والآخرون (فاسدون) وهو يريد إصلاحهم ، أي تقليص الفجوة بين الجميع. يقول جينوسيفريني عن مهمة الفن :" هي أن يستثير أو يوقظ في

[1] المرجع السابق ص 127.
[2] المرجع السابق ص 133.
[3] توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 1944، ص 51.
[4] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص142.

كل فرد قدرته على اكتشاف الحق الجوهري الذي يمكن أن يعينه على الخلاص من الفوضى، واختطاط طريق في الحياة ، وهنا يروق لي أن أحدد رسالة الفنان ، فهي أن يتمثل الحياة وينساب فيها حتى يكتشف الحق ويظهره للآخرين، وفي سبيل ذلك يتخذ من الأشياء الواقعية لا الأفكار والمفاهيم المجردة مادة لفنه"[1]. إن تذوق المتلقي للقصيدة يقوم كجزء من النشاط الفني ويحدد نهايته، ولهذا فإن فعل الإبداع اجتماعي.

ما الإلهام وكيف يحدث؟

يقول لاكروا إن الإلهام صدمة كالانفعال، وإن حال الملهم في حال الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة، عندئذ يختل الاتزان لديه، ويمضي نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شيء جديد، وعندئذ يكون في حالة وجدانية عنيفة، حتى تبلغ الحماسة ، وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور، قال فيليكس كلاي :" إننا نطلق كلمة إلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، تأتي غير متوقعة، ومجيؤها غير مرهون بدعائنا، كالنوم والأحلام"[2].

والحدس هو الإلهام وهو على نوعين : حدس بسيط وهو الذي يفجأ صاحبه ويمده بالحق بطريق مباشرة لا يقوم على أي نوع من التأهب والإعداد لمواجهة المشكلة. وحدس راقٍ وهو من آثار التجربة الشعورية إذ أنه يأتينا بعد أن نبذل الجهد الهائل للحصول على الحق وينتابنا التعب دون أن نصل إلى ما يعنينا فنترك أمر هذه المشكلة ، وبعد فترة ما نُفاجأ بالحل يبزغ في ذهننا ككل لا جزء بعد جزء. وحدوس الشعراء تكون بعد أزمة حادة من الانقطاع عن التعبير ، إذا به ينطلق جارفا كالسيل[3].

يفرق يونغ بين نوعين من التفكير، تفكير إيجابي وهو الذي نقوده بإرادتنا، وتفكير سلبي ويتم بغير أن نقوده أو نوجهه.، بناء على ذلك قال ديبلي أن الحدس يشبه إلى حد كبير من عمليات التفكير السلبي، وبالتالي تقوده العادات الفردية ، وبالتالي أية بارقة فكرية عندي لا تشبه أية بارقة فكرية عندك، وليس هناك حدس، بل هناك عمليات حدسية تجري في

[1] المرجع السابق ص 145.
[2] المرجع السابق ص 191,190.
[3] ينظر المرجع السابق ص 193,192.

مستوى ما تحت الشعور، ولا يظهر منها على مستوى الشعور إلا نتائجها. وكل مرحلة من مراحل التقدم الذهني تصبح مادة للمرحلة التالية، حتى نصل إلى النتيجة النهائية. والمهم أن نفهم في وضوح أن " الملكة الحدسية تعمل في مادة يقدمها لها الشعور، وما دام الأمر كذلك ، وما دمنا قررنا التشابه بين عمليات التأمل الشعوري وعمليات التأمل اللاشعوري الذي ينتهي بالحدس ، فالراجح أن الحدس يجري في نفس المكان الذي يجري فيه التأمل الشعوري أي في النصفين الكرويين من الدماغ، وإذا كان الامر كذلك فمن الطبيعي أن يجري النشاط الحدسي لدينا في أوقات راحتنا من التفكير المشعور به، وذلك لأن العضو الواحد لا يمكنه أن يقوم بعملين مختلفين في آن واحد"[1].

أما فرويد فإن له رؤية خاصة في مسألة الإبداع، فهو يرى أن النشاط النفسي موزع بين ثلاثة قوى : الأنا ، الأنا الأعلى ، الهو. والصراع دائم بينهما، ومحصلة الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أي موقف.ولهذا الصراع وسائل سماها (الآليات) كالقمع والكبت والتسامي والقلب والتقهقر... والتسامي هو استبدال الأهداف القريبة بأهداف أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية وأنها غير جنسية[2].

1– القضايا النفسية في النقد العربي القديم:

طرق النقد العربي بعض القضايا النفسية للشعر كالباعث على قول الشعر، و سيكولوجية الملكة الشعرية، والتأثير النفسي الذي يحدثه التشبيه. وبعض القضايا الأخرى.

1– أ– الباعث على قول الشعر:

طرق ابن قتيبة هذه القضية فذكر أن لقول الشعر دواعٍ مختلفة باختلاف الشاعر، منها: الشراب، والطرب، والطمع، والغضب، والشوق. كما وصف بعض الأوقات والأماكن التي تحض على قول الشعر[3]. ويري كودول أن تتبع التغيير الذي يحدثه الفنان في الجماعة المحيطة به هو حجر الزاوية في فهم الإبداع. وفرويد ذاته عندما أراد فهم الإبداع لم يقتصر على اللاشعور ، فجعل الأنا الأعلى وهو صوت المجتمع في نفوسنا ، وهو صاحب القول الفصل في رضاء المبدع عما أبدع،

[1] المرجع نفسه ص 195.

[2] المرجع نفسه ص199.

[3]– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي، ص 198.

وما القوالب الفنية إلا وسيلة الأنا الأعلى التي يفرض بها نفسه على الإبداع، ولولا ذلك ما كان هناك فرق بين الإبداع وأحلام اليقظة.

1- ب- سيكولوجية الملكة الشعرية:

طرق الجرجاني في مقدمة كتابه (الوساطة) وقد أرجع الملكة الشعرية إلى الطبع والروَّاية والذكاء، وجعل الدُّربة مادة لها، وقوة لكل واحد من أسبابها، وفي هذا يتساوى القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولَّد.

ولقد أرجع أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة إلى الاختلاف في الطبائع وتركيب الخلق، لأن سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة[1].

1- ج- التأثير النفسي للتشبيه:

ذكر عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) حيث قال أن أُنس النفوس موقوف على أن تخرّجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيّ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام[2].

نكتفي بهذا الشاهد وإلا فإن الشواهد في هذا كثيرة.

أمَّا بقية القضايا النفسية المتصلة بالأدب والنقد فكثيرة منها: الفحص الباطني عند قراءة الشعر، سيكولوجية الإلفة والغرابة أو السهولة والتعقيد، وأثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة الشعر وضعفه بل إن عبد القاهر الجرجاني بنى كتابه أسرار البلاغة على أن مقياس الجودة الأدبية كامن في تأثير الصورة البيانية في نفس متذوقها.

II- علاقة نظرية الأدب بعلم الاجتماع:

علم الاجتماع في أحد تعاريفه هو ذلك العلم الذي يدرس النظام الاجتماعي، والذي يعبَّر عن النمط الذي تقوم على أساسه الشؤون بين الأفراد في المجتمع، بدءً من العلاقات البسيطة إلى العلاقات المركبة الجماعية[1]. والعلاقة بين المجتمع

[1]- ينظر المرجع نفسه، ص 198، 199.

[2]- المرجع السابق، ص 200.

والأدب قوية وقديمة جدًا، وإن ظهور علم الاجتماع الأدبي دليل على ذلك، وهذا العلم يهتم بالأدب على أنه ظاهرة اجتماعية كبقية الظواهر الأخرى، وبالأخص يهتم بـ: الأديب – الأثر الأدبي – القارئ. من الزاوية الاجتماعية، فهذا العلم يحاول أن يبحث في العلاقة الكائنة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، وهذا من شأنه أن يفيد في فهم حقيقة المجتمع.

بما أن الإبداع الفني يعبر عن قوة الإنسان الخلاَّقة، وهذا الخلق الفني لا يصوّر الإنسان يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها، بل ينبثق من ذات عاقلة، فتوجه إلى الآخرين بخطابها الفني، وما يصدر منها يكون مشتركاً بين الآخرين فكرًا وشعورًا، من أجل ذلك كانت فكرة "الاجتماعية" حتمية لازمة بالفن عمومًا وبالأدب خصوصًا[2].

إن رؤية الأدب على أساس أنه كائن اجتماعي يؤثر في المجتمع ويتأثر به قديمة جدا، فقد نظر أفلاطون إلى الشعراء من منطلق آثارهم الإيجابية أو السّلبية في الحياة الاجتماعية، فنفى الشعراء من جمهوريته و ما أبقى إلا على الذين يمجّدون الآلهة والأبطال. وبيَّن أرسطو الأبعاد الاجتماعية التي تحققها التراجيديا والكوميديا أمَا النقاد العرب فقد اهتموا بقضايا الصدق والكذب في الشعر وأثرها في الواقع.

لقد أكدت مدام دوستايل في كتابها (الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية) أن أدب أي مجتمع منسجم مع المعتقدات الاجتماعية والسياسية السائدة في ذلك المجتمع، وأن مهمَّة الأديب تكمن في رصد التغيرات الطارئة على بنية المجتمع ونُظمه الاجتماعية المختلفة[3]. ورأت بأن الأدب لا يمكن فهمه أو تذوقه في معزل عن الظروف الاجتماعية التي نشأ فيها[4].

إنّ علم الاجتماع الأدبي له تأثير كبير في الحركة النقدية والأدبية العالمية، لقد دعَّمها بفوائد كثيرة من خلال الدراسات المتعددة التي ركزت على الأدب إبداعاً وطبيعةً ووظيفةً وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب وفي تغير المدارس الأدبية، وفي ظهور أجناس أدبية جديدة وفي الكُتَّاب وانتماءاتهم، والذوق العام، ونوعية القرَّاء، وأثر التقدم الصناعي ... كل هذه

---

[1] – ينظر: محمود عودة، أسس علم الاجتماع، دار النهضة العربية، دط، دت، ص 16، 19.

[2] – ينظر: عرموني آمال أنطوان، مقدمة كتاب سوسيولوجيا الأدب لـ (روبيراسكا ربيت)، عويدات للنشر، بيروت، ط3، ص 5، 6.

[3] – عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 1.

[4] ينظر إبراهيم محمود خليل، النقد الادبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة ، الأردن، ط1 2005. ص67.

القضايا وغيرها، أفاد بها علم الاجتماع الأدبي الساحة الأدبية والنقدية، مما زاد في وضوح الرُّؤية واتساع الفهم للظاهرة الأدبية.

وعلم الاجتماع الأدبي أنواع: فهناك علم اجتماع أدبي يهتم بتفسير نشأة الأدب وماهيته ووظيفته على اعتبار أنه شكل جمالي له دلالات اجتماعية. وهناك علم اجتماع أدبي يختلف عن النقد الاجتماعي أنه شكل جمالي له دلالات اجتماعية. وهناك علم اجتماع أدبي يختلف عن النقد الاجتماعي للأدب حيث يهتم بالبحث عن صورة المجتمع داخل الأعمال الأدبية. كما أن نوعًا آخر يهتم ببيان فكرة التناظر بين الأنواع الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية السَّائدة[1].

1– مهد علم الاجتماع الأدبي:

كتب المفكر الإيطالي جيامبا تيستافيكو (1668–1744) كتابا بعنوان (مبادئ العلم الجديد) سنة 1725، حاول فيه الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، وربط أيضا بين الأجناس الأدبية والواقع الاجتماعي، فقال بأن الملاحم مربوطة بالمجتمعات العشائرية، أمَّا الدراما فظهرت بظهور المدينة، أمَّا الرِّواية فظهورها مرهون بالمطبعة والورق وانتشار التعليم[2].

أمَّا مدام دي ستال فقد اهتمت بمدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب وفي مدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين.

وقد طوّر هذه الأفكار هيبوليت تين (1828– 1893) وحاول أن يفسر نشأة الأدب وهو محور مهم من محاور نظرية الأدب ، فالأدب عند نشأته يتأثر بثلاثة عوامل:

- عامل الوسط الاجتماعي، أي أن الدين والتقاليد والعادات والمزاج العام والموضة ... كلها تتدخل بشكل مباشر أو غير مباشر في تكوين ملامح الأدب ، لأن الأديب ابن بيئته.
- عامل الزمن ، وقصد به روح العصر وانتماء نص الأديب واتصاله بتراثه الأدبي .
- عامل الجنس والقصد منه أن الأجناس البشرية مختلفة في طباعها واستعداداتها النفسية وأمزجتها ، وهذا يؤثر بشكل دقيق على العمل الأدبي.

[1]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 159.

[2]– صبري حافظ، "الأدب والمجتمع"، مجلة فصول، القاهرة، ع2، جانفي 1981، ص 66.

والنقص الموجود في نظرية تين أنه تعامل مع الأدب كتعامله مع أي ظاهرة اجتماعية دون مراعات الخصوصيات التي يمتلكها الأدب ، لأن الأدب مادة تخييلية تنبع من فرادة الأديب وتذوقه الخاص ورؤيته المتفردة للحياة، ومعنى هذا أن الأدب لن يكون خاضعا كبقية المواد للتجريب، وهو أيضا ذو ديناميكية، أي لا يتميز بالثبات كي تنطبق عليه القوانين .

أمَّا كارل ماركس فقد جاء بمفاهيم جديدة حول علاقة المجتمع بالأدب، فقد قال بالعلاقة الجدلية بين البناءين التحتي والفوقي ، أي أن قوى الإنتاج المادي (التجارة والاقتصاد والصناعة والفلاحة..) تؤثر بطريقة ما على البناء الفوقي أي المعنوي (الأدب والفنون والثقافة والفكر والتقاليد والدساتير) ، وهذا الأخير يؤثر بدوره على السابق أي أن العلاقة بين البنائين جدلية[1]، وغاية الأدب ووظيفته هي وظيفة نفعية أي الدفاع عن الطبقة المظلومة في المجتمع ومحاولة نشر العدالة الاجتماعية المفقودة في المجتمعات الرأسمالية، والتبشير بالاشتراكية والدعوة إليها.

2- الأدب مؤسسة اجتماعية:

لقد أصبح الأدباء والقراء والناشرون والنقاد والدارسون والصحف والكتب والمجلات والنوادي والمسابقات الأدبية يشكلون مؤسسة اجتماعية أدبية، يتفاعل أصحابها مع بعض تطويرًا ونقدًا للأدب، وهذه المؤسسة تتفاعل مع المؤسسات الاجتماعية، الأخرى لقد أقرَّ بها رينيه ويليك عندما قال بأن الأدب مؤسسة اجتماعية أداتها اللغة وهي من خلق المجتمع، وقال بأن الأدب يمثل الحياة، والحياة حقيقية اجتماعية ولو أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي للفرد كانا موضوعين من موضوعات المحاكاة الأدبية فالشاعر نفسه عضو في مجتمع يخاطب جمهورًا مهما كان افتراضياً[2].

إن أكثر المسائل التي تطرحها الدراسات الأدبية هي مسائل اجتماعية بشكل مباشر أو بشكل ضمني (الأعراف، التقاليد، قواعد الأدب، رموزه، أساطيره ...)

إنّ علم الاجتماع الأدبي يحاول أن يدرس رحلة النص الأدبي عبر محطَّاته المختلفة ليبيَّن أثر كلٍّ منها في الأدب ومثل هذا النوع من الدراسات هو حديث، ومن المشتغلين بهذا (ف. ر. ليغر، ودنس طومسون) اللذين كتابا كتاب (الثقافة والبيئة) حاولا فيه تحديد أثر الصناعة الحديثة على الأدب والفنون. أمَّا في فرنسا فإن اسكاربيه أصدر عدّة أبحاث في هذا المجال مثل (سوسيولوجيا الأدب) (1958) وهناك محطَّات ثلاثة هي ضرورية لأي باحث في سوسيولوجيا الأدب:

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 160.

[2]- ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، دمشق، 1972، ص 119.

2–أ– نوعيَّة الكتَّاب:

يهتم علم الاجتماع الأدبي بنوعية الكتَّاب وبانتماءاتهم الاجتماعية والثقافية والفكرية، وربما بعائلاتهم وببيئتهم، أو بمشكلاتهم الاقتصادية. وقد يدرس الباحث في علم الاجتماع الأدبي الأدباء على أجيال، لكل جيل خصائص عامة مشتركة، والسّر في ذلك حسب إسكاربيه هو اشتراكهم في عيش الأحداث السّياسية المشتركة[1].

إن مثل هذا الصنيع يفيد القارئ والناقد الأدبي في فهم نصِّ الكاتب جيداً وتفسيره تفسيراً دقيقًا، فمعرفة الوضع الاجتماعي والتاريخي للكاتب مهم.

2–ب– نوعية القرَّاء:

القراء هم المستهلكون للنتاج الأدبي، لذلك يرى إسكاربيه أن جمهور القرَّاء –في استهلاكهم للأدب– يختلفون باختلاف الموضوع والأسلوب، فبعض المواضيع تكون مقروءة بكثرة في حيز اجتماعي معين في حين أنه ينعدم في حيز اجتماعي آخر. لذلك يُعدُّ نجاح كاتب جماهيريا يمكن أن يتجلى في مظهرين: إمَّا بعدد القرَّاء، أو بنسبة مبيعات كتبه وهما ليسا متلازمين لأن القارئ نوعان: قارئ متذوق وقارئ مستهلك، فبعض المستهلكين لا يمارسون عملية القراءة وإنما يقتنون الكتب للمباهاة مثلا.

يسلط إسكاربيه الضوء على الظروف التي تتم بها المطالعة، فيخلص أن المطالعة مرهونة بنوع الكتاب وبطبقات القرَّاء، وتوفر الوقت لديهم وأماكن المطالعة كما يهتم بالحوافز الاجتماعية للمطالعة كمعالج الملل أو حب التفرَّد، أو ملء أوقات الفراغ أو الهروب الأدبي من الحياة، فهو يرى أن فعل المطالعة فعل اجتماعي ولا اجتماعي في الوقت نفسه، فالمطالعة غاية لأن «الحوافز الأدبية الخالصة هي تلك التي لا تحترم الأثر ولا تجعل من المطالعة وسيلة بل غاية»[2].

إنّ اشتهار كتاب ما ليس بالضرورة دليل على نجاح ذلك الكتاب وعلى قيمته الفنية العالية، بل إنَّ ذلك يساهم في الكشف عن الذوق العام للجمهور في زمن ما فبعض الأعمال الجيدة كانت مغمورة في زمانها ولكنها اشتهرت في زمن آخر.

[1]– ينظر: السيد يس، التحليل الاجتماعي للأدب، دار الأنجلو، القاهرة، ط 1970، ص 112.

[2]– روبير إسكاربيه، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال عرموني، ص 160.

إن القارئ غدا مشاركًا في إنتاج العمل الأدبي بدل كونه مستهلكًا، وهذا دور خطير يضطلع به القارئ، فبهذا تصبح العلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية، فيها تأثير وتأثر، فأي تغيُّر في في أحد الطرفين يؤدي إلى التغيير في الطرف الآخر[1].

إن طبيعة النص ووظيفته يحددان قرَّاءه ومستوى ثقافتهم، على أن هناك خطورة وجب التنبيه إليها، وهو أن أديب الطبقة المسيطرة قد يعمد إلى تشويه مشكلة جماعية أو يحاول إبعادهم عن جوهر المشكلة وحقيقتها.

2-ج- دُور النشر:

لدُور النشر دور خطير في انتشار أدبٍ ما، أو حجب أدبٍ ما، وتتم عملية النشر عبر ثلاث مراحل: اختيار النص، طبعه، توزيعه.

إن اختيار النص لطبعه ونشره، له طابع مزدوج ومتضاد حسب إسكاربييه؛ لأن اللجنة التي تختار النص تراعي ذوق الجمهور (حكم واقعي)، ومن جهة أخرى هي تحاول أن تفرض على الجمهور ذوقاً خاصًّا. وقال إسكاربييه بأن دُور النشر أصبحت تساهم في خلق صلة بين المؤلف وجمهوره، فهي التي تنوب الجمهور في ذوقه و اختياره. ثم إن تحديد نوعية الورق والحروف وجودة الطباعة لها دور مباشر في تحديد الجمهور المستهلك، أي أن الجمهور مقسم إلى جمهور مرفّه وجمهور عادي، ويراعي أيضا نسية الجمهور الموجه إليه النص[2].

أخيراً، للناشر دور بارز في إنجاح أدب ما أو أديب ما، وفي إخفاق أديب آخر، ولو لحقبة من الزمن؛ فبعض الأعمال الأدبية العالمية كروايات كأفكار رفضت من قبل الناشرين ولم تذع إلا بعد وفاته، وكذلك مارسيل بروست في روايته العالمية (الزمن المفقود) رفضها أغلب الناشرين.

III- علاقة نظرية الأدب بالنقد والتاريخ

النقد هو ذلك العلم (أو الفن) الذي يتناول النصوص الأدبية في دراسته من أجل تفسيرها وتحليلها وتبيين مواطن القوة ومواطن الضعف ، وتبيين مواطن الجدة ومواطن التقليد أولا ، وبعد ذلك يقوم بالحكم على النص حكما نقديا شاملا يضع النص الأدبي الذي تناوله في الخانة التي يراها مناسبة له ، هل هو في الأدب الجيد أم في الرديء أم في المتوسط.

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 170.

[2]- روبير إسكاربييه، سوسيولوجيا الأدب، ص 97، 98.

وذلك لكي تفيد القراء بهذه الأحكام التي تنتجها مؤسسة النقد الخبيرة بشؤون النص الأدبي . أما نظرية الأدب فإنها لا تشرح نصا أدبيا وتحكم عليه حكما نقديا ، بل هي معنية بغير ذلك ، فهي تُعنى بفهم حركة جملة من النصوص أو الأجناس الأدبية داخل حقبة تاريخية أو عبر التاريخ وذلك لكي تستنبط من هذا التأمل القوانين المتحكمة في حركة الأدب أو حركة الأجناس الأدبية نشوءً واكتمالا وموتا أو انقساما، وهي معنية أيضا بفهم طبيعة الأدب وكيفية نشوئه وطريقة ومدى تأثيره في المتلقي. وكل ما يمكن استنباطه وقولبته في قواعد وقوانين فهو يخص نظرية الأدب. إذن نظرية الأدب معنية بفهم وتفسير وبقولبة القوانين المتحكمة في سيرورة الأدب ، والنقد الأدبي يستفيد من ذلك أثناء تحليله وتفسيره للنص الأدبي ، وكأنها النظرية الأدبية هي الخلفية الصلبة التي يرتكز عليها النقد ويستمد منها رؤيته والقوانين التي تساعده في عمله .

أما عن علاقتها بالتاريخ فإن التاريخ الأدبي هو المادة الخام التي تشتغل عليها نظرية الأدب ، فالتاريخ هو المورد الذي من شأنه أن يُمد المنظر الأدبي بكل تفاصل النصوص والأدباء والبيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أفرزت نصوصا ما ، والمنظر بعد ذلك يحاول أن يجد الخيط الرابط والقانون الذي يشتغل متخفيا فأنتج تلك النصوص أو الأجناس بتلك الشروط الجمالية والموضوعية ، وهو المسؤول عن اختفاء جنس أدبي أو ظهوره أو تطوره ... فالنظرية الأدبية بدون مادة تاريخية لا يمكنها أن تعمل.

المحاضرة الثالثة

طبيعة الأدب

1- كلمة أدب:

قبل أن نتعرض إلى فهم طبيعة الأدب لابُدّ من فهم كلمة أدب وتاريخها، وكيف تطورت هذه الكلمة عبر العصور لتصير على ما هي عليه الآن.

في العصر الجاهلي كان يقصد بالأدب تقويم الخلق وتهذيبه، وذلك واضح من كلام عتبة بن ربيعة لابنته هند وهو يصف لها أبا سفيان بن حرب عندما تقدم لخطبتها، فقد قال فيه: «.. يؤدب أهله ولا يؤدبونه ..» فردّت: «إني لأخلاق هذا لوامقة، وإني له لموافقة، وإني لآخذة بأدب البعل»[1].

أمَّا في صدر الإسلام فإن كلمة أدب اتسعت حتى شملت معنى التثقيف والتعليم، وهذا موجود في قول النبي صل الله عليه وسلم: «أدَّبني ربي فأحسن تأديبي، ورُبيتُ في بني سعد»، عندما سأله الإمام علي رضي الله عنه: «يا رسول الله نحن بنو أب واحد، ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره» وفي الحديث عن بن مسعود: «إنّ هذا القرآن مَأدَبَةُ الله في الأرض فتعلموا من مأدبته»[2].

فهذه دعوة من النبي صل الله عليه وسلم إلى تثقيف النفس.

وفي العصر الأموي كانت كلمة أدب تعني التعليم أيضا، فقد رُوي عمر بن عبد العزيز أنه قال لمؤدِّبه: «كيف كانت طاعتي إياكَ وأنت تؤدبني؟ قال: أحسن طاعة قال: فأطعني الآن كما كنتُ أطعتُك»[3].

يظهر في هذا العصر طبقتين من المشتغلين بالعلم، وهما: المعلمون، والمؤدبون، أمَّا المعلمون فهم الذين يختصون بتعليم أبناء العامة في الكتاتيب، و أمَّا المؤدبون فيؤدبون أبناء الخاصة.

في أواخر العصر الأموي أصبحت كلمة أدب تعني (علم الأدب) قال محمد بن علي بن عبد الله بن العباس (ت 125هـ): «كفاك من علم الدين أن تعرف ما لا يسع جهله وكفاك من علم الأدب أن تروي الشاهد والمثل»[1].

---

[1]- أبو علي القالي، الأمالي، تح: صلاح بن فتحي هلال، المكتبة العصرية، 2001، ج2، ص 104.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (أدب)، دار صادر، بيروت، ط1997، ج1، ص 206.

[3]- ابن قتيبة، عيون الأخبار، تح: محمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي، ط 2002، ج1، ص 201.

مع كل هذا لم تتخل كلمة أدب عن معناها القديم وهو دماثة الخلق.

في القرن الثاني للهجرة اشتهر لفظ "حرفة الأدب" وقد قالها الخليل بن أحمد الفراهيدي: «حرفة الأدب، آفة الأدباء»[2] وكان يقصد التكسُّب بالتعليم.

وفي القرن الثالث شاعت لفظة "أديب" بمعنى صاحب الأدب والظرف، ولفظة "مؤدِّب" بمعنى مهذب قال الشاعر:

وإني على ما كان من عُنجهيتي ولوثة أعرابيتي لأديبُ

وفي هذا العصر ضاق مدلول كلمة أدب حتى تعني الشعر وما يتصل به ويفسره من الأخبار والأنساب والأيام وعلى النثر الفني فقط.

وفي القرن الخامس تخلى الأدب عن معنى النقد والبلاغة[3].

2- مفهوم الأدب وطبيعته:

لقد حظي مصطلح الأدب بتعريفات عدّة مختلفة اختلافاً كبيراً، حتى كأن لا جامع بينهما.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الأدب على قسمين: أدب عام، أدب خاص.

فالأدب العام مؤلف من «الشعر والنثر، والشعر يقسَّم إلى موضوعات كثيرة من الحماسة والغزل والفخر والرثاء والمدح، والنثر يقسِّم إلى التاريخ والأدب والفقه والفلسفة والعلم على أنواعه»[4]، فالأدب العام بهذا التعريف يشمل جميع ما ألّفته العقول، لأنه يقوم بوظيفة التعليم.

أمَّا الأدب الخاص فهو: «ما أُثر عن شعرائها وكتابها من بدائع القول المشتمل على تصور الأخيلة الدقيقة وتصوير المعاني الرقيقة مما يهذب النفس ويرقق الحسَّ ويثقف اللسان»[5] وهذا هو الذي يعنينا هنا، لأن التعريف العام للأدب لا يصلح لهذا العصر الذي تخصصت فيه العلوم والفلسفات والفنون، فالأدب في الوقت الحاضر لا يليق به التعريف الأول.

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، ط2010، ج1، ص 86.

[2]- الثعالبي، ثمار القلوب، تح: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص 568.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 167، 168.

[4]- جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، 1983، مج1، ص 3.

[5]- المرجع نفسه، ج3، ص 104.

وأيضا تعريف الأدب على أنه الشعر والنثر الفني (الخطب، الرسائل، المقامات ...) والأخذ من كل شيء بطرف، ليس بتعريف ضابط للأدب لأنه لا يحدد للأدب أصولاً و أهدافًا.

لقد عرّفه محمد مندور بقوله: «هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية، أو انفعالات عاطفية معًا»[1]، ولقد قصد بخصائص الصِّياغة: الشكل الفني أي الجنس الأدبي: (ملحمة، قصة، مقالة، قصيدة، رواية ...) وأيضا طريقة الأداء اللغوي، فالكلام العادي لا يعتبر أدبًا، لأن ليس له خصائص الأسلوب الأدبي. أمَّا الإحساسات الجمالية،: أي أن الأدب يحوي قيمًا جمالية.

أمَّا الانفعالات العاطفية فقصد بها أن الأدب لابد أن يحوي حرارة العاطفة وإلا انقلب إلى حقائق علمية أو رياضية، وحتى إن كان العمل الأدبي يحوي فكرًا وجب عليه أن يتضمن الحرارة القادرة على أن تحرك وجدان الإنسان.

ويعرفه ثانية :" عبارة عن مؤلفات شعرية أو نثرية لا تزال حية لقدرتها المستمرة على الإثارة الفكرية أو العاطفية ، وهي ضرورة من الضروريات عند الشعوب المتحضرة، لأنها تربي ملكات الذوق والإحساس عند البشر كما تربي العلوم الرياضية ملكات المنطق والتفكير"[2]. وهو ليس ببعيد عن التعريف السابق إلا أنه يضيف شرط الاستمرارية في الحياة والتأثير، فهل ننتظر بقاء الأدب حيا ومؤثرا بعد حقبة زمنية حتى نسميه أدبا؟!

ويعرفه طه حسين بقوله: «هو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لا يريد بها إلا خطر له في لفظ يلائمه رقة ولينًا وعذوبة أو روعة وعنفًا وخشونة ....»[3].

فطه حسين بهذا التعريف يتصور أن مركز الأدب هو الجمال الفني، بل إن وظيفة الأديب هي تبليغ الجمال الفني للقارئ في أي صورة شاء. فكأن الوظيفة الأخلاقية غير موجودة في الأدب، كما يمكن أن نخلص إلى شيء وهو أن عنصر الجمال الفني عنصر فيصل بين الأدب وغيره؛ فلا أدب بلا جمال فني.

أمَّا سيد قطب فقد عرّفه بقوله: «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[4].

فكلمة (تعبير) تصور طبيعة العمل ونوعه و (تجربة شعورية) تبيّن مادته وموضوعه و (صورة موحية) تحدد غايته وشرطه.

---

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 4.

[2] محمد مندور، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ص6.

[3]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 33.

[4]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 9.

أي أن «وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفًا علميًا بحتًا، ليس عملاً أدبيًا مهما تكن صيغه التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير، أمّا التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل أدبي لأنه تصوير لتجربة شعورية»[1].

لكن التعبير عن التجربة الشعورية لا تتم بمجرد التعبير بل لابد من التعبير برسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في القارئ.

العمل الأدبي –حسب سيد قطب– ليس من شأنه أن يعطينا حقائق عقلية، ولا قضايا فلسفية، ولا أن يعظنا بخطب وعظية، إلاَّ أن تكون إحدى هذه الموضوعات تجربة شعورية خاصة بالأديب تنفعل بها نفسه، فيعبر عنها تعبيرًا موحيًا.

ويعرفه محمد غنيمي هلال :" والأدب في ميدانه هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان"[2]. وهو تعير غير دقيق لأن الأدب تعبير مادته اللغة ، وهو لم يذكر ذلك مثلا.

ولقد عرفه أحمد الشايب بقوله:" هو الكلام الذي يصوره العقل والشعور تصويرا صادقا ولا يسمى الأثر الأدبي أدبا إلا إذا كان قادرا على إثارة العواطف الإنسانية متضمنا الحقيقة التي تأتي سندا للعاطفة وعونها على القوة والبقاء."[3] وهذا التعرف ناقص أيضا فبعض الكلام يؤثر في المتلقي لكنه ليس مسبوكا محبوكا منمقا ، فالعاطفة الصادقة وحدها لا تكفي لإنشاء أدب أي لا بد من دخول العنصر الجمالي (الأدبية) وإلا أصبحت كل خطبة مشحونة بالعاطفة الجياشة أدبا.

يعرف رومان جاكوبسن الأدب على أنه «عنف منظم يُمارس على الحديث العادي يحوِّل ويُكثف اللغة العادية، ويحيد بانتظام عن حديث كل يوم»[4] وهذا التعريف يركز على الانزياح باعتباره مفهومًا مركزيًا في التفريق بين الكلام الأدبي والكلام العادي، فالانزياح والتكثيف يكسبان النصَّ شعرية، وهذه الأخيرة مفقودة في الكلام العادي، ومن شأنها أن ترتقي بالكلام العادي والمبتذل إلى الكلام الأدبي الراقي، ونرى تيري ايجلتون مثل لذلك عندما قال: إذا سمعت أحدا يقول: (أنت يا عروس السكينة التي لم تنتهك ...) فأنت الآن أمام حضرة الأدب، لأن هناك عدم تناسب بين الدالاّت والمدلولات، فهذه العبارة تلفت الانتباه إلى نفسها، تتباهى بوجودها المادي مثلما لا تفعل عبارات أخرى ك (السائقون مضربون) إن الأدب حسب الشكلانيين الرُّوس تنظيما خاصًّا للغة له قوانينه وبنياته وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في

---

[1]– المرجع نفسه، ص 10.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط6 2005،ص 11.

[3] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب للطباعة والنشر ط1 1989، ص25.

[4]– تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، ط1991، ص 12.

ذاتها، فالنص الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسًا للواقع الاجتماعي و لا تجسيدًا لحقيقة متعالية، إنه «حقيقة مادية ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة، إنه مكوّن من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما»[1].

بهذا الفهم للأدب انصرف الشكلانيون عن دراسة المضمون إلى دراسة الشكل الأدبي بعد أن عرضنا بضع تعريفات مختلفة للأدب، لابد أن نتساءل: ما العناصر المكونة لهذا الأدب؟.

النقاد القدامى كان يرجعون عناصر الأدب إلى اثنين اللفظ والمعنى، وكان الجاحظ يرى أن الأسلوب (النظم) هو العنصر الفعَّال في النص الأدبي، وعبد القاهر الجرجاني رأى ذلك أيضًا، أمّا ابن قتيبة فقد رأى أن جمال النص راجع إمَّا إلى اللفظ أو إلى المعنى أو إليهما معًا، وإن خلا منهما كان مَيِّتًا لا أهمية له. أمَّا قدامة بن جعفر فقد حدد عناصر الشعر بـ: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. وعلى ذلك سار العسكري وابن رشيق، وابن سنان، أمَّا النقاد المحدثون فإن عناصر الأدب عندهم الأسلوب – المعنى – العاطفة – الخيال.

أما المذهب الرومانتيكي فإنه يعرف الأدب بأنه " أدب شخصي يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ، ويترنم بها، وهو مذهب قليل الاحتفاء بمجاراة بالعقل والخضوع لأحكامه، ولهذا يكثر فيه التغني بجمال الطبيعة التي يتعزى بجمالها الناس عن آلام الحياة"[2].

أ– العاطفة:

قال العقاد مبجلا دور العاطفة في الأدب :" ومتى سكت صوت العطف ،وبطلت شجون النفس فلعمري ماذا بقي للأدب والأدباء، إنما قوام الآداب منذ خلقها الله العطف وأحاديث النفوس " [3].والعاطفة هي الحالة التي تتشبع فيها نفس الأديب بموضوع أو فكرة أو مشاهدة تؤثر فيها تأثيرًا قويًا يدفعه إلى التعبير عن مشاعره والإعراب عمَّا يجول بخلده (الخوف – الفرح – الرضا – الأمل ...) وهذه حالات وجدانية سريعة الزوال بينما هذه الحالات قد تتركب وتتعقد حتى تصبح عاطفة أو وجدانا، فالعاطفة جملة انفعالات مختلفة تظهر كل واحدة منها حسب الظروف والأحوال، والعاطفة تبدأ

[1]– المرجع السابق، ص 13.

[2] محمد مندور، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ص103.

[3] عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب ، ص79.

نحو شيء ثم تتدرج فتظهر نحو معنى مجرّد كحب الحريَّة، أو العلم، أو كراهية الظلم وهي التي تطبع الإنسان بطابع خاص، وتوجّه مجهوده وتسوقه لعمل معين[1].والعاطفة مقسمة إلى ثلاث: عاطفة الأديب، عاطفة القارئ، عاطفة القصة أو المسرحية. والعاطفة المهمَّة من هذه الثلاث هي عاطفة القارئ لأنها هي الحاكمة على النصَّ، لأن النص موجَّه إلى القارئ.

العاطفة الرفيعة ترفع من قيمة النص، والعاطفة الهابطة تنزل بقيمة النص، فهذا إلياس أبو شبكة يقول:

ناقم على السَّماء حاقد على البشر

ساخط على القضاء ثائر على القدر

مثل هذه العاطفة تنزل بالنص إلى الحضيض، أمَّا المعري فقال:

فلا هطلت عليَّ ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا

ولابد أن نشير أن كل ما يثير عواطف الجماهير والقرَّاء لا يدل على رفعة منزلة النص الأدبي وسموّه، فقد يشتهر الأدب الجنسي أكثر من غيره.

وللعاطفة مقاييس منها[2]:

1- صدق العاطفة: وذلك أن يكون النص منبعثاً من انفعال صحيح

2- قوة العاطفة: ليس المقصود منها ثورتها وحدَّتها، فقد تكون هادئة وأقوى أثرًا. إن المصدر الأول لقوة العاطفة نفس الأديب وطبيعته، فقد يكون الأديب غزير الفكر لكنه ضعيف الشعور، أو العكس.

3- ثبات العاطفة واستمرارها: أي استمرار سلطانها على نفس الأديب حول مدَّة الإنشاء، لتبقى قوية شائعة في فصول الأثر الأدبي.

4- تنوع العاطفة وسعة مجالها: أعظم الأدباء هم الذين يقدرون على إثارة العواطف في مختلف نفوس القرَّاء (حب – اعجاب –كره – شفقة)

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص 43، 44.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 46، 48.

5- سموّ العاطفة: بعض العواطف أسمى من بعض، والعواطف الهابطة لا يليق بالأديب تصويرها، إلاَّ عند أصحاب الفن للفن والانفعال الناشئ عن طريق الإيحاء والإشارة أقوى من الانفعال الناشئ عن طريق الحواس الظاهرة كالسمع والبصر.

ب- الفكرة:

الأدب الذي ينقصه الفكرة أدب ميت خامل، لأن الأدب ليس تعبيرًا فحسب ووجب أن تكون الأفكار واضحة في الأدب لا تعقيد فيها، وأن تكون جديدة، صحيحة، دقيقة، أمَّا الأفكار المسروقة أو السَّطحية المتناقضة فمستهجنة ثن إنه يحسُن بالأديب أن يتناول في الموضوع الواحد الأفكار الوثيقة الصِّلة بالموضوع وبالمقام، وأن تكون مترابطة فكريًا وفنيًا، والأديب الناجح من يستطيع إقناع قرَّائه بفكرته، وإن كانت مخالفة لما كان يعتقده.

ج- الخيال:

هو شعور الإنسان ذهنيًا بالأشياء غير الحاضرة، وكان قد أدركها من قبل الحسّ وهو أيضا تأليف أشياء وصورًا في الذهن من أشياء أدركها حسًّا، على أن تكون الصورة محدثة لم يُسبق إليها. وهذه الصورة الذهنية (الخيالية) تتميز بما يلي:[1]

1- أنها أقل وضاحًا من الصورة الحسيّة .

2- لا تتقيد بقيود الزمان والمكان .

3- قابلة للتشكل حسبما يراه الأديب.

ومن أنواع التخيل: التخيل الابتداعي (الابتكاري)، وهو أن يقوم العقل لجمع أجزاء الصورة المتخيلة من صور مختلفة متعددة معهودة، وترتيبها ترتيبًا جديدًا.

إن دور الخيال في النص هو إثارة عاطفة القارئ وإشعالها، وبفضله يثير الأديب في القارئ العجب والطرب.

د- **الصُّورة:**

[1]- المرجع السابق، ص 51.

الصّورة هي "التعبير عن المعنى المقصود بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعاني"[1]، وهي الشكل في النص الأدبي، وتقابل الذي هو الفكرة ووجب على الأديب ألاَّ يغلب جانب المضمون على جانب الصُّورة وإلاّ استحال نصّه ضربًا من ضروب العلم أو المعرفة ولا أن تطغى على الفكر والمضمون وإلاَّ غدا الأدب أدبًا لفظيًا.

إنّ الصُّورة المثيرة للالتفات هي القادرة تمام القدرة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره، والتي تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ووحدة العمل الفني وشخصية الأديب وتخيره للألفاظ تخيُّراً فنيًا دقيقا[2].

وللصورة الجيدة عدّة شروط:

1- أن تكون عميقة في نفس الشاعر لا سطحية لا جذور لها .

2- أن تكون الصورة عضوية في التجربة الشعرية، أي أن تساير الصورةُ الجزئية الفكرة العامة أو الشعور العام للقصيدة.

3- أن تكون الصُّورة واضحة الرؤية غير متنافرة .

4- الاعتماد على الإيحاء بدل من الوصفية الموضوعية وقد تكون الصورة مجازية وقد تكون حقيقية.

[1]- مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 227.

[2]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 56.

المحاضرة الرابعة

وظيفة الأدب

من أعظم الأسئلة التي تواجه النظرية الادبية والتي لم تجد له استقرارا لحد الأن هو : هل الأدب جِدٌّ أم هزل؟ أي هل هو رسالة أم تسلية؟

لابُدَّ من الإحاطة بهذين الرّأيين ومعرفة التفاصيل والأقوال والحجج المستخدمة في الوصول إلى هذه النتائج.

1– رأي مدرسة الفن للفن:

يرى رينيه ويليك أن للأدب وظائف عدة، حيث:" إن دراسة وظيفة الأدب لها تاريخ طويل في العالم الغربي من أفلاطون إلى عصرنا الحاضر...يعد الجمال هو في ذاته مبرر وجوده...إنهم يتساءلون عن فائدة الشعر، ما الغرض منه؟ وهم يطرحون السؤال على البعد الاجتماعي والإنساني بأكمله. ويضطر الشاعر أو محب الشعر إزاء هذا التحدي إلى تقديم الحجة إلى المجتمع، وذلك باعتبارهم مواطنين ذوي مسؤولية فكرية. وترد حججهم في فقرات من فن الشعر أو في (دفاع) عن الشعر أو تبرير له وكل هذه تُرادف في الأدب ما يقال له التبريرات في علوم اللاهوت. وحين يكتب المدافعون عن الأدب لهذا الغرض، لقراء من هذا الطراز، فهم بطبيعة الحال يؤكّدون نفع الأدب أكثر مما يؤكّدون البهجة الناتجة عنه، ومن ثم أصبح من السهل الآن أن نعادل من ناحية المعنى بين وظيفة الأدب وبين ارتباطاته بأشياء أخرى مغايرة له في الطبيعة، بيد أنه منذ الحركة الرومانسية كثيرا ما أجاب الشاعر بإجابة مختلفة لمواجهة تحدي المجتمع، إنها الإجابة التي حددها أ.س.برادلي بقوله الشعر للشعر ذاته...استطعنا القول بأن للشعر وظائف كثيرة ممكنة، ووظيفته الأولى والرئيسية هو الوفاء لطبيعته"[1].

يرى برادلي أن جملة: (الشعر للشعر ذاته) مهمَّة جدًا، وهي تعني:

أولاً: أن التجربة الشعرية غاية في حدِّ ذاتها، تستحق أن يحصل عليها من أجلها هي ولها قيمتها الذاتية.

[1] رنيه ويليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، ص.54.55

ثانيًا: أن قيمتها (الشعرية) هي وحدها كل قيمتها الذاتية، قد يكون للشعر قيمة أخرى ككونه أداة للثقافة أو الدِّين لأنه يعلِّم ويهذِّب، ويرقق العواطف أو يخدم القضايا النبيلة أو لأنه يجلب الشهرة أو راحة الضمير، وهذا جيل، ولكن هذه المزايا الخارجية لا تحدد مزيته الشعرية كتجربة ممتعة للخيال، هذه القيمة الشعرية ينبغي أن نحكم عليها حكمًا داخليًا محضًا، أمَّا النظر إلى الأغراض الخارجية فإن يحطّ من قيمة الشعر ويغيِّر من جوهرها، لأن طبيعة الشعر ليست أن يكون الشعر جزءً من العالم الحقيقي، و لا أن يكون نسخة منه، بل أن يكون عالمًا قائمًا بذاته، مستقلا عنه، حاكما نفسه بنفسه[1].

ولقد نوقش برادلي بشأن رأيه هذا في أربعة مسائل:

1- القضايا الخارجية عن شعر طبيعة الشعر كالدين والثقافة والتعليم وترقيق العواطف وخدمة القضايا الإنسانية العادلة وشهرة الشاعر: هذه القضايا ليست على مستوى واحد. ولكن برادلي يشملها بحكم واحد. وهو أنها لا يمكنها أن تقرر القيمة الشعرية للتجربة الجمالية لكن لابُدّ أن يستثني ترقيق العواطف وخدمة القضايا العادلة، لأنها تتصل اتصالا مباشرًا بالقيمة الشعرية الخالصة وإلاَّ صار الوصف الشعري مجرد صوت فارغ لا معنى له.

2- ما قاله برادلي عن التجربة الخيالية أنه يحكم عليها حكمًا داخليًا محضًا، يقود إلى سوء الفهم، فنحن نحتاج إلى أن نخرج من التجربة لكي نستطيع أن نحكم عليها، بالذاكرة أو بالنتائج الأخرى المترتبة عليها والتي قد تدل على قيمتها. إذن تقديرنا لقيمة التجربة الشعرية مرهون بمراعاة محلّها من بين القيم الأخرى، ومراعاة جميع الاعتبارات.

3- يقول برادلي أن مراعاة الأغراض الخارجية سواء من جانب الشاعر وهو ينظم أو من جانب القارئ وهو يجرب، يحطّ من القيمة الشعرية.

ولكن الأمر يتوقف على ماهية الأغراض الخارجية، وعلى نوع الشعر، ولو كان كلامه صائبًا لما نجح شعر دانتي أو شعر رابليه، أو أدب فولتير و بيرون وهل يستطيع القارئ أن يقرأها دون أن يراعي هذه الأغراض نفسها؟!

4- قال برادلي أن طبيعة الشعر مخالفة لطبيعة العالم الحقيقي ومنفصلة عنه وقائمة بذاتها. ولكي تفهم الشعر وتتذوقه لابد من طرح قوانين العالم الحقيقي وطرح العقائد والظروف والأهداف.

[1]- ينظر: محمد النويهي، وظيفة الأدب، مطبعة الرسالة، مصر، 1967، ص 101.

في الحقيقة ليس لعالم الشعر وجودًا مختلفًا عن سائر العالم وليس له قوانين خاصة القصيدة قطعة محدودة من التجربة، تنهدم إذا دخلتها عناصر غريبة، كما يمكن أن تجرّبها عقول عديدة. كما يمكن نقلها للآخرين، ولابد من عزل القصيدة عمَّا هو غريب عنها في تجربتنا، كل هذا صحيح، ولكن هذا فصل بين أنظمة مختلفة لا بين اشياء مختلفة. أمَّا الخرافة التي تزعم أن التجربة الشعرية تغير من طبيعة الشعر فهي غير مقبولة[1].

واضح أن الذين أصحاب هذه النظرة لطبيعة الأدب ووظيفته قد تورطوا في خطأ جوهري، فهم بهذا الاتجاه فهم يعزلون مادة الفن عن صورته، ولا يلقون بالا إلا لكل ما يتضمنه الأدب من أمور تتعلق بالمجتمع، والأخلاق وسائر مقومات الحياة الفكرية العميقة، وما يتصل بالحياة الإنسانية من مشاكل، هي في الحقيقة من صميم تفكير الفنان ، فإذا كانت محاولة الفنان الحقيقية هي الربط بين شعوره بفردية الحياة وحقيقة العالم حواليه، فإن الشاعر الذي يبدو مغرقا في وصفه للعالم في الرومانسية أو المثالية إنما هو شاعر لم يصب إلا قسطا ضئيلا من النجاح، بل لعله أن يكون في بعض الأحيان عازفا عن محاولة الخوض في موضوعات يحتاج إلى تقمص مشاعر الآخرين وإلى قدر من قوة الخيال التي بدونها لا تتوافر للأديب أصالته، وإذا زعمنا أن ليس في دولة الفن إلا عبادة الجمال ، وأن الجمال هو غاية الغايات ، وأنه مستقل وذات سيادة ، فإننا حجزناه عن ممارسة الحياة ، بل جعلنا الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش[2].

2– رأي المدرسة التأثيرية:

ورأيها مختلف عن مدرسة الفن للفن لكن ليس كثرا فهي ترى أن قيمة العمل الفني تتأتى من مدى قدرته في التأثير على المتلقي عاطفيا غير عابئة بما تضمنه هذا العمل من قيمة من مقومات الحياة الإنسانية، فإذا كانت مدرسة الفن للفن قد عبدت الجمال فإن المدرسة التأثيرية قد عبدت الإحساس. ولكن الحالة النفسية للمتلقي تختلف من متلق إلى أخر وذلك بحكم الوراثة والبيئة والظروف الاجتماعية والثقافية، بل تختلف عند المتلقي الواحد من وقت لآخر أثناء تلقيه للأثر الفني ، وتبعا لهذه الحالة يكون حكمه عليها، وقد لخص رؤية هذه المدرسة جون سبنجارن :" ليس من

[1]– ينظر: محمد النويهي، طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، مطبعة الرسالة، مصر، 1958، ص 51، 54.

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، مصر، ط1 1994 ص169.

وظائف الشعر الجوهرية نشر أية دعوة أخلاقية أو اجتماعية إلا بمقدار ما نقول أن وظيفة بناء الكباري هي نشر دعوة لغة الاسبرانتو"[1].

عموما فإن دعوى الفن للفن قوبلت بالرفض والمجابهة ، حيث اعتبر الشعر بهذا التصور أنانيا وانعزاليا لا يساهم في دورة الحياة ولا في نصرة المظلومين ولا في القضايا المصيرية في الحياة ، لذلك نبت مفهوم الأدب الملتزم كرد فعل على هذه المدرسة.

3– رأي أفلاطون:

كان لأفلاطون رأي في مسألة وظيفة الفن وهو –تقريبا– مؤسس المدرسة الأخلاقية في الفن ، فهو يرى أن وظيفة الفن الأساسية هي ترسيخ الأخلاق والقيم الفاضلة في المجتمع ، والفنان أو الشاعر الذي لا يقوم بهذا فهو منبوذ من مدينته الفاضلة ، ويعلن أنه " يتحتم على الدولة ألا تقبل من الشعر إلا الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس، وعلى الذين يدافعون على الشعر ينبغي أن يثبتوا أنه ليس مجرد مصدر للذة، بل هو مفيد للمجتمع وللحياة البشرية، ويجب أن يخضع كل شيء لمنطق العقل، خاصة الانفعالات الهوجاء التي يمكن أن تكتسح في طريقها الأخلاق الخيرة"[2]. واتهمهم بأنهم مهتمون جدا باجتذاب الجمهور على حساب العقل ، والجمهور تجذبه العاطفة الهوجاء ، والشعراء يمتلكون إغراء كإغراء المال والشهرة لذلك قد يقودون الناس للشر .

ولقد قسَّم أفلاطون الشعر إلى قسمين: قسم يقوم على المحاكاة، وقسم لا يقوم عليها، ثم طرد الشعر المعتمد على المحاكاة واستبقى أنواعًا منه ليست المحاكاة منه في شيء، ولقد قال عن الشاعر: "وسنجلُّه كشيء مقدس معجب ممتع، وسنخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالمر، ونضع التاج على مفرقه، ونرسله إلى مدينة أخرى، أمَّا نحن فسنظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعرًا وقصاصًا أخف شعرًا وأقل إمتاعًا، شاعرًا يحكي لنا حديث الإنسان الخيِّر"[3]. فأفلاطون لا يقصي من جمهوريته إلاّ نوعًا واحدًا من الشعراء، وهو الذين انهمكوا في المتعة فحسب، أي الذي ينقل الأمور المنفرة بمهارة. لكنه بعد ذلك أقصى كل أنواع الشعر القائمة على المحاكاة، واستبقى فقط على الشعر المادح للآلهة والناس الخيِّرين.

---

[1] المرجع السابق ص 172.
[2] نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ص9.
[3] – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، دط، دت، ص 163.

واستبعد أيضا الشعر الذي يثير العاطفة (التراجيديا والكوميديا) لأنها تعرقل النشاط اليومي.

4- رأي أرسطو:

رأى أرسطو أن مهمَّة الشعر (المأساة) تكمن في التطهير، أن يطهِّر المتلقي من عاطفتي الخوف والشفقة، وبهذا يعود للإنسان توازنه العاطفي، «ففكرة التطهير تعاون الإنسان على البلوغ إلى نقطة الوسط، التي هي مرادفة للفضيلة عنده وبذلك يكون الشعر ممتعًا أخلاقيًا في آن واحد، وتظهر الصِّلة الخلقية فيما ينصّ عليه أرسطو من أن المأساة محاكاة لأعمال أبطال خيِّرين في الغالب، كما تظهر الفائدة التعلمية من الشعر في دفاعه عنه بأنه أحسن وأبدع من التاريخ»[1].

5- النقاد العرب القدامى:

الشعر الجاهلي كان خادمًا للقبيلة، والدليل على ذلك الفرح العظيم بالشاعر حين ينبغ في قبيلة ولقد كان الشعراء يخدمون المقاييس الاجتماعية التي تفرضها القبيلة حتى إن اضطر إلى تمجيد الظلم والعدوان والحرب. حتى لما انحاز الشعر إلى الناحية الفردية ظلَّ يبرر النقائص الفردية في صاحبها كالخوف، والهروب في الحرب.

في العصر الأموي ظهر صراع بين فريقين من الشعراء والنقاد، الفريق يرى أن مهمَّة الشعر محصورة على الحكمة والأمور التعليمية، أمَّا الثاني فأراد أن يحيي بالشعر الحياة الجاهلية. فهزم الفريقُ الثاني الفريق الأول.

ولقد قال الجرجاني قولة مشهورة "الدين بمعزل عن الشعر"، أي أن الدين لا يحاكم الشعر، ولا ينقص من قدر الشاعر مخالفته لتعاليم الدِّين. لكن هذه التفرقة كانت نظرية لا تطبيقية.

6- عصر النهضة وما بعده:

[1]- المرجع السابق، ص 166.

قال هوراس أن الشعراء إمَّا يريدون أن يمتِّعوا أو يريدون أن يعلِّموا أو يريدون الجمع بين المتعة والمنفعة[1]، ففي عصر النهضة كان الأثر الخلقي هو المحور الرئيس ومن حوله كانت المتعة، ومنذ عهد (دريدن) في الأدب الإنجليزي أصبحت المتعة هي الغاية القصوى مع القول بأن الشعر الذي لا يفيد شعر تافه. لذلك قال الدكتور جونسون إن مهمَّة الأديب أن يحسِّن العالم، لذلك انتقد شكسبير بأنه يبدو وكأنه يكتب دون غاية أخلاقية.

7- المذهب الكلاسيكي:

المذاهب الكلاسيكية عموما لا تتخذ الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية بل تتخذ الإنسان موضوعا لدراستها ، وتجعل من هذه الدراسة غاية في حد ذاتها ، ومع ذلك فهذه غاية لابد أن تحقق أهدافا أخرى في السلوك الفردي والسلوك الاجتماعي" كما قد تؤدي إلى تهذيب الجنس البشري والرقي بمستواه الإنساني العام... إن الفهم هو الدعامة الأولى والأساسية للسلوك الفردي والاجتماعي، وذلك سواء أكان الفهم منصرفا إلى فهم الإنسان لنفسه أم فهمه لغيره أم معرفته للخير والحق والجمال في ذاتها، باعتبار أن عدم فهم الإنسان لنفسه ومغالطته لها، وعدم فهمه لغيره وما في نفس الإنسان من نزعات ورغبات ومشاعر"[2] ، كما أن الجهل بالشر وبالخير يكون سببا أساسيا في اعوجاج سلوكه ، وهذه الدعوى تشبه ما ادعاه سقراط من أن النفس البشرية لا تفعل الشر إذا كانت تعلم أنه شر، ولا تترك الخير إذا علمت أنه خير .

8- المذهب الرُّومنسي:

تخلَّى الرُّومانسيون عن فكرة الأدب مرآة للمجتمع، وقصروه على تصوير المشاعر الفردية والخيال الفردي، لذلك قالوا بأن للشعر قيميتين:

أ- قيمة ذاتية، أي على الناقد أن يراه من حيث هو شعر فقط.

ب-قيمة خارجية ذات نتائج خلقية واجتماعية.

[1]- ينظر: محمد النويهي، طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، ص 26.

[2] محمد مندور ، الأدب ومذاهبه، ص 188.

لقد كان وردزروث يقول: «كلّ شاعر عظيم فهو معلّم، وأحبّ أن يعتبر في الناس معلمًا أو لا شيء ..»[1]. فالشعر عنده يجب أن يهذب مشاعر الناس ويجعلها أكثر نقاءً.

9- رأي ليو تولستوي:

يدين تولستوي الفن الذي يعالج موضوعا غير لائق أو شريرا، وهو ذلك الذي يثير انفعالات يجب أن تُقمع ، وهو يرى أن أغلب الفن في عصره يتغذى على مشاعر الغرور والشهوة الجنسية والضجر من الحياة. ويرى أيضا أن أكبر خطأ وقع فيه الفن هو أنه كرس نفسه للمتعة . وانتقد إطلاق كلمة (جميل) على العمل الفني الذي يعطي لذة في حد ذاتها ، ويرى أن الجمال لا يستطيع أن يبرر ذاته بل ينبغي أن يقاس طبقا لمقتضيات الأخلاق. ووضع معادلة فحواها: كلما زاد استسلامنا للجميل ازددنا ابتعادا عن الخير.[2] وقام بإدانة الفن المعاصر له لأنه فشل بالقيام بدوره الأخلاقي والديني ، وقد كرس الانفعالات المرتبطة بالجنس لكي يوفر اللذة فيه ، وقد أدار الفن ظهره للإدراك الديني أي الأخوة بين الناس ونشر المساواة والحب، فالهدف الأساسي للفن هو أن يجعل شعور الحب المتبادل هو الشعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم ، لذلك لا يمكن السماح في الفن إلا بنوعين من الانفعالات فقط: الانفعالات الروحية المرتبطة بالمسيحية ، والمشاعر البسيطة للحياة المعتادة، وهي متاحة للناس جميعا.[3]

10- رأي الماركسية:

إن الهم الأكبر للماركسية هي السمو بالأدب والفن عموما أن يكون أداة للتسلية والمتعة العابرة، بل إن الأدب بمقدوره أن يحلل صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من الاستغلال والقهر، "فالأدب بإمكانه أن يمد الإنسان بفهم عميق واستيعاب واسع لكل ظواهر ومظاهر الماضي والحاضر، بحيث يساعد على تحرير نفسه من كل ما يعوقه في انطلاقه نحو المستقبل"[4] .

11- رأي العقاد:

[1] – إحسان عباس، فن الشعر، ص 175.
[2] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص15.
[3] المرجع نفسه ، ص 15.
[4] المرجع نفسه ، ص 559.

يرى العقاد أن وظيفة الأدب تكمن في التعبير عن عظائم الأمور ، ويحذر من اتخاذ الأدب تسلية:" اعتبار الأدب ملهاة وتسلية هو الذي يصرفه عن عظائم الأمور، ويوكله بعواطف البطالة والفراغ لأن هذه العواطف أشبه بالتلهي وأقرب إلى الأشياء التي لا خطر لها ، ولا مبالاة بها، وماذا يرجى من البطالة والفراغ غير السخف، والمجانة وفضول الكلام؟ واعتبار الأدب ملهاة هو الذي يرفع عن الشاعر كلفة الجد والنظر الصادق"[1]. ويتصدى العقاد للسؤال الرتيب الذي يأتي عقب كل مناقشة من هذا النوع وهو أن الأدب تعبير عن الحياة والحياة فيها جد وهزل فلماذا ننكر الهزل في الأدب؟

يجيب العقاد بأنه أراد بتلك الفكرة تصحيح النظرة إلى الأدب لا سرد موضوعاته ولا المقارنة بينها، وعليهم " أن يذكروا أنهم لا ينظرون إلى الحياة نظرة هازلة لاشتمالها على الهزل في بعض الأحيان فكذلك يجب ألا ينظروا إلى الأدب هذه النظرة لاشتماله على المهازل والجلائل، وعلى أننا نعود فنقول إن الاشتغال بالهزل غير الاشتغال بتمثيله، فإن في تمثيل الهزل حظا وافرا من الجد كما أن في تصوير القبح حظا من الجمال"[2].

[1] عباس محمود العقاد ، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني،ط1 1983، ص15.

[2] المرجع نفسه ص 26,27.

المحاضرة الخامسة

نظرية المحاكاة

التحم الفن عند اليونان بكل وجوه النشاط الإنساني، من عمل وتربية وفلسفة ودين ، لكن النظرية الجمالية اليونانية عاملت هذا الفن معاملة أخلاقية بصورة غالبة ، فهي قد بحثت عن مصدر الفن وطبيعته ولكن بحثها هذا ما كان إلا لتصل إلى أثره ووظيفته، أي لم تشغلها ماهية الإبداع بقدر ما شغلتها مهمته، ولقد كان الفكر اليوناني غالبا مشغولا بالبحث عن المعرفة ، وبهذه العقلية عامل الفن. ولقد كان الشعراء الأوائل عند اليونان هم الحكماء وأصحاب المعرفة ، وكان الناس يتوجهون إليهم ويأخذون عنهم قواعد السلوك وأسرار الحياة، وعُرف شعراء كبار بأنهم معلمون ك: أورفيوس، هيزيود، هوميروس.

عندما نضج الفكر اليوناني في القرن الرابع قبل الميلاد، أنكر الفلاسفة أن يكون الشاعر رجل الحقيقة ، وإنما الفيلسوف. ومن هنا بدأ التفكير في صلة الفن بالحقيقة والسلوك والمعضلة الأخلاقية، وانتهى هذا التصور الذي نضجه الجدال الفلسفي بأول نظرية في الفن وهي المحاكاة، وقد اكتملت على يد أرسطو.

ويجب التنويه على أن هذه النظرية نشأت في ظل الصَّراع القائم بين الفلسفة والشعر، أيهما أفضل؟ لذلك تصدَّى أفلاطون إلى هذه المفاضلة فلسفيًا فنتج عن ذلك نظرية المحاكاة التي كانت مفرَّقة في كتُبه.

1-نظرية المحاكاة عند أفلاطون:

طرق أفلاطون هذه النظرية في وقفات من كتبه: (أيون) (الجمهورية) (القوانين)، فقد كان أفلاطون يحدد تصورًا معينًا لحياة المواطنين، وتحديد وظائفهم، وكان لزاما عليه أن يطرق باب الفن ويحدد القدر الكافي منه، والأنواع التي تتناسب مع فلسفته ورؤيته للواقع .

إن فلسفة أفلاطون المثالية شملت مجالات التفكير الفلسفي التقليدي كله، فهي تنظر في أربعة مجالات: مجال الأخلاق – مجال طبيعي مداره الوجود المحسوس – مجال المعرفة – نظرية المثل في الحق المطلق. وترتبط هذه المجالات في نسق واحد.

يرى أفلاطون أن الوجود مقسَّم إلى ثلاث دوائر:

عالم المثل – عالم الحسّ – عالم الظِّلال والصّور والأعمال الفنية، بهذا التقسيم يكون الفنان بعيدًا عن الحقيقة بثلاث درجات «والشاعر التراجيدي محاكٍ، وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة»[1].

وهذا التقسيم نابع من فلسفته المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، فالعالم الطبيعي هذا هو عبارة عن صورة مشوهة عن عالم المثل الذي يحوي الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصَّافية «فالأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل، وتعدد الأشجار في العالم الطبيعي علامة على عدم تطابقها مع تلك الفكرة، وعلامة على أنها ناقصة ومشوهة»[2]، والشاعر يحاكي هذا العالم الطبيعي المشوّه، أي أن عمله محاكاة للمحاكي، فهو من الدرجة الثالثة، هذا هو التصور العام، للفن الذي يقدِّمه أفلاطون، وينبثق عن هذا التصور عدّة أحكام ونتائج فرعية:

1-عمل الفنان كعمل المرآة، لذلك فهو يقدم لنا صورًا مزيفة لا حاجة لنا بها، لأن الذي ينفعنا هو الأصل لا الصورة أمّا إذا نقل الصورة بزيادة أو نقصان يصبح غير صادق في نقله .

2-الشعراء لا يعرفون حقيقة الأشياء والمواضيع التي يتكلمون فيها ويحاكونها؛ فهوميروس يصف المعارك ولكنه لا يعرف شيئًا عن التكتيك العسكري، ويصف الطِّب ولكنه لم يخلف لنا كتابا عن الطِّب...[3]

مصدر شعر الشاعر هو ربَّة الشعر: «الشاعر كائن أثيريٌ مقدَّس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم ويفقد في هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب ... لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربَّة الشعر ... وإن الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم»[4].

في نصٍّ آخر يفرِّق أفلاطون بين الشاعر الملهَم، والشاعر المتصنَّع المتكلِّف، فيقول: «حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة، فإنه يوقظها ويسمو بها، فتمجد –بأناشيد أو بأية أشعار أخرى– مآثر الأجداد، فتُربي الأجيال، أمَّا ذلك الذي

[1]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 14.

[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 18، 19.

[3]- المرجع نفسه، ص 24.

[4]- أفلاطون، أيون، 534؛ نقلا عن: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط 1997، ص 28.

حُرم النشوة الصَّادرة عن آلهة الفنون، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر، واهمًا أن الصَّنعة تكفي لخلق الشاعر فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم»[1].

والظاهر من خلال هذا النص أنه يمتدح الشاعر الملهَم، ويضع من قيمة الشاعر المتصنِّع.

إذن فالمصدر الثاني الذي يستقي منه الشاعر شعره هو الإلهام من ربة الشعر، وهذا هو الشعر الحقيقي لأنه قادم من عالم الآلهة وليس نابتا من عالم المحسوسات ، إذن هناك نوعين من الشعر حسب أفلاطون وهذين النوعين يختلفان باعتبار المصدر، فإذا كان مصدره عالم المحسوسات فهو ركيك ومرفوض لأنه مزيف للحقائق، وإن كان مصدره إلهة الشعر فإنه جيد ومقبول لأن قادم من عالم الحقيقة ، يقول :" تقوم إلهة الشعر بنفسها بادئ ذي بدء بإلهام بعض الأشخاص ومن هؤلاء الملهمين تتدلى سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين مسهم الإلهام ، ذلك أن جميع الشعراء المجيدين الملحميين منهم والغنائيين، يؤلفون بل لأنهم ملهمون، ممسوسون... لا يكون الشعراء الغنائيون بكامل رشدهم آن يؤلفون أناشيدهم الجميلة بل يقعون تحت سيطرة الموسيقى والوزن فيمسهم الإلهام"[2]. إذن فالإلهام مصدر تجاوزي للحس والعقل معا، أي تتجاوز الإنسي، إنه من المعين الصافي الذي لم يكدره شيء، وقال معبرا عن هذا المعنى :" ..ولكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر من ربات الشعر ظنا منه أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه في أخر الأمر شاعرا ، فلا شك أن مصيره الفشل، ذلك أن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس"[3] .

4-رفض أفلاطون أن يُصوِّر الأبطال في صورة سيئة، أي ينتقلون من السَّعادة إلى الشقاوة، وهذا عيب خلقي خطير عنده، ومنافٍ للعدالة أن يصير الشرير سعيدًا والخَيِّرُ شقيًا، لأنه لا شيء من الشر يمكن أن يحدث في هذه الحياة و لا بعد الموت[4].

5-طرد أفلاطون الشعراء من الجمهورية لمخالفتهم المبادئ العامة للفلسفة الميتافيزيقية وشروطها، ثم عاد واستثنى الشعراء الغنائيين وأدخلهم من باب آخر، وهو التغني بالفضائل وأصحابها.

---

[1]- محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 29.

[2] عادل مصطفى ، مدخل إلى الهرمينوطيقا، دار النهضة العربية ، ط1 2003. 365.

[3] أفلاطون ، فايدوس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ط1 دت، ص68.

[4]- ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 39.

6-أدان الشعراء لأنهم مخاطبتهم للعواطف، فبدلا من أن تكون مهمَّة الشعر تجفيف العواطف، نراه يقوم بمهمَّة معاكسة إذْ يؤجج عواطف الناس ويلهبها، وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل[1].

خلاصة ما رأينا، أن أفلاطون منذ ضد مذهب الفن للفن وهو مؤسس مذهب الفن للحياة وللخير وللسعادة، أمَّا هجومه على الشعر، فلم يكن هجومًا على ذات الشعر، بل على الشعراء الذين وجهوه نحو مقاصد هادمة للدولة وللقوانين وللأخلاق. وهذه الثورة على الشعر أساسها المفاضلة بين الشعر والفلسفة، وأفلاطون كان يتكلم بلسان المخاصم المنتصر لمذهبه.

2-نظرية المحاكاة عند أرسطو:

وهو صاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب، ولا تزال آراؤه التي بثها صالحة في دراسة بعض الأنواع الأدبية . وفي كتابه (فن الشعر) بسط أرسطو نظرية المحاكاة بنظرته هو لا بنظرة أستاذه أفلاطون، ويعدّ هذا الكتاب من أنفس الكتب التي سيطرت على السَّاحة النقدية لألفي عام، ولقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية كثيراً.

يمكن إيجاز آراء أرسطو في النقاط التالية:

1-حصر أرسطو المحاكاة في الفنون -عكس أفلاطون الذي عممها على كل الموجودات-، بينما حطَّ أفلاطون من مرتبة محاكاة الفنون إذا أرسطو يعدّ المحاكاة أعظم من الحقيقة والواقع. والفنون تحاكي الطبيعة فتساعد على فهمها، لأن الفن يكمِّل النقص الذي في الطبيعة[2] لأنه في محاكاته لها يكشف ما ينقصها.

2-المحاكاة ليست نقلا لصورة الطبيعة فقط (أي التشابه الخارجي للأشياء)، لكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة.

3-تختلف الفنون باختلاف أنواع مضمونها، فمنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة، ومنها ما يحاكي الجوانب المرذولة كالهجاء والملهاة.

4-مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة؛ أي تَمَثُّل أفعال الناس ما بين خيِّرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحوٍ يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولّد بعضها من بعض. والشعر الحق عنده يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة، والمحاكاة لا في الأوزان. فنظم حقائق التاريخ أو الطِّب في قصيدة لا يسمى شعرًا[1].

---

[1]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 25.

[2]- ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 48.

5-الشعر يصبح أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع، فالمستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل، فهو القائل: «وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول»[2]. وهذا يعني أن الشاعر في إمكانه أن يحاكي ما يرى وما لا يرى شرط أن يقنع القارئ أنه يمكن أن يقع ويوجد، أي أن للفنان أن يعلو فوق الطبيعة، شرط ألا يخالف قوانينها.

6-يستطيع الشاعر –حسب أرسطو– أن يحاكي أفعال الناس وعواطفهم، انطباعاتهم الذهنية. أي أن المحاكاة ليست محصورة في الأشياء الظاهرية فقط. فالتراجيديا تحاكي العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى من العظام، على أن المحاكاة لا تحاكي الشخصية، بل فعل الشخصية، لأن الناس تكون سعيدة بأفعالها أو شقية بها[3].

7-للشعر طبيعة فلسفية لأنه يستطيع أن يحاكي ما وقع وما يمكن أن يقع على وجه الضرورة أو الاحتمال. ثم إنه يحاكي الحقيقة المثالية المجرَّدة[4].

8-لا يقيم أرسطو وزنًا للشعر الغنائي، أنه أثر الوعي الفردي ثم لأنه خالٍ من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية[5].

9-الدافع لقول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية، إن الذي يولِّد الشعر هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع[6]. أي أن الشعر جزء من النشاط الإنساني وليس ظاهرة ما ورائية خفية.

10-وظيفة الشعر عنده هي التطهير، أمَّا أفلاطون فكان رفضه للمأساة –مثلا– لأنها تجعل المشاهد والممثل يألفون الأفعال الشريرة، والمأساة تجعل المشاهد أكثر حزنا وخوفًا، فيؤدي ذلك إلى الاستسلام إلى عواطفه وانفعالاته لكن أرسطو يؤمن بعكس ذلك، فهو يرى أن الخوف والشفقة تجعلان المشاهد أكثر قوة، فشعورنا بالشفقة على أوديب مثلا لأنه أصيب بكارثة لا يستحقها، يشعرنا بالخوف لأن ما حدث له قد يحدث لنا، فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف الزائدة

---

[1]- المرجع السابق، ص 49.

[2]- المرجع السابق، ص 49.

[3]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1957، ص 12.

[4]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 37، 38.

[5]- محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 51.

[6]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 36، 38.

المكبوتة (البكاء في التراجيديا، والضحك في الكوميديا) أي نصبح أكثر توازناً من الناحية الانفعالية ثم إن التراجيديا تُرى المشاهد العذاب دون أن يتعذب فلهذا تجعله سرورًا[1].

منهج أرسطو أقرب للموضوعية من منهج أستاذه أفلاطون، فهو لا يقبل البناء الميتافيزيقي عند أستاذه، لذلك لم يعتمد منهج التجريد والاستنتاج إنما اعتمد منهج الفحص والاستقراء، وانتهى به إلى قبول العالم الواقعي الذي عده أفلاطون غير حقيقي ، ولهذا رفض التصورات الوهمية المتخيلة لهذا العالم الطبيعي والإنساني ، فالطبيعة ليست صورة باهتة لعالم نموذجي نقي، وليست ظلا لعالم محسوس بل هي عالم حقيقي له وجوده الموضوعي .

3-قيمة نظرية المحاكاة في تاريخ الشعر:

رغم اكتساح هذه النظرية للساحة النقدية والأدبية، وترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو عند العرب، إلاّ أنها لم تؤثر كثيرًا في الشعر العربي، لأن إمكان تطبيقها على الشعر العربي تعذر، فهي تصلح للشعر الدرامي والملحمي والديثرامب: لكنها تعجز أن تشمل مثل أشعار المتنبي ومن سلك مسلكه.

أما في الغرب فإن مصطلح المحاكاة كان حاضرا بقوة حتى القرن التاسع عشر ميلادي، إلاّ أن النقاد في هذا القرن نظروا للمحاكاة نظرة نفعية حين أصبح الحديث عن الشعر حديثًا عن غاياته؛ فسيدْني يقول: أن الشعر البطولي هو سيّد الأنواع الشعرية لأنه أقدرها على إذكاء الرغبة في العقل ليطمح إلى المعالي[2].

من أنصار هذه النظرية الناقد الألماني (لسيني) الذي كان همّة أن يزيل الفوضى بين الفنون، مثل: الرسم شعر صامت، والشعر رسم ناطق. فقال هو أن الرسم كالرسم نوع من المحاكاة، ولكن اختلاف الفنون في المادة لابدّ أن يخلق اختلافًا في الأشياء الصالحة لأن يحاكيها كل فن[3].

الذي ينقص هذه النظرية هو قصورها أن تشمل كل أنواع الشعر، وعدم تفسيرها لقوة الخلق الموجودة عند الشاعر، لأنه يكْمِل النقص الموجود في الطبيعة. أي أن عنصر الفنان في العملية الإبداعية لم يأخذ حظه من الكلام والتفسير لدى أرسطو أو غيره من أصحاب هذه النظرية.

---

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 42.

[2]- ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

المحاضرة السادسة

نظرية التعبير

1-ظروف نشأتها:

أ-المستوى الفلسفي:

استندت نظرية التعبير على الفلسفة المثالية الفردية، التي ركزت على الذات والوجدان والداخل وقد أمدَّ الفيلسوفان الألمانيان ايمانويل كانت (1724-1804)، وفريدريك هيجل (1770-1831). هذه النظرية بالتأسيس الفلسفي، وهذه الفلسفة ترى أن الوجود الأسبق هو للذات أو للوعي الإنساني، أمَّا العالم الموضوعي فهو من خلق هذه الذات؛ لأن وجود هذا العالم الموضوعي متوقف على وجود تدركه ومادامت الذوات له، فالذاتي يخلق الموضوعي[1].

ومادام الأمر كذلك فلابُدَّ أن يقدم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل والتجربة والخبرة. فالفن (تعبير) عن الصّورة الخاصة للعالم، وهي الصورة التي خلقتها الذات معتمدة على الشعور والوعي العاطفي، أي أن هذه النظرية، قدَّمت العاطفة على العقل، والشعور على المنطق، والموهبة على الصنعة، والإلهام على المهارة، والتلقائية على القانون الفني، والعفوية على القاعدة[2]. وعلى هذا الأساس رأي هيجل أن الفن إدراكُ الحقيقة بواسطة الخيال، فالفن عنده «شكل خاص يتجلى فيه الروح»[3].

ب-المستوى السياسي والاجتماعي:

قبل ظهور نظرية التعبير كان يحكم المجتمع النظام الإقطاعي، وهو يقسِّم المجتمع إلى ثلاث طبقات: طبقة الأمراء – ورجال الدين الطبقة البرجوازية – الطبقة العاملة.

والطبقة الأولى تتحكم في كل شيء، بحيث يمكنها اقتطاع الأراضي وامتلاك القصور وفرض الضرائب على الطبقتين.

---

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 52.

[2]- ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، دط، دت، ص 188.

[3]- فريدريك هيجل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1988، ص 16.

أمَّا الطبقة البرجوازية فقد كانت تمتلك وسائل الإنتاج ورؤوس الأموال. أمَّا الطبقة الكادحة فقد كانت مسخَّرة للعمل فهي في بؤس وفقر.

في أواخر القرن الثامن عشر تحالفت الطبقة البرجوازية مع الطبقة العاملة وقاموا بثورة على الطبقة الأولى (نظام الحكم الثيوقراطي)، ثار الشعب على رجال الدين المسيحي، الذين كانوا يمتصّون الشعوب ويقومون بتجهيلهم، لذلك كان شعار الثورة الفرنسية التي قامت سنة 1789 هو: «اشنقوا آخر الملوك بأمعاء آخر القساوسة»[1].

ولقد ساهمت الثورة الصناعية في انتعاش الاقتصاد، وشهد المجتمع انتقال الناس من الرِّيف إلى المدن، فاكتظت المدن بالتجمعات البشرية، مما ولَّد علاقات اجتماعية كثيفة ومعقدة، ومن ثمَّ تطورت الدراسات الاجتماعية الدَّاعية إلى الحريَّة والإخاء والمساواة من خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيرًا علميًا، ثم انتشرت الشعارات الدَّاعية لنشر روح التسامح والإنسانية والمساواة والعرقية[2].

كما انتشر شعار: «دعه يعمل، دعه يمر»، وعلى الصعيد الأدبي شعار: «دعه يعبِّر عن ذاته»[3]. وهي دعوة إلى حرية التعبير دون تصنع وقيود.

2-المفهوم العامة لنظرية التعبير:

ترى نظرية التعبير أن الأدب تعبير عن الذات، أي تعبير عن العواطف والمشاعر، وترى أن القلب هو ضوء الحقيقة لا العقل، ومهمة الأدب هي في إثارة الانفعالات والعواطف واهتمت هذه النظرية بالأديب أكثر من اهتمامها بالأساليب، ورأته بأنه يستطيع أن يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة[4].

3-أعلام نظرية التعبير:

أ-وليم وورد زورث (1770- 1850)

هو من أهم المنظرين لنظرية التعبير، وتنبع قيمة الشعر عنده من فكرتين: شعر الطبيعة، الشعر البسيط

[1]- إبراهيم محمد جواد، «الحداثة في الفكر العربي»، النبأ، ع5، 1988م، ص 190.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 224، 225.
[3]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 50.
[4]- المرجع نفسه، ص 53.

يقول وورد زورث معرِّفا الشعر: «كل شعر جيد فهو فيض تلقائي لمشاعر قوية»[1]. وهو قد كان يخص الشعر الغنائي بهذا التعريف لا الشعر الملحمي ولا المأساة. ومقصده من الشعور في هذا التعريف هو ذلك الشعور المشابه لذلك الذي كان قبل التأمل ، وهي تعمل عملها بالفعل كما لو كانت موجودة في ذهن الكاتب بالفعل، أي أن هناك إثارة للشعور المختزن في ذهن الشاعر، ومعنى هذا أن الذي يظهر في شعر الشاعر هو شبيه الشعور الأول .

وقد حرص ووردزورث في مواضع متعددة من كتاباته على نفي الشبهة التي أثارتها عبارته السابقة ، وأكد أن الشعر يتدفق على لسان الشاعر وهو على وعي بما يقول، ودليل ذلك أنه قال مادحا تصويب الأسلوب والأخطاء الشعرية:" إن تعبير الأول غالبا يكون كريها، وإنها لحقيقة تتكرر كثيرا أن الكلمة الثانية مثل الفكرة الثانية فكلتاهما أفضل من سابقتهما"[2].

يعترف ووردزورث والشعراء الرومانسيون بأنهم يعبرون عن مشاعرهم الخاصة في قصائدهم ، وفي بعض الأحيان لا تكون مشاعرهم هي المعبر عنها في قصائدهم بل مشاعر تقمصوها أي مشاعر خلقتها (أنا) القصيدة. وضمير المتكلم التي في قصائدهم هي من خصائص الشعر الغنائي كما أشارت لذلك آنا كريستينيا روبيرو.

والتعريف السابق للشعر يهدم مفهوم الصنعة في الشعر، فالشعور هو صانع الشعر لا الصنعة والخبرة، لذلك قرر العودة إلى التلقائية والنزعة الطبيعية بدل التكلف والتصنع الكلاسيكي. ولقد قال أيضا أن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس كبيرًا. فهو كان يدرك جيدا الفرق بين الشعر والنظم العقلي ، ولقد رفض فكرة المعجم الشعري بمعناه القديم .

إن العواطف هي التي تعطي للموضوع المعالج معناه وقيمته، وعلى الشاعر أن يستمدَّ موضوعاته من الحياة العامة والناس البسطاء، لكن توجب عليه أيضا أن يلوِّنها بخياله. وقد رأى في المضمار نفسه أن الناس الذين يعيشون في المدن الكبرى مصطنعون إلى حد كبير وبعيدون كثيرا عن بساطة الطبيعة لذلك فهم لا يعبرون عن حقيقة الحياة البشرية ، إنهم يعانون من الغرور الاجتماعي، بينما القرويون خالون من هذا الغرور ، وقد اختار مواضيع ديوانه الشعري من حياة الريفيين والبسطاء، ومن لغتهم أيضا ، فطريقتهم في التعبير عن مشاعرهم بسيطة وهادئة وغير معقدة ، وأكثر حيوية .

---

[1] – إحسان عباس، فن الشعر، ص 28.

[2] عبد القادر علي زروقي، " مفهوم الشعر من منظور فكر الشعراء الغربيين الرومنسيين، ووردزورث أنموذجا " ، مجلة الأثر مج 11 ع1 جوان 2022. ص58

الشعر عند ووردزورث معالجة بارعة للمشاعر الإنسانية بهدف صحة الإنسان العقلية والجسدية، فالهدف من الشعر «تنشيط روح الإنسان وجعلها ديناميكية من خلال تسجيل الحقيقة بشكل مشوق وممتع ... فقيمة الشعر تنبع من قدرته على منح السَّعادة»[1].

أما الصورة الشعرية عند ووردزوث فهي ليست في عقد تماثلات خارجية بين الأشياء وإيجاد صلات منطقية بينها، وإنما قدرتها على الكشف عن العالم النفسي للشاعر، " إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن في نشوة فنية"[2]. فالشاعر الحقيقي يصور كما يرى ويشعر لا كما يرى الآخرون .

وهذه الصورة الشعرية هي نتاج الخيال، فالخيال ملكة وهو جوهر الأدب، وهو الذي يجعل الشاعر يتجاوب مع الطبيعة ويتفاعل معها ويذوب فيها ، لكن الشاعر لا يتخيل الطبيعة كما هي موجودة في الواقع بل لابد من إذابة مكوناتها وعناصرها وإعادة رسمها وتشكيلها من جديد. والوهم يشبه الخيال لكن الخيال أسمى وأخصب " فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصورة ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات أصيلة في شكلها ولونها"[3].

عرف ووردزورث ماهية الشاعر وحقيقته التي قد لا يعرفها الكثيرون، وفي هذا التعريف خلاصة ما شرحناه من آراء ووردزوث في الشعر ، يقول :" وما الشاعر؟ إنه إنسان كسائر الناس، ولكن الله حباه بنعمة الحماس الفائر والحس المرهف والحنان العذب، إنه يفوق الناس علما بطبيعة الإنسان، ويدرك من جوهر الحياة مالا يدركه غيره ، إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة ، وطرب لما له من عواطف، مغتبط لما يحس من روح الحياة، لذلك هو يتأمل هذه العواطف وتلك الإرادة وهي تتجلى في غيره من المخلوقات والكائنات، ولقد اعتاد أن يخلقها حيث لا يجدها ، يضاف إلى ملكاته تلك أنه كوّن في نفسه العادة لأن يتأثر بما هو ليس موجودا كما يتأثر بالموجود ، وأن يجمع في نفسه عواطف بعيدة كل البعد عن هذه التي تحدثها الأحداث العادية أكثر مما تشبه الحياة العادية ، ولكن في الوقت نفسه تشبه هذه العواطف التي تثيرها الأحداث العادية أكثر مما تشبه الانفعالات التي تتولد عند الناس العاديين بفعل العقل وحده ، لذلك ولأنه قد مرن كثيرا نراه قد استعد استعدادا ممتازا لأن يعبر عما يحس وعما يفكر ، ولأن يعبر بوجه خاص عن هذه الأفكار وتلك

[1] – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 56.

[2] عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي: أنواعها مصادرها وسماتها، مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر 1992.ص145.

[3] عيسى هشام الشيخ، براءة النص، مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية لبنان دت ص87.

العواطف التي يختارها هو أو يختارها له تركيب عقله، والتي تتفجر فيه دون أي مؤثر خارجي"[1]. فالشاعر حسب هذا التعريف هو إنسان نوعي وراق، ليس كبقية الأناسي ، أي أنه مرهف المشاعر حساس ، ويمتلك قوة خيالية هائلة تمكنه من إنتاج صور شعرية حارة تمتزج بوجدانه .

عمومًا إن الفرق بين نظرية المحاكاة ونظرية التعبير هو أن المحاكاة ركزت على محاكاة الخارج، أمَّا نظرية التعبير فإنها ركزت على محاكاة الداخل(المشاعر).

ب–تيلور كوليردج: (1772– 1834):

هو اسم لامع في تاريخ النقد، ولقد كان شاعرًا وناقدًا وفيلسوفًا، وصاحب نظرية الخيال.

لقد رفض كوليردج نظرية «كانت» في الخيال، التي ترى أنه مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسّية المتفرقة فالخيال «ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل وقد تجرَّد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته، ولا هو جمع بين أجزاء أحسست من قبل لتأليف شيء لم يُحس ولكنه في الواقع خلق جديد، إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها، أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كُلاً واحدًا في الفنان، بل كُلاً واحدًا في الطبيعة، وهذا الخيال وحده يميز بين الشعراء والعباقرة والشعراء المتشاعرين»[2].

يفرِّق كوليردج بين الخيال الأولي (التصور) والخيال الثانوي، فالأوَّلي موجود عند كافة الناس، وبه يكون الإدراك الإنساني للأشياء ممكنًا. أمَّا الثانوي فإنه أرقى من الأولي وهو «أسمى طاقات الإنسان فهو الذي يلمّ المبدّد مدركًا فيه وحدته، وهو الذي يلمح في هذا المبدد معناه الكُلي مرتبطًا بشكله العام، إنه يرى الحقيقة (مصورة)، وهذا الخيال لا يتوفر إلا للملهمين والمبدعين من ذوي الألباب والبصائر والمواهب الخالقة، إن الشاعر –والفنان عامة– ذو حساسية خاصة تجعله يتعامل وجدانيا –روحيا وعاطفيا– مع الطبيعة والحياة، ويبث في أشيائهما وأحداثهما من روحه أطيافاً رقيقة»[3].

[1] سمير سرحان ، الشعر والأخلاق ، فصول في النقد الادبي القاهرة ،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، 2003 ص102.

[2]– ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 54.

[3]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 195.

حسب هذا التعريف فإن الخيال هو المسؤول عن إنتاج الجمال في الفن، وبغير خيال لا وجود للفن، وللعقل قيمة في الفن، فالعقل يحترم الفروق بين الأشياء، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها، إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع، والجسد بالنسبة للروح[1].

يعرفه كوليردج قائلاً: «هو في عُرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويُلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا يتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها»[2].

فالخيال حسب كوليردج هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس في نص ما، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصَّهر. ومثال ذلك قول شكسبير عندما وصف هروب أدونيس من الآلهة فينوس التي كانت تحبه:

«أنظر كيف سرق في المساء مختفيًا عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق في السماء»[3]، فقد جمع شكسبير بين عدّة أشياء: جمال أدونيس، سرعة هربه، لهفة فينوس المحدقة له المتيَّمة به.

إذن فالفرق بين الخيال الأولي (التصور) والخيال الثانوي، أن الخيال الأولي مهمته إدراك ماهية الأشياء، أمَّا الثانوي فيقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمّه فقط من الشيء المدرك (سرعة الشهاب مثلا).

كما أن الصورة التي سيدركها الخيال الثانوي لابدّ أن يكون موضوعها غائباً كما يتميز الخيال الثانوي عن الأولى بوجود الإرادة الواعية.

إن الخيال الثانوي يحقق الوحدة العضوية للنص، فهو يقوم بربط جزئيات الصور ربطًا داخليا، بحيث تكون الصّورة النهائية صورة مرتبة ومنسجمة ومترابطة ومبتكرة من المفاهيم القريبة من الخيال، مفهوم التوهم، والتوهم حسب كوليردج هو خطأ فني يقع فيه الشاعر، وهو «على نقيض من ذلك، لأن ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلاّ ضربًا من الذاكرة تحرر من

[1]- ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 54.

[2]- كوليردج ص 156، نقلا عن: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 63.

[3]- المرجع نفسه، ص 64.

قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة .... ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[1].

فالتوهم هو جمع تعسفي بين الجزئيات جمعا باردا لا صهر فيه، بحيث تخرج الصورة الشعرية مفككة لا رابط بينها عمومًا، إن كوليردج يعرّف الشعر من خلال عمل الشاعر وخاصة في قوة خياله الموحّدة المجددة.

4-ملاحظات عامة على نظرية التعبير:

أ-هذه النظرية نبهت إلى قوة العلاقة بين الأدب والسّيرة، لأن الأدب نتاج الفرد الخالق، يقول كوليردج إن أية حياة مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق، وهذا أوجد النقد السّيري الذي يرى أن الأدب صورة طبق الأصل عن المشاعر والخبرات.

ب-ظهرت الكثير من الدراسات التي ربطت العلاقة بين الأدب وعلم النفس، وحاولت كشف العالم الداخلي للإنسان وربطت بين الإنتاج الأدبي والموهبة الفردية واللاشعور و ...

ج-الفرق بين نظرية التعبير ونظرية المحاكاة:

- نظرية المحاكاة تعتمد على القوانين والقواعد بينما حطمت نظرية التعبير هذه القواعد والقوانين واعتبرتها معيقات
- ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل والمنطق، وضرورة ضبط العواطف وصقلها، بينما نظرية التعبير ترى أن القيمة للعاطفة والانفعالات.
- انتقصت نظرية المحاكاة من قيمة الطبيعة (فهي مشوهة عند أفلاطون) بينما نظرية التعبير تعتبرها أعظم الشعراء
- الأدب موضوعي عند نظرية المحاكاة، وهو ذاتي عند نظرية التعبير.
- مصدر الأدب عند أفلاطون هو الإلهام، وعند أرسطو غريزة المحاكاة، وعند وورد زورث الانفعال، وعند كوليردج الخيال[2].
- ركزت نظرية المحاكاة على الخارج، بينما ركزت نظرية التعبير على الداخل (الوجدان، الشعر ....)

[1]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 61.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 62، 63.

المحاضرة السابعة

نظرية الخلق

1-مفهوم النظرية:

ظهرت هذه النظرية لتنقذ الأدب من الانحطاط الذي أصابه، وذلك لأن نظرية التعبير دعت إلى التركيز على الأديب وخياله ووجدانه، دون التركيز على اللغة والأسلوب، لأن الأسلوب عندهم عفوي انسيابي، مع محاولة نظرية التعبير إلغاء الحدود بين اللغة الإبداعية واللغة العادية.

إذن هي تركز على اللغة والأسلوب بدل التركيز التام على الأديب، فهي ترى الأدب تسلية خالصة وهو مستقل ومسؤول عن نفسه فقط، والأدب تكنيك والأديب يستمتع بالتكنيك في حدِّ ذاته، وأيضا الفن للفن والشعر للشعر فلا صلة للأدب بأي شيء خارج عنه (الأخلاق السياسة، الدين ...)، وأخيرًا الأدب كائن خلقه الأديب من نفسه ووسيلته في ذلك اللغة[1].

2-ظروف نشأتها:

تشترك هذه النظرية مع نظرية الخلق في المنتج، فكلاهما نتيجة لصعود الطبقة البرجوازية وتقدمها لقد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، في عهد الانحطاط السياسي والاقتصادي والأدبي والفكري، وهذه النظرية ناهضت فكرة أن يتحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي، لذلك نادت بالفن الخالص الرافض للارتباط بالمبادئ السياسية أو الأخلاقية أو الدينية أو غيرهما، وقد نفرت هذه النظرية من مبدأ النفعية لأن ذلك يحط من قيمة الأدب.

جاهر أصحاب هذه النظرية بالعداء للوجدانيات والعاطفيات الرومانسية، وقالوا بإعمال العقل والانضباط والتوازن، لقد هدموا نظرية التعبير ودعوا إلى (فن موضوعي) يتجاوز أوهام الرومانسيين، واستعانوا بالعلم في دراسة التجربة الجمالية

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 67.

والطبيعة الشعرية إبداعًا وتذوقًا، فخلصوا إلى نتائج طيبة في درس دور اللغة في العمل الشعري، ومنزلة الاستعارة في التعبير، وعلاقة الأسطورة والرمز بالتجارب والأشكال الفنية[1].

3-أسسها الفكرية والفلسفية:

تستند هذه النظرية على الفلسفة المثالية المغرقة في الذاتية لقد فصل (كانت) بين المفيد والجميل، وقال بأن العبرة وقيمة الأدب في جماله ومتعته لا في فائدته، ورأى أن «الجميل موضوعه متعة لا غاية لها بالمنفعة الحسّيَّة، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ، ولا بالمصلحة الخلقية كما هو الشأن في الخير»[2].

بل وصل به الأمر إلى رفض الفن لكونه مفيداً

وقد اهتم أيضا بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله فهو يرى أن «كل عمل ذو وحدة جوهرية فنية فيها نفسها تنحصر الغاية منه، فالعمل الأدبي والفني له بنية ذاتية، وما يجعل منه عملاً أدبيًا وفنيًا هو هذه البنية»[3]، وأن لكل شيء غاية ألاّ الجمال فإننا نشعر إزاءه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية. وتبعًا لهذا فإنه قدر أن الحكم الجمالي النقدي يصدر عن الذوق، وينبغي أن يكون ذاتيا أولاً وهو حكم غير خاضع للمنطق والعقل واعتبار الغاية.

ويذهب تيوفيل جوتييه إلى القول: «لا وجود لشيء جميل إلاّ إذا كان لا فائدة له، وكل ما هو نافع قبيح»[4].

4-أهم أفكار نظرية الخلق:

أ-الشعر والحياة:

تفصل نظرية الخلق بين الشعر والحياة، فتراهما ظاهرتين متوازيتين، لأن الأدب يهتم بالمجاز والخيال، أمَا الحياة فمجالها الصدق والحقيقة[5]، وليس من الضروري أن يحاكي الأدب الواقع لأن للأدب واقعاً خاصًّا به بل إن الأدب الحقيقي هو ذلك المختلف عن الواقع، وقد تفطّن النقاد العرب قديمًا إلى هذا فقالوا: «أعذب الشعر أكذبه»[6].

أمَّا أذا تطابق الأدب مع الحياة فإنه يستحيل إلى تاريخ، لأن المؤرخ يحرصُ أن يدوّن الوقائع كما حدثت في الحياة.

---

[1]- ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 200.

[2]- محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 301.

[3]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 68.

[4]- محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 306.

[5]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص69.

[6]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، د ط، دت، ص 271.

ويرى برادلي أن التجربة الشعرية غاية في حدّ ذاتها، والحكم على الشعر يفرض دخول التجربة ونتبع قوانينها و أن ننسى ما يربطنا بعالم الواقع.

ب–الشعر والموضوع:

العبرة عندهم ليست بالموضوع باعتباره شيئًا خارجيًا، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر والأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى فن[1].

إذن قيمة الأدب بما حققه من فن لا بما تناوله من موضوع مهم أو موضوع معاصر، وهنا نستطيع القول أن الموضوع العظيم –في نظرية الخلق– يتساوى مع الموضوع الحقير، لأن العبرة ليست فيه بل كيفية تحوّله إلى فن والدليل على ذلك أن كثيراً من الأدباء كتبوا في موضوع واحد، لكن نصوص على درجات متفاوتة من جهة القيمة الفنية.

ج–الشعر والعاطفة:

الأدب ليس نتيجة الشعور، لأن هناك قصائد كثيرة كُتبت في موضوع واحد وتجربة واحدة ومناسبة واحدة، وصدرت عن عاطفة متقاربة لكنها تتفاوت من حيث قيمتها الفنية والسبب راجع إلى قدرة الشاعر على الخلق الفني فالأدب عكس ما تزعم نظرية التعبير – ليس تعبيرًا عن انفعال[2]، وإنما الشأن في جعل اللغة قادرة على الإيحاء والتأثير.

د–اللغة والخَلق الفني:

اللغة هي وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فهي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره وهي المادة الخام التي سوَّى منه كائنا ذا ملامح وسمات، كائنا ذا نبض وحركة وحياة، كما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع فكذلك اللغة في يد الشاعر، فالخلق الفني هو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه[3].

هـ–المعادل الموضوعي:

يرى إليوت أن الشعر ليس تعبيرًا عن مشاعر، و إنما هو تخلص منها وليس تعبيرًا عن ذات الشاعر وشخصيته إنما هو تخلص منها، إن الشعر خلق، وهذا الخلق إنما هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة، إن الشاعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف

---

[1]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 30.

[2]– بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1962م، ص 53.

[3]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 31، 32.

معه، وعليه ألاّ يعبر عن انفعاله بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال معادلاً موضوعيًا يساويه ويوازيه ويحدده، ويعين الشاعر في ذلك عقله وأيضا لغته، أمَّا العقل فإنه بمنزلة النار في المفاعلات الكيماوية تتحول بواسطته العواطف والأفكار والتجارب إلى مركب جديد (نص أدبي) بينما يظل هو هو. وعلى الشاعر أن ينأى (بشخصيته) عن (عقله) حتى يستطيع هذا العقل الخالق تفهُّم مواد هذا الموقف الفني وأن يتمكن من تحويلها إلى نص أدبي[1].إنّ معيار التمكّن الفني عند إليوت هو في مدى نأي الشاعر بذاتيته عن مادته وترك هذه المادة (الأفكار، مشاعر، تجارب ...) لعمل عقله الخالق، بهذا ينجو العمل الأدبي من الذاتية وتتحقق له الموضوعية.

بهذا الطرح يهدم إليوت مقولة أن قيمة الأدب في قوة التعبير عن الذات ويؤسس لشيء جديد وهو أن قيمة الأثر الفني كامنة فيما يحتويه الأدب من قدرات فنية.

على هذا الأساس يرى إليوت أن الشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة وحقائقه، وأن مقياس نقده ينبغي ألا يكون من خارجه بل لابد أن يلتزم هذا المقياس بتلك القوانين والحقائق، وهي حقائق وقوانين جمالية خالصة.

5–ملاحظات عامة على نظرية الخلق:

- أصحاب الفن للفن (نظرية الخلق) رفعوا من قيمة الفن (الأدب) وأنقذوه أن يكون سلعة، فاصلين بين المفيد والجميل، ولقد شطُّوا كثيرًا عندما اعتبروا أن كلَّ مفيد قبيح.
- من الأشياء التي لم يستفيقوا لها أن الموضوع له تأثير كبير على صياغة العمل الفني، وكذلك العاطفة، وأيضا إن بعض الفروق بين عملين أدبين راجعة إلى خبرة الكاتبين بالموضوع الذي كتبا فيه[2].

[1]– ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 200، 201.

[2]– ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 77.

المحاضرة الثامنة

نظرية الانعكاس

في القرن التاسع عشر ظهر أدب يسمى بالأدب الطبيعي الواقعي وهو إفراز من مفرزات التقدم التكنولوجي والاقتصادي، ولقد ظهرت محاولات عدَّة تربط بين الأدب والواقع والبيئة، وأهم تلك المحاولات محاولة هيبوليت تين في مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي» 1868م وقد رأى تين أن للأدب ثلاثة عوامل تؤثر فيه:

أ-الجنس أو العرق، أي الخصائص القومية، الدوافع الغريزية والعناصر الوراثية والعادات، والملامح الجسدية.

ب-البيئة: وقصد منها البيئة الجغرافية، والسياسية والاقتصادية، والحياة العقلية لمجتمع ما.

ج-الزمن، وقصد به العصر، أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث.

ولقد قرر هيبوليت تين أن الفن جوهر التاريخ وخلاصته، وهو يعبر عن الحقيقة التاريخية أي حقيقة الإنسان في زمان ومكان معينين، فالأعمال الفنية وثائق وآثار الأزمان مكنونة في الأعمال الفنية العظيمة[1].

ولقد دعى إميل زولا (1840 - 1902) إلى مذهبه الطبيعي أي إلى التجربة الأدبية في القصة والمسرح، وأوجب على الأديب في دراسته الفنية للمجتمع أن يسلك مسلك العَالِمْ في معمله، أي لابُدّ أن تتفق تجاربه في قصصه ومسرحياته مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء وهكذا تكون للفن رسالة وهي قيادة الإنسانية.

وقد سبق بلزاك إميل زولا، فقد وصف —في واقعية— المجتمع الفرنسي في عصره، وولع بتصوير النثّر في الواقع كما هو، والغرض من ذلك القضاء عليه.

ومن النظريات التي دعَّمت ظهور نظرية الانعكاس نظرية العدوى لتولستوي، خلاصتها أن مهمَّة الفن هو قدرته على التوصيل والنقل، فالفن ليس إلا قدرة الفنان على أن يعبر على تجربته تعبيرًا بنقل انفعاله وموقفه إلى الآخرين، والفن تزيد قدرته على الإعداء لثلاثة[2]:

- إذا كان الشعور الذي ينقله أكثر غرابة

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 79، 80.

[2]- محمد النويهي، طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، ص 57.

- إذا كانت أداة النقل أكثر وضوحا
- إذا كان الفنان أكبر إخلاصا، أي إذا كان تأثره أكبر بالشعور الذي يحاول نقله.

1-مفهومها:

ترى هذه النظرية أن الأدب نتاج فنيّ يحمل بصمات تاريخ معيّن، وكلما كانت البصمة عميقة ومتميزة كان العمل الفني ناضجًا وعظيمًا، على عكس ما نادت به مدرسة النقد الجديد التي ترى وتنادي بأن الفن العظيم هو الذي يتجاوز حدوده وأوضاعه التاريخية إلى آفاق غير محدودة. كما تنظر هذه النظرية إلى أن الفن جزء من البنية الفوقية للمجتمع، التي تبرز سيطرة طبقة اجتماعية على غيرها، إذن ففهم الأدب يؤدي إلى استيعاب العملية الاجتماعية التي تشمله، فالأدب ليس مجرد إلهام غامض كما يظن المثاليون والرومانسيون، إنه شكل للإدراك ومناهج لرؤية العالم، والأيديولوجيا المترتبة على هذه الرؤية، والعقلية السائدة في زمان ومكان محدّدين[1].

2-أسسها الفلسفية والفكرية:

قامت نظرية الانعكاس على الانعكاس على الفلسفة الواقعية المادية، وهي فلسفة مخالفة تمامًا للفلسفة المثالية وهي تقوم على الأسس التالية:[2]

أ-للمجتمع بنيتان، بنية دنيا (سفلى) وهي النتاج المادي، وبنية عليا وهي النُظم السّياسية والثقافية وهذه البنية العليا وليدة الحياة المادية (البنية الدنيا) إذْ أن هذه البنية هي التي تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع، وكل تغيير في قوى الإنتاج المادية يُحدث تغيرًا في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية إذن فالوجود الاجتماعي للإنسان هو الذي يحدد وعيه.

ب-تضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات، ومن شأن هذا الصِّراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع بالأفكار في ثنايا العصور. فكل مجتمع يخلق هو بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تهيء لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها.

[1]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص 560، 561.
[2]- ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 314، 315.

ج-لكل طبقة من الطبقات (إقطاعية –برجوازية- عمالية) مذهبها الفكري (أيديولوجيتها) وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والخلقية والفنية والثقافية جملة والمذهب الفكري هو الذي تكتسب منه كل طبقة وحدتها وهو المضمون الفكري والفني للبنية العليا في المجتمع.

د-العمل الأدبي ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع، لأنه جزء من المذهب الفكري لكل طبقات المجتمع، وترى هذه الفلسفة أن أصل الفنون هو في ميزان الحواس ونمدها وترتيبها على مرّ العصور، منذ ما قبل التاريخ إلى اليوم، حتى أصبحت قوى اجتماعية.

هـ-البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية السفلى، وليس دورها سلبيا، بل إنها بعد أن تتكون نتيجة للبنية السفلى تصير قوة من القوى الاجتماعية لها دورها وتأثيرها، إمَّا لتدعيم نظام أو لزلزلة القيم فيه.

3-الآراء الأدبية:

1-للأدب بُعدًا طبقيًا أي أن هناك أعمال أدبية ممتثلة للواقع الاجتماعي تدعو للتصالح معه، وأعمال أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل، أي أن الانعكاس نوعان، انعكاس طبيعي (مزيف)، وانعكاس واقعي (صادق)، فالانعكاس التي دعت إليه هذه النظرية «ليس انعكاسًا آليًا بسيطًا بل هو عملية متداخلة معقدة مركبة»[1].

2-العلاقة بين النتاج المادي والتقدم الفني ليست آلية، أي أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعي في العصر، والإغريق مثال على ذلك، عندما نقارنهم بالأمم الحديثة في أدبهم.

3-تزداد أهمية العمل الأدبي بقدر رسوخ أصوله في وعي العصر الذي كُتب فيه، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تصويرًا فنيًا غنيًا في واقعيته[2].

4-العمل والإنتاج قد يجعل من الإنسان أداةً مستِغلّةً، والكاتب هو الذي يستطيع أن يجحد ما في العالم من ظلم، فيعبر عنه في أدبه، في حين أنه لا يستطيع القضاء عليه في الخارج، والدعوى التي يحررها الكاتب تكسب نصَّه طابعًا موضوعيً على ما له من صيغة فردية ذاتية، وهكذا يكون الأديب هو الإنسان الفني في إنسانيته[3].

---

[1]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 85.

[2]- ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 317.

[3]- المرجع نفسه، ص 317، 318.

5-الفن انعكاس لكنه ليس انعكاسًا سلبياً، بل هو إسهام في التعرف على الواقع، وسلاح لتغييره، فإذا «غامت رواية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته، وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته، إن الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها»[1]. فكأن الفن يتمم النقص الموجود في الواقع والطبيعة.

6-تنكر هذه النظرية هروب الفنان من الواقع، وإنتاج نص يخلو من المضمون الاجتماعي أي أنها لا تؤمن بنظرية الفن للفن، وينحصر واجب الكاتب في تصوير واقعه بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته، حتى يكون العمل مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغيير العالم نحو الأفضل، على أن يكون مصدر الإثارة العمل الأدبي نفسه.

7-يرى أصحاب هذه النظرية أن طبيعة الأدب لابد من ارتباطها بذلك الواقع الذي نتجت فيه، ومن خلال استقرائهم لتاريخ الفنون رأوا أن الكلاسيكية «نتجت عن العصر الكلاسيكي وأن الرومانسية ارتبطت بالثورة البرجوازية وأن التقدم العلمي والتكنولوجي ولَّد المدرسة الطبيعية، وبدخول الطبقة العاملة على مسرح التاريخ ظهرت الواقعية الاشتراكية، لذلك كله فإن الأدب صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتجته»[2].

8-إنّ تواجد عدّة أدباء ينتمون إلى طبقة اجتماعية واحدة ويعيشون في ذات المرحلة لا يفرض بالضرورة تماثلاً في إنتاجهم الأدبي، وإن كان المرء يستطيع أن يستنبط ملامح مشتركة بين الأعمال الأدبية التي تنتج في مرحلة اجتماعية محددة[3].

9-الأعمال الفنية الحديثة ليست بالضرورة أكثر فنيَّة من العمال القديمة، لأن تطور الأدب يختلف عن تطور العلوم والسّرّ في أن بعض الأعمال الفنية القديمة لا تزال تمتع القراء هو أنها استطاعت أن تعكس ما هو جوهري في مرحلتها أي تصوير الجذر الإنساني المشترك في القديم والحديث، أي أنها جمعت الدلالة النسبية المتعلقة بالواقع الاجتماعي المحلي، والدلالة الثابتة المتعلقة بالإنسانية عامة[4].

---

[1]- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 210.

[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 86.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 89.

[4]- المرجع نفسه، ص 90.

10-العمل الأدبي عند جورج لوكاتش يمكن أن يقود القارئ نحو استبصار أكثر عينيه بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن شكل خاص من أشكال انعكاسه[1].

من مزايا هذه النظرية أنها أفادت للفكرة (أو للمضمون) قيمته الفنية، وبوصفها صورة من صور النشاط العالمي، في الفن والفلسفة على السَّواء.

[1]- ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، ط 1998، ص 55.

المحاضرة التاسعة

نظرية الأجناس الأدبية

(نشوءها وتقسيماتها)

يطرح تصنيف النصوص الأدبية إلى أجناس وأنماط إشكالا حقيقيا يرتفع إلى مستوى المعضلة، وقد عبر غير واحد من الدارسين عن هذه المشكلة التي تواجه المشتغلين بالأدب عامة وبنظريته خاصة . ويتساءل بعض المنظرين أين اختفت بعض الأجناس الأدبية التي كانت في عصور سالفة، فالتاريخ الأدبي يثبت أن هناك أجناسا أدبية كانت موجودة في عصور مضت ولكنها في العصور الحديثة غير موجودة ، وأن بعض الأجناس الأدبية الحديثة لم تكن موجودة في عصور غابرة ، وهذا يعني أن الجنس الأدبي وليد حاجات العصر، ومن جهة أخرى أثبت الدارسون أن هناك علاقة – وإن كانت غير مباشرة أحيانا – بين بعض الأجناس الأدبية المنقرضة وبعض الأجناس الأدبية الناشئة حديثا.

إن الاهتمام بهذه المواضيع وغيرها ك: لماذا وجدت الأجناس الأدبية؟ ما أسس تصنيفها؟ كيف ينشأ الجنس الأدبي وكيف يموت ؟...من شأن علم حديث هو علم الأجناس الأدبية.

1–آراء المذاهب والدارسين في الأجناس الأدبية:

1– التفسير الخارجي:

أ – أرسطو:

هو المؤسس لنظرية الأنواع الأدبية ، ولد قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع : التراجيديا والكوميديا والملحمة. وبيّن خصائص كل نوع في المضمون والوظيفة . ولقد كان صارما في التفريق بين هذه الأنواع الثلاثة حتى لا تتداخل: حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه والطابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية حتى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها [...] وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيتارة، وهي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها لكنها فيما بينها

تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز "[1]، وسميت هذه المرحلة بمرحلة نقاء النوع.[2] وهو ما ستثور عليه الحركة الرومانسية التي عرف عنها النزوع إلى التحرر من تنظيرات الكلاسكيين وقيودهم بما فيها مبدأ (نقاء النوع)، فقد هاجم فيكتور هيجو "مبدأ فصل الأنواع الذي يقضي بألا تجتمع في المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة. حجته في ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع الحياة التي كثيرا ما تتقلب بين الجد والهزل، وتنقلب معها مشاعر الناس في أمكنة ولحظات متجاورة ومتقاربة. وإذا كان هذا صحيحا في الحياة فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قاتما وإن مشرقا"[3].

على الرغم من محاولات الرومانسيين هدم مبدأ النقاء الأنواعي، فإنهم لم يتحرروا من سلطة النوع بإطلاق، إذ ظلت المقولات الأنواعية مثل الرواية والشعر والدراما سائدة بمفهومها الكلاسيكي في تنظيراتهم للأدب كما في منجزاتهم، فقد ظل لامرتين شاعرا كما ظل هيجو روائيا، بما يفيد أن الدعوة الرومانسية لم تكن دعوة لإلغاء مفهوم النوع بإطلاق، ولكنها كانت دعوة لإلغاء أنواع بعينها بغرض التأسيس لأخرى جديدة. وهذا الموقف من الرومانسيين يتضمن، من حيث المبدأ، اعترافا بوجود حدود فاصلة بين الأنواع، وهو اعتراف يترتب عنه، استتباعا، القول بوجود الأنواع الأدبية.

ب – أوجست كونت:

يرى بأن المجتمع الإنساني تطور عبر العصور وقد مر بثلاث مراحل[4]:

– المرحلة اللاهوتية: وتفسر الظواهر بردّها إلى قوى متعالية وخارقة .

– مرحلة الميتافيزيقا: وتفسير الظواهر فيها بالفكر والتأمل المفارق للواقع.

– مرحلة الوضعية : وتفسر الظواهر فيها بالاستقراء والتثبت والملاحظة والتجريب.

[1] أرسطو: فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت 1973.صص: 3- 4

[2] شكري عزيز الماضي – في نظرية الأدب. ص 96.

[3] محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة (د.ت) صص: 85-86.

[4] ينظر: عبد المنعم تليمة ، مقدمه في نظرية الادب ص 125.

أما مرحلة اللاهوتية فقد شهدت البواكير الأولى لجميع الفنون ، وأما مرحلة الميتافيزيقا لم تكن مرحلة فنية خصبة ، وفي هذه المرحلة ظهرت حركة الإحياء الفني والكلاسيكية المحدثة ، واتسمت بالتشدد في احتذاء القديم ، الأمر الذي عطل تقدم الفن وتطوره.

أما المرحلة الوضعية ، فقد استقل الفن وتطور تطورا خاصا واغتنى بأدوات وأنواع مستحدثة ، وأصبح أداة تعبير عن المجتمع الإنساني متماشيا مع تغيراته.

ج- فرديناند برونتيير (1849-1906م):

كان متأثرا بالنظرية الداروينية في تقسيمها لأنواع الكائنات الحية وفي تطورها وانقراضها ، فالداروينية رأت أن الأنواع الراقية في الكائنات الحية تطورت عن أصول أقل تنوعا وتعقيدا ورُقيا ، وأن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة ، وإنما هي امتداد راق لها وفق قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي، فبرونتيير يرى بأنه "كما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب ، لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية لا يفنى تماما إنما تواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه "[1].

فالرواية مثلا هي جنس تطور عن فن الملحمة، وذلك للتشابهات الموجودة بينهما على مستوى الأحداث والبطولة والصراع وتعدد العوالم والطول والتسلسل .. لكن الاختلافات الفنية التي بينهما ما هي إلا استجابة لحاجات جمالية عصرية.

د- المذهب الاجتماعي:

يرى هذا المذهب أن تطور النشاط الفني محكوم بتطور النشاط الاجتماعي ، فتطور الأنواع الأدبية وفناؤها في غيرها أو انقراضها محكوم بتطور المجتمعات نفسها ، أي أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها تلائم قدرة الإنسان على عالمه الطبيعي في هذه المرحلة وطبيعة النظام الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية ، ويرون أن معرفة درجة تطور أدوات العمل وعاداته وعلاقاته في مرحلة ما يمكّن من معرفة الأنواع الفنية والأدبية السائدة في هذه المرحلة، وذلك لسببين:[2]

[1] توماس مونرو – التطور في الفنون ، ترجمة محمد أبو درة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ط 1971.ج1 ص 352.

[2] ينظر المرجع نفسه ص 137.138

1- العمل هو الذي أهّل الإنسان لأن يكون مبدعا ، فالفن وليد العمل ، والجميل متطور عن النافع، وكامن فيه. فالعمل هو الذي أنشأ للبشر مشاعرهم ومداركهم ومعاناتهم الجمالية ، وهو الذي ساعد أن تتحقق هذه (الجماليات) في (المحسوسات) هي الفنون ، وهي تتضمن أنواعا يحكم منشأها وتطورها الحاجات العملية والاجتماعية.

2- العمل هو الذي أهّل الإنسان لأن يكون متلقيا ، فهو الذي أنشأ الشعور الجمالي لدى الإنسان وهو الذي طور حواسه الروحية المتذوقة ، وهو الذي هذب حواسه الخارجية (سمع ، بصر ، شم ، ذوق ، لمس) وصقلها ، وانتقل بها من الوفاء بوظائفها العملية إلى القدرة على الوفاء بالإشباع والامتناع الجماليين.

إذن (الابداع) و(التلقي) محكومان بواقع عملي ذي ملابسات تاريخية واجتماعية ، فالفنون وما تتضمنه من أنواع محكومة بهذا الواقع نفسه ، فلا ينشأ فن ولا نوع فني إلا لتلبية حاجات عملية واجتماعية عامة ، وهذه النشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس الروحية والخارجية مهيأة لتلقي هذا الفن أو هذا النوع الفني.

وخلاصة رأيهم أن " ظهور أو انقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية ، أي أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لدرجة تطوره"[1].

ولقد أكد عبد المنعم تليمة أن الثابت في مسألة الأنواع الأدبية هو المواقف الثلاثة : الموقف الغنائي والموقف الملحمي والموقف الدرامي. فالملحمة مثلا قد تنقرض من جهة أنها نوع أدبي مرتبط بتطور اجتماعي بذاته ، وقد تبعث مرة أخرى في طور اجتماعي آخر ، لكن الموقف الملحمي باق متحقق في كل أدب ملحمي وغير ملحمي.[2]

2- التفسير الداخلي:

يعتقد هذا التفسير أن الأدب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية، وهذه القوانين هي قوانين لغوية ، ورفضوا أن يعتمدوا المبدأ التاريخي والمبدأ الاجتماعي في تفسيرهم.

أسس هذا الاتجاه تفسيره للمواقف الفنية الثلاثة (الموقف الغنائي- الموقف الملحمي- الموقف الدرامي) على ثلاث وظائف يرونها للغة: التعبير – التمثيل – النداء.

[1] شكري عزيز الماضي – في نظرية الأدب ص 99.

[2] ينظر عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب .ص 145

التعبير يتعلق بضمير المتكلم ، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب، والنداء يتعلق بضمير المخاطب، ومعنى هذا أن غلبة إحدى الوظائف على الأخريين، ففي الشعر الغنائي يغلب البعد التعبيري للغة وفي الشعر الملحمي يغلب البعد التمثيلي ، أما في الشعر الدرامي فيغلب بعد لنداء (الدعاء) [1].

أ – ت. س .إليوت (1888–1965م) :

سمى هذه المواقف أصوات الشعر الثلاثة، أما الصوت الأول فهو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث، وأن الصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى جمهور بحديثه، أما الثالث فهو صوت الشاعر عندما يبتدع حديثا يدور بين شخصيات متخيلة، ويرى أن هذا التقسيم تقسيما تغليبيا فقط وإلا فإن الأعمال الشعرية لا تعرف هذا الانفصال الحاد.[2]

في الشعر الغنائي لا (ينبئ) الشاعر بشيء ، لأن المتلقي هو القائل، فالشاعر يستمع إلى نفسه . الشاعر في الموقف الغنائي ينوء بعبء دافع مبهم ، وجهده موجه إلى إزالة الإبهام وتحقيق الوضوح لنفسه لا للآخرين. ولكن كيف يكون ذلك؟ وهو أن يفتش الشاعر للمبهم عن (تشكيل) من الكلمات يناسبه وإذا نجح في التشكيل اللغوي المناسب زال الإبهام وانتهى الدافع، وقامت القصيدة مقامه، وفي سعيه هذا لا يعنيه أن يقول شيئا لأحد، إنما الذي يعنيه أن يقع على التشكيل المناسب.

أما في الشعر الملحمي فإن الشاعر يتوجه إلى جمهور يخاطبه، وحتى المسرحية توجه إلى جمهور لكن الفرق في أن الملحمة تقوم على (حكاية تروى) بينما المسرحية تقوم على (حدث يؤدى) أمامه. والصوت في الملحمة هو صوت الشاعر نفسه. بينما في المسرحية هي أصوات متخيلة (حوار الشخصيات) . أما في الشعر المسرحي فإن الشاعر مطالب أن يبرز ما في الشخصيات من تباين، فكل شخصية تطالبه بصوتها المتفرد، لذا توجب على الشاعر ألا يوجه (هواه) إلى شخصية بعينها من شخصياته بحيث تبدو ناطقة بصوته هو ، وعليه ألا يفرض عليها صوتا آخر غير صوتها. ويتوجب عليه أن تنطق كل

[1] لطفي عبد البديع– التركيب اللغوي للأدب – دار النهضة المصرية– ط1– 1970. ص 161.162.

[2] ينظر: شكري عزيز الماضي– في نظرية الأدب ص 99.

شخصية بما يخدم(الحدث)، لأن الحدث محور الصلة بين الشخصيات . ويقول إليوت أن الشعر الدرامي وحده نستطيع أن نجد فيه الأصوات الثلاثة على الرغم من سيادة الصوت الثالث.[1]

ب – تصنيف هيغل:

اعتمد هيغل في تصنيفه على (مضمون أو موضوع النوع) . لقد فرّق بين الأنواع من حيث الذاتية والموضوعية، فقد رأى في الملحمة شكلاً موضوعياً معبّرا عن (النواة الجوهرية للمضمون القومي) فالملحمة تشبه إلى حدٍّ بعيد الرسم والنحت في تقديم موضوعها كما هو في الواقع الخارجي، فالذات تختفي وراء موضوعية خلقها. أما الشعر التمثيلي عنده فهو أسمى أطوار الشعر والفن وذلك لمزاوجته بين الذاتي والموضوعي. وهذا الذي استحق به الجدارة لأنه الأقرب في التعبير عن الروح. إن التمثيلية عند هيغل تختلف من الملحمي والغنائي في كونها تقدم حدثاً بعد انتزاعه من خارجيته وإدخاله في داخلية الفرد. أمَّا الغنائي فهو متميز بالذاتية وإن "ما يؤلف مضمون الشعر الغنائي ليس جريان عمل موضوعي يتسع حتى تخوم العالم. بكل غناه. بل الذات الفردية، وبالتالي المواقف والمواضيع الخاصة وكذلك الكيفية التي تعي بها النفس نفسها، بأحكامها الذاتية وأفراحها وإعجاباتها وآلامها وأحاسيسها في خضم ذلك المضمون، وبفضل هذا التخصيص وهذا التفريد اللذين يؤلفان أساس الشعر الغنائي يمكن للمضمون أن يتنوع عظيم التنوع وأن يرتبط بجميع مظاهر الحياة القومية"[2] . غير أن مضمون الشعر الغنائي يختلف عن مضمون الشعر الملحمي بكون هذا الأخير يقدم في أثر واحد كلية الروح القومي في تظاهراته الواقعية، بينما لا يمس الشعر الغنائي إلاّ جانباً خاصاً من هذه الكلية.

ج – تصنيف ياكوبسن:

طرح رومان ياكوبسن مفهوم المهيمنة وهو ذو وظيفة بنيوية يُساعد على فرز الأنواع الأدبية و" قد تُعرف المهيمنة بأنها العنصر المركزي في العمل الفني، تحكُم العناصر الأخرى وتعيّنها وتحوّلها. هي التي تضمن تماسك البنية. المهيمنة تخصيص

[1] ينظر: عبد المنعم تليمة – مقدمة في نظرية الأدب ص 132. 134.

[2] هيغل –فن الشعر – تر: جورج طرابيشي– دار الطليعة. بيروت. 1981.ص232.

للعمل. يهيمن عنصر لساني خاص على العمل برمته، يفعل في العناصر الأخرى فعل الآمر الناهي الذي لا رادَّ له، ويكون تأثيره فيها مباشراً "[1].

لكن المهيمنة عند ياكوبسن ليست ثابتة ومطلقة فقيمتها تتحدد في إطار حقبة أدبية معينة أو اتجاه فني معين، ويعطي لذلك أمثلة من الشعر التشيكي.

إن العلامة المميزة للشعر التشيكي في القرن الرابع عشر هي القافية وليست الخطاطة المقطعية. وكان الشعر حينئذ غير مقبول إلاّ إذا توفر على القافية، فالقافية إذن قيمة مهيمنة في الشعر التشيكي في ذلك العصر، وبما أن هذه القيمة غير ثابتة وليست مطلقة فقد أصبحت في الشعر الواقعي التشكي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر نسقاً اختيارياً، وأصبحت الخطاطة المقطعية عنصراً إجبارياً لا رجعة فيه، وبدونه لا يكون الشعر شعراً[2]. لم يُعر ياكوبسن أهمية لبعض العناصر المهمة كالهدف من الشعر، أو موضوعه أو جمهوره، وذلك بسبب إطار قضايا الشكلانية التي اعتبرت تلك العناصر من اختصاص علوم أخرى.

د– تصنيف فانسنت:

يستند فانسنت في تقسيمه للأنواع الأدبية على جهود أرسطو، فالملحمة – مثلا – نوع قصصي موضوعي لا يظهر فيه الشاعر عبر ضمير المتكلم (أنا) يتحدث عن حضارة أمة حاكيا معجزاتها وأحداثها الخارقة. أمَّا الشعر الغنائي فذاتي يبرز فيه ضمير المتكلم (أنا) عاكساً الإحساسات والمشاعر الشخصية. أمّا الشعر المسرحي يتميز بأنه تمثل وتشخيص موضوعه حركة وصراع. أمّا الشعر التعليمي هو نظم لأفكار ونظريات يطغى عليها الوصف والفلسفة، ومادة الموضوع لها الحظ الأوفر في الخصائص المستدل بها.

الأنواع الأدبية عند فانسنت تنحشر في خانتين كبيرتين: الأنواع الشعرية – والأنواع النثرية. وكل خانة تتجزأ إلى أنواع فرعية، ويدخل في اعتباره الموضوع وترتيب الأحداث وطبيعتها، وتعلقها بوسائل خارجية كالغناء والتمثيل.

أما الشعر فإنه يعطي الأنواع القصصية الملحمية، والغنائية، والدّرامية، والتعليمية، ويقسم الملحمي إلى: ملحمة بدائية، ملحمة عالمة مقلدة للأولى، ملحمة رومانسية. والغنائي إلى: الغزلي، الإيامبي، الهجائي....

---

[1] إيف ستالوني – الأجناس الأدبية. ص47.

[2] ينظر: ياكوبسن – عن الواقعية في الفن – ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي. ص82.

أما الدرامي فهو: تراجيدي وكوميدي، أما التعليمي فهو: علمي، أخلاقي، فني، وأدبي.

أما النثر فله أنواع تضم بدورها أنواعا أخرى: التاريخ، الخطابة، النثر التعليمي، المكاتبات والرسائل، الرواية. فالتاريخ يتفرع إلى : تاريخ حياة الأشخاص، والمذكرات، والرسائل. وتتفرع الخطابة إلى: خطابة الأبهة والمحافل، الخطابة السياسية، القضائية، الدينية. أما النثر التعليمي: نثر العلوم الطبيعية، والأخلاقية، والدينية، والاجتماعية، ونثر الفلسفة، والنثر النقدي.

أمّا الرّواية: رواية المغامرات، العاطفية، الرّواية المتصلة بالتحليل النفسي، المتصلة بالتحليل الخلقي، الرواية ذات الهدف، رواية الأخلاق والعادات، الرواية الوصفية، الرواية التاريخية.[1]

مما يُعاب على هذا التصنيف أنه تصنيف لا يكاد ينتهي لأنه لا يستطيع استيعاب كل ما كتبته الإنسانية عبر العصور. وما يعاب عليه أيضا إدخال أنواع غير أدبية في التصنيف الأدبي، فالتاريخ والفلسفة، والنثر العلمي، والنثر النقدي كل هذه الأنواع ليست أدبية وإن كانت خادمة للأدب.

هـ - تودوروف:

يعتبر تودوروف من المدافعين عن إثبات وجود الأجناس الأدبية، فقد خصص لذلك ثلاثة كتب: (الأنواع الأدبية) و (أنواع أدبية) (أصل الأجناس الأدبية).

وفي مجمل مشروعه هذا يؤكد أن (الأدبية) هي الخاصة التي تسمح لنا بتمييز نص أدبي عن نص شعبي أو غير أدبي. هي محصلة قدرتنا البديهية على إدراك الفصائل النوعية[2].

ليس مهمًّا عند تودوروف دراسة ما تنفرد به النصوص ولكن اكتشاف القاعدة التي تعمل عند العديد منها والتي تسمح بإدراجها ضمن نوع، لذلك كان النوع طبقة من النصوص تجمع بينها خاصية أو خاصيات استدلالية مشتركة، وهذه القاعدة بمثابة تسنين. والنصوص الفردية تنتج وتدرك قياسا إلى المعيار الذي يكونه هذا التسنين. إن الجنس سواء كان أدبيا أم لا ليس شيئًا آخر سوى هذا التسنين.[3]

---

[1] ينظر: فانست – نظرية الأنواع الأدبية- تر: حسن عون. منشأة المعارف الإسكندرية. مصر 1977. ص51-52.

[2] خيري دومة، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات، القاهرة، ط1 1997، ص57.

[3] ينظر: جان لوي كابانس- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية. تر: فهد عكام. دار الفكر. ط1 1982 دمشق ص 121-122

لقد صاغ تودوروف نظريته في الأجناس على أساس تصوره للأثر الأدبي حيث تجنيس الآثار قائم عنده على مرتكزين اثنين:

1- رصد الخصائص المجردة التي تشترك فيها هذه الآثار وتشكل (ثابتا بنيويا) فيها.

2- استخلاص القوانين العامة التي تربط بين هذه الخصائص.

وقد قال بأنه " يجب أن تتم دراسة الأجناس انطلاقا من خصائصها البنيوية وليس انطلاقا من أسمائها"[1]، ودافع تودوروف بشدة على مسألة وجود الأجناس الأدبية في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي)، ولقد ردَ على كروتشه وموريس بلانشو اللذين نفيا وجود الأجناس الأدبية في الأدب المعاصر قائلا : "يستحيل اطّراح مفهوم الجنس مثلما دعا إلى ذلك كروتشيه مثلا، فهذا الاطراح يستتبع ارتدادًا عن اللغة ولا يمكنه أن يكون مصوغاً بالتحديد بينما المهم بالمقابل هو الوعي بدرجة التجريد المضطلع به، وبوضع هذا التجريد أمام التطور الفعلي، فهذا الأخير ينوجد منخرطا بهذه الطريقة في نظام مقولات أو أقسام يؤسسه ويرتهن به في الآن نفسه"[2] .

ثم أكد تودوروف على ضرورة وجود الأنظمة الأنواعية لأنها المعيار المحسوس الذي إن غاب تنتفي كل إمكانية للخرق. ولقد شكك أيضا في الزعم القائل بأن الأدب المعاصر تخلص من قيد النوع الأدبي: "فلكي يكون ثمة خرق يجب أن يكون المعيار محسوسا، والمشكوك فيه بأي حال هو أن يكون الأدب المعاصر قد تخلص مطلقاً من التفريقات الجنسية [.....] إن عدم الإقرار بوجود الأجناس يرادف الادعاء بأن الأثر الأدبي لا يرتبط مع الآثار الموجودة سابقا، فالأجناس هي تحديدا هذه الخيوط التي بها يكون الأثر في علاقة مع كون الأدب"[3].

هكذا بدافع تودوروف عن وجود الأجناس الأدبية لأنه يراها ضرورة أدبية ونقدية لا يمكن الاستغناء عنها. ومن الضروري قراءة كل الآثار التي لا تحصى في إطار نوع من الأنواع قصد تحديد الخصائص المكونة بشكل نهائي.

و - تصنيف جيرار جينيت:

[1] تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوي، ط1 2016، دمشق ص11.

[2] تزفيتان تودوروف – مدخل إلى الأدب العجائبي. تر: الصديق بوعلام – دار الكلام . الرباط. ط1 1993. ص13

[3] المرجع نفسه ص 31.

حاول جينيت زحزحة سلطة الثلاثية القديمة والتي ظلت في حكم أغلب النقاد تحتل أعلى الهرم لتظل باقي الأنواع مجرد تنويعات وتفريعات لها. لهذا رفض التصنيف العمودي فبالنسبة له لا يوجد نوع أكثر (طبيعية) أو أكثر (مثالية) يوضع فوق غيره، ولا توجد طريقة استنباطية أعلى من غيرها توصل إلى ذلك .

ولقد قال عن هذا إن "عناصر الثلاثية الكلاسيكية من حيث هي مفاهيم أجناسية، لا تستحق أي مرتبة تصنيفية خاصة؛ فالملحمي على سبيل المثال لا يحتل مرتبة فوق الملحمة والرِّواية والقصة القصيرة والحكاية....إلخ

وقد يحتل الملحمي مرتبة فوقية إذا اعتبر صيغة (=سرد) أما إذا اعتبر جنسًا (ملحمة)، أسند له كما فعل هيجل، مضمون موضوعي متميز، فيصبح غير متضمن للروائي الخارق...الخ ويكون من مستواهما، ويصدق هذا القول على الدرامي بالنسبة للمأساوي والهزلي... "[1]

يقول جنيت إن هناك أنواعًا أدبية كبرى وأخرى صغرى، وكذلك (أنماط مثالية)، فإذا كانت الأنواع طبقات تجريبية فإن الأنماط طبقات أوسع وأقل تعيينا، ولكن النمط ليس محايداً على المستوى التاريخي فالنمط الملحمي مثلاً ليس أكثر مثالية ولا أكثر طبيعية من نوعي: الرِّواية والملحمة اللذين يشتملهما.[2]

لقد بقي جينيت في إطار الثلاثية الكلاسيكية رغم كل التصنيفات السّابقة له. والثلاثية لا تشكل عنده أشكالاً للنبلاء والأدنياء أو مواقف من الكون أو مضامين اجتماعية وإنسانية أو قمما هرمية للتصنيفات الأنواعية ولكن هي أشكال أدبية مدمجة في اللغة عبر وضعيات الإخبار، مما يجعلها مستمرة نسبيا ومعدة لكي تملأ بأي مضمون.

يرد جيرار جينيت على كروتشه الذي حاول أن يمحو وجود الأنواع الأدبية :"ورغم ما زعمه كروتشه وغيره حول خطأ النظرة الجنسية للأدب إلاّ أن حالة التعالي حاضرة فيه باستمرار، ولكي يبطل هذا الاعتراض نذكر بأن عددا من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس، فيما تخلصت منه آثار أخرى، مثل الكوميديا الإلهية، وأن مجرد المقابلة بين المجموعتين يشكل نظاماً للأجناس، ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط أن المزج بين الأجناس ، أو الاستخفاف بها يمثل في حدّ ذاته جنسًا من الأجناس، ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط "[3].

---

[1] جيرار جينيت- مدخل لجامع النص- تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر. المغرب. ط1 1985. ص77.78.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص197.

[3] المرجع نفسه. ص92.

3- رأي كروتشه:

بعد هذه التقسمات والإثباتات والحجج التي طُرحت ، نجد هناك نقادًا لم يعترفوا بوجود الأنواع الأدبية إطلاقاً، ومنهم بندتو كروتشه عالم الجمال الإيطالي ، وموريس بلانشو ورولات بارت.

في كتاب (المجمل في فلسفة الفن) يدعو كروتشه لتجاوز التقسيم الأنواعي فهو القائل: "... وأن تقولوا هذه ملحمة، وهذه غنائية، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبداً. وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها "[1].

في رأي كروتشه أن كل أثر أدبي خالد أصيل ينتهك قانون الجنس الأدبي . ومن ثم يزرع البلبلة في أذهان النقاد، فهو يضطرهم إلى توسيع مفهوم الجنس. ذلك أن كل عمل إبداعي فذ يفترض فيه عدم الانسجام مع التحديدات النظرية الجاهزة، وبالتالي يتطلب إعادة النظر بِاستمرار في مقولة الجنس. بل إنه يعد كافة نظريات الأجناس الأدبية انتصاراً كبيراً للعبث الفكري، ويعتبر حرص الشعريات القديمة على تصنيف الأعمال في خانات الفصائل المحددة إجراءً تلفيقياً لا يمكن أن يؤدي إلى اختزال هذه الأعمال، وإلى إهمال خاصية التفرد والعبقرية في كل واحد منهما، ذلك أن الإبداع لا يتحقق في تصوره إلاّ بالظواهر الفردية والمتفردة. فكما أن الرجال النوابغ هم الذين يصنعون التاريخ فإن المبدعين الأفذاذ هم الذين يصنعون التحفة والروائع التي تتحدى كل التصنيفات الصناعية .

وبما أن الأثر الأدبي هو تعبير خالص وحميم عن ذاتية المبدع الفرد، فإنه يقطع كل صلة ممكنة بمعيار جنسي ما، ويعلو على كل تيار أدبي معين.

نفهم من هذا أن فلسفة كروتشه الجمالية قائمة على مبدأ لا غنائية الفن، وعلى مسلمة فرادة الإبداع .فهي تعتبر أن كل نص أصيل جنساً في حد ذاته وقائماً بذاته. وهكذا يتحول الاهتمام النقدي من التساؤل عن الانتماء الجينالوجي إلى معرفة رداءة النص وجودته.[2]

والسبب في رأيه الغريب هذا هو اعتباره أن الفن حدس يوحّد بين الصّورة والعاطفة، وأن من العاطفة يتفجر الحدث" وقولنا إن الفن حدس يستبعد أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس"[1] ، وإذا كانت (الخفة الهوائية)

[1] بندتو كروتشه- المجمل في فلسفة الفن – تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي. القاهرة. ط1 1947. ص47.48 .

[2] ينظر: رشيد وديجي – "قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية" ، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ع 2013ص279,280.

التي في الرمز الفني تأتيه من العاطفة لا من الفكرة، فالحدس لا يكون إلاّ غنائيا. وإذا كان هناك وجود لأنواع أدبية فسيكون تصنيفا للحالات النفسية لا للتقنيات الكتابية. هناك وحدة في الفن هي وحدة مصدره الذي هو الحدس : "إن الفن حدس محض، أو تعبير محض، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنج، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيغل، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. إنه حدس مجرد إطلاقا من المفهوم ومن الحكم"[2].

غير أن بعد قراءة آراء كروتشه الأخرى نجده يقرر أن نظرية الأنواع منطوية على فائدة لا تنكر وهو صريح قوله:

"... فإن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى. وهذا هو جانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة. فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات، لا من أجل الإنتاج الفني، فالإنتاج الفني عفوي وتلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم حكم فلسفي، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى. وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة[...]إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية، فهي في المعرفة أشبه بثبت تذكر فيه أهم الآثار الفنية، وهي في التربية مجموعة من النصائح الضرورية التي توحي بها الخبرة الفنية"[3].

يرد تودوروف على رأي كروتشه بأنه "يستحيل اطراح مفهوم الجنس مثلما دعا إلى ذلك كروشيه مثلا فهذا الاطراح يستتبع ارتدادا عن اللغة، ولا يمكنه أن يكون مصوغا بالتحديد، بينما المهم بالمقابل هو الوعي بدرجة التجريد المضطلع به، وبوضع هذا التجريد أمام التطور الفعلي، فهذا الأخير ينوجد منخرطا بهذه الطريقة في نظام مقولات أو أقسام يؤسسه ويرتهن به في الآن نفسه"[4] .

لقد دعا موريس بلانشو الكتاب بكثير من الحماس إلى الإفلات من جميع القيود وعلى رأسها قيود النوع. ذلك صريح قوله:"حالما ندرك أن الكتابة الأدبية، الأنواع، العلامات، استعمال الماضي، والضمير الغائب، ليست فقط شكلا شفافا،

---

[1] كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ، تر. سامي الدروبي، الأوابد – دمشق، ط 2 – 1964 ص:81

[2] بندتو كروتشه – المجمل في فلسفة الفن . ص162.163.

[3] المرجع نفسه ص 86,85.

[4] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ص31.

ولكن عالما مستقبلا تسود فيه المعبودات وتهجع الأحكام المسبقة، وتعيش غير مرئية القوى التي تحرق كل شيء، يكون من الضروري على كل منا أن يحاول الانفلات من هذا العالم فهو إغراء لنا جميعا بتخريبه[1].

ويرى بلانشو أن الكتابة لا تكون جيدة إلا إذا كانت اعتباطية وتتحقق خارج الأنواع والقواعد، لأن ذلك يمكن من استيعاب التجارب المتعددة، فالأدب عنده "متروك أكثر لاعتباطية [...] خارج الأنواع والقواعد والتقاليد، يصبح الأدب المجال الفسيح للتجارب العديدة المضطربة"[2].

إذا استطاع الدارس أو المنظّر أن يجمع ويقسم الأنواع الأدبية في حقبة تاريخية معينة ، فهل يستطيع تجميع أنواع ظهرت في حقب تاريخية مختلفة؟ إذ من الثابت المعلوم أن الأنواع تتغير من حقبة لأخرى تبعا لتغير الأنساق الاجتماعية والتاريخية التي تحف إنتاجها وتلقيها. وهو ما تفطن إليه توماشوفسكي وقرره بالقول: "لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع. فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي، بمعنى أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة، فضلا على أن ذاك التمييز يصاغ في الوقت نفسه من ملامح متعددة، وملامح نوع يمكن أن تكون طبيعتها مختلفة كل الاختلاف عن طبيعة ملامح نوع آخر، في نفس الوقت تبقى تلك الملامح متساوقة فيما بينها نظرا لأن توزيعها لا يخضع إلا للقوانين الداخلية للتركيب الجمالي"[3].

وعموما فالجنس الأدبي لا ينضبط بصورة نهائية وإن كان يستجيب للتنميط والتقسيم بصورة عامة، ولا بد للمنظر الأدبي مراعاة التغيرات الاجتماعية والثقافية التي تؤثر علي ماهية الجنس الأدبي فالجنس الأدبي قابل للتطور والانقسام والتغير عبر الحقب التاريخية.

---

[1] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2004، ص: 41.

[2] المرجع نفسه ص35.

[3] توماشو فسكي: ''نظرية الأغراض'' ضمن ''نظرية المنهج الشكلي''، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1982، ص: 217

المحاضرة العاشرة

في نظرية الشعر

إن الإنسان البدائي عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثرا للتعبير عن حاجاته ، ولتوصيل معانيه، لكن هناك فرق بين لغة الكلام النثرية وبين النثر الأدبي، أما الشعر عندما أنشأه الإنسان استخدمه لأغراض خاصة لا للأغراض العادية.

من القضايا التي تُثار في هذا السياق : أيهما كانت له الأسبقية في النشوء، الشعر أم النثر؟

إن أقدم النصوص العربية والعالمية التي وصلت إلينا هي من الشعر لا من النثر، لكن ذلك راجع إلى أن كل الفنون الأدبية سبقت اختراع الكتابة والتدوين، وبما أن الشعر هو الجنس الأدبي الأسهل رسوخا في الذاكرة، فقد كُتب للشعر أن يُحفظ قبل النثر، ومن الغريب في الأمر أن كتب تاريخ الأدب تزعم أن " شعر الملاحم أي شعر تاريخ البطولات الأسطورية، قد كان سباقا على الشعر الغنائي، وفي نظر العقل لا تستقيم هذه المقولة فلابدّ أن الإنسان الفطري قد تغنى أو الأمر بوجدانه الذاتي ومواضع أفراحه وأحزانه وكفاحه في الحياة، لكنه ربما يكون قد تغنى بذلك لنفسه أو لخاصته ، ولم يحفز الطابع الشخصي الناس إلى حفظ هذا الشعر الذاتي وروايته ... عكس الشعر الملحمي الذي هو بطبيعته شعر جماعي ويصور عادات الشعوب ومعتقداتها وأساطيرها وآلهتها"[1] . فالشعر الجماعي هذا هو سجل حياة الشعوب، أي مرآة لماضيها ، ومفخرة الشعب أمام بقية الشعوب ، وهذا لا يعني أن الشعر الملحمي هو أقدم الأنواع الأدبية في النشوء لكنه –على الأقل– أقدمها في التدوين والتاريخ.

منذ القديم ارتبطت الانفعالات بالشعر ، أما الأفكار فقد ارتبطت بالنثر ، ولكن الخطأ يأتي عادة من الاعتقاد أن الافكار والانفعالات متعارضة أو متنافرة ، وهذا يجر إلى أخطاء كثيرة في فهم الشعر والنثر[2]. يقول محمد مندور:" لربما استخدم الإنسان البدائي النثر كوسيلة فنية للتأثير في الغير قبل أن يستخدم الشعر ، فليست هناك استحالة في أن تسبق الخطب الشعر، ولكن هذا التفكير النظري لا يُغني في الواقع التاريخي شيئا ، فأقدم النصوص الأدبية التي وصلت إلينا نصوص

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 12,11.
[2] عز الدين إسماعيل ، الادب وفنونه، 75.

شعرية لا نثرية"[1]. ويعتبر بعض الدارسين أن الأجناس الشعرية كظهور تاريخي بدأت بهذا الترتيب: الملحمي، ثم الغنائي، ثم الدرامي. لأن أقدم النصوص التي وصلت إليهم هي من شعر الملاحم الهوميرية، ثم تلتها قصائد الشعر الغنائي ، وفي النهاية المسرحيات الشعرية (تراجيديا وكوميديا).

1- ماهية الشعر:

إن الشعر يستخدم لغة تركيبية بينما النثر يستخدم لغة تحليلية ، وذلك لأن الشعر انفعال بينما النثر تفكير ، وطبيعة الانفعال أنه ينتقل دفعة واحدة ولا يترك مجالا للتروي والتحليل، أي أن التجربة الشعرية لا تتكون عند الأديب على نحو ما يتكون التفكير ، والشاعر بفعل تجربته الشعرية يحول اللغة من أداة جامدة إلى لغة شاعرية لطيفة [2].

يصعب تقديم تعريف واحد للشعر، لأنه يتضمن الكثير من الأوجه المتباينة في مادة التناول والشكل والتأثير، ومن أشهر التعريفات التي قُدمت له :" هو فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري" . وهذا تعريف جمع عناصر عدة: كالإيقاع والمجاز، والإيحاء.. وهي عناصر هامة تُعد من ماهية الشعر، وشبيه هذا التعريف:" فن الإنشاء اللغوي الإيقاعي الذي يهدف إلى تحقيق متعة خاصة عبر المعاني الجمالية الرفيعة مجنحة الخيال أو ذات العمق" .

ومن التعريفات الإنشائية غير الضابطة لماهية الشعر وعناصره وهي أقرب إلى الإبداع منها إلى الضبط العلمي قول شيللي أن الشعر هو سجل لأفضل اللحظات وأكثرها سعادة عند أفضل الأذهان وأكثرها سعادة. أو قول ماثيو أرنولد أن الشعر نقد للحياة في الشروط التي تضعها لهذا النقد قوانين الحقيقة الشعرية والجمال. ويعرفه ديلان توماس بأنه الحركة الإيقاعية التي لابدّ أن تكون قصصية ، من العمر المدثر في إسراف إلى الرؤية العارية.

رغم الاختلافات الواردة في هذه التعاريف أو في غيرها إلا أن هناك خواص أساسية لابدّ من وجودها في النظم حتى يستحق أن يسمى شعرا:

أ- التعبير عن إحساس قوي وتأثر عميق ، والنظرة إلى الحياة نظرة لا يمكن إدراكها ولا التعبير عنها بمجرد المنطق وإقامة الحجة والبرهان.

---

[1] المرجع نفسه ص11.
[2] عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، ص 77.

ب- انتقاء الألفاظ المستخدمة فيه، فإذا كان غزلا مثلا فلابدّ أن يختار له أرق الألفاظ وأعذبها، وهاتان الخاصيتان موضع اتفاق الجميع.

ج- ترتيبها ترتيبا موسيقيا خاصا يعبر عنه بالوزن، وقد ثار بعض أدباء الغرب في القرن التاسع عشر على التزام هذا القيد.

د- يزيد الشعر العربي قيدا لفظيا آخر هو وجود القافية ولقد ثار على هذا القيد جماعة أبولو متأثرين بالشعر الغربي.

ومن أجود التعاريف التي أعجبتنا أثناء بحثنا ، هو التعريف الذي دوّنه سيد قطب في كتابة النقد الأدبي:" إنه التعبير عن تجربة شعورية في ضورة موحية"[1] . فكلمة تعبير قصد منها تبيين طبيعة العمل ونوعه وكلمة (تجربة شعورية) تبيّن مادته وموضوعه، وكلمة (صورة موحية) تحدد شروطه وغايته.

2- الفرق بين الشعر والنثر:

للوهلة الأولى يبدو أن النظم هو الفارق بين الشعر والنثر، لكن أرسطو يرفض ذلك في كتابه (فن الشعر)، فموسيقى الشعر ليست هي الفيصل بين ما هو شعر وبين ما هو نثر حيث يقول: " إنّ ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله في الشعر، وذلك بينما كان من الممكن أن نكتب مسرحية الفرس للشاعر اليوناني القديم أيسكيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر" [2] . وعندنا نحن العرب لا يمكن أن نعتبر ألفية ابن مالك مثلا —وهي من النظم- شعرا، لأنها لا تشبه الشعر إلا في الوزن. وما يقال عنها يقال على بقية المتون التعليمية المنظومة.

يرى أرسطو أن الشعر يتميز عن النثر بمضمونه الشعري ؛ فالتاريخ مثلا هدفه الكشف عن الحقيقة التاريخية وتسجيلها وإعلامنا بها، فهو مقيد بالحقائق الواقعية الدقيقة التي لا هدف لها غير المعرفة، وأما الشعر فإنه لا يتقيد في مضمونه بالواقع الدقيق، وبالحقائق التاريخية، بل إن مجاله هو الممكن والمثال، أي تصوير ما يمكن حدوثه تاريخيا، أو ما كان يجب أن يحدث، فحدود الشعر هو الإمكان والمثالية. والشعر يُراد به التأثير في وجدان البشر، وإثارة المتلقي بالذي ثار في نفس الشاعر من انفعالات، فأسكيلوس " لم يلتزم مجرّد الإخبار في مسرحيته، بل صوّر فزع الفرس وعويلهم لتلك الهزيمة المنكرة التي أنزلها شعب صغير بجحافلهم الضخمة ، كما صور انتصار اليونان في صور مثالية رائعة تتخطى حدود الواقع لكي

[1] سيد قطب، النقد الأدبي الحديث، ص69.
[2] محمد مندور ، الأدب وفنونه، ص 24.

يحرك بهذه الصورة المكبرة ما شاء من مشاعر العزة والاعتزاز عند قومه، والفزع والبؤس عند أعدائه الفُرس ، وإن ظل تصويره المثالي لهذا الانتصار في حدود الممكن الحدوث والجائز التصديق عقلا "[1] .

هذه الدعوى تبنّتها – في العصر الحديث– جماعة تُدعى جماعة الشعر الصافي، ومفاد رأيهم ألا يتعلق الشعر بشيء خارج عنه كالموسيقى مثلا، فالشعر لابدّ أن يقوم بذاته كفنّ مستقل ، له خصائصه الخاصة. وفي الحقيقة هذا الرأي لم يقم على قدمين، وقد تجاوزته نظرية الشعر ، لأنه يخلط بين الشعر والنثر ولا يستطيع أن يضع برزخا بينهما. والشعر لا يستمد موسيقاه من فن آخر هو الموسيقى، بل يستمدّها من مادة صياغته ذاتها وهي اللغة. فالوزن وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية. لذلك فالنظم (موسيقى الشعر) من المقاييس الأساسية في التفريق بين الشعر والنثر، وإن كان هذا العنصر عنصرا شكليا، ويجب ألا نعتبر أن هذا العنصر هو العنصر الوحيد في التفريق بين الشعر والنثر. لأنه لو قلنا عكس ذلك توجب علينا إدخال المنظومات التعليمية (كألفية ابن مالك) في عداد الشعر لأنها تمتلك موسيقى.

يقول إيليوت أن نقل القصيدة من صورتها الشعرية إلى صورتها النثرية هو قتل للشعر فيها ، والقاعدة العامة التي تقول أن كل ما يمكن أن يقال في النثر من الافضل دائما قوله نثرا ، أي أن تحويل العملة الشعرية إلى عملة نثرية غير مستطاع إلا على حساب الشعر ذاته، وكلما كانت القصيدة شعرية قل الإمكان التفكير فيها نثريا دون أن تتلف، وليست الأفكار التي تتبدى على سطح القصيدة هي الشيء الرئيسي والوحيد في الكلام ، ولكنها عناصر تشترك كلها مع الأصوات والإيقاع والزخارف التي تثير نوعا من الهيجان ، وتخلق في المتلقي نوعا من الوجود المتآلف[2].

يرى محمد مندور أن ثلاثة عناصر لو اجتمعن معا في نص واحد تحقق مفهوم الشعر وهي: الإيقاع ، والمضمون الشعري، وأسلوب التعبير اللغوي الشعريّ الطابع. لكن المحذور في هذه العناصر أنها ليست محل إجماع بين النقاد والثقافات، فالإيقاع مثلا يختلف من لغة إلى لغة، وقد يتطور ويتغير في اللغة الواحدة بتغير العصور والأذواق والبيئات كما حدث للشعر العربي في الأندلس ، وكذلك الشعر الحر الذي يعتدّ بالتفعيلة لا بالبيت.

3– أنواع الشعر:

[1] المرجع نفسه ص 24
[2] ينظر عز الدين إسماعيل ، الادب وفنونه ، ص78.

بعد أن ذكرنا أن للشعر خصائص ثلاثة تميزه عن النثر، فلْنذكر أيضا أن الشعر على أربعة أنواع، وكل نوع من هذه الأنواع يختلف عن البقية إما في المضمون الشعري، وإما في التعبير الشعري، وإم في الإيقاع. وهذه الأربعة هي : الشعر الغنائي – الشعر الملحمي– الشعر الدرامي – الشعر التعليمي. واقدم هذه الأنواع تدوينا هي الشعر الملحمي، ولقد ذكرنا السبب سابقا.

أ/ الشعر الملحمي:

هو محاكاة عن طريق القصص شعرا، فهي تروي الأحداث ولا تقدمها أما النظّارة ، وهي تحاكي فعلا واحدا، فتكون لها بذلك الوحدة العضوية. لذلك يُراعى ألا تكون الملحمة مشابهة للقصص التاريخية التي لا يُراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد، أعني جميع الأحداث التي وقعت طول ذلك الزمن لرجل واحد او لعدة رجال، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضا.

يُعتبر هوميروس سيد الشعراء في هذا النوع، ولقد كان ذكيا إذ تناول في إلياذته جزءً من تاريخ طروادة له بداية ونهاية، ولم يشأ أن يروي التاريخ كلّه لكي لا يفقد نصه الوحدة الموضوعية.

الملحمة إذن " قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم، ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا، إذ تحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال .. وعنصر القصة واضح في الملحمة، فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث.. وهي محكية لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ، مما يسيغ أن تحدث خوارق العادات" . وللملحمة أجزاء كثيرة أهمها:

– الحكاية : ويجب أن تكون بسيطة ، ويصحّ أن يكون الفعل فيها مركباً.

– العنصر غير المعقول: موجود فيها لأن الملحمة تُحكى ولا تُمثل ؛ فالتمثيل يُعجز القائمين به أن يأتوا باللامعقول في حركاتهم. ومن جهة أخرى فالملحمة تُساير العقائد الشائعة في البيئة التي أنتجتها.

– محاكاة الأفاضل من الناس.

وقد عرفها مندور بقوله :" هي قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في حناياها"[1]. وهذا تعريف الملحمة الإغريقية ، لا يصلح أن يكون تعريفا لجنس الملحمة عموما لأنه اشترط فيه عنصر الأساطير وخوارق الأمور والعقائد الدينية؛ فالملاحم العربية ك (فتح عمورية) ليس بها أساطير ولا خوارق..

والملحمة على نوعين : ملحمة تاريخية كملحمة الإلياذة لهوميروس ، وملحمة أدبية وهي لا ترتبط بالتاريخ ومؤلفها لا يستفيد من تاريخ سابقيه ، ولكنه يكتبها تحت سيطرة فكرة خاصة به ، لذلك كان عنصر الفكرة أساسيا في الملحمة الأدبية ، وإذا كانت الملحمة التاريخية ألفت لتنشد فإن الملحمة الأدبية ألفت لتقرأ، ولهذا كان مؤلفها حريص على تماسك موضوعاتها ومثال هذه الملحمة (الفردوس المفقود) لملتن.[2]

ب– الشعر الغنائي:

وهو أسبق نشوءً من الشعر الملحمي، لأن الإنسان لابدّ أن يبدأ بالغناء لنفسه قبل أن يتخذ الشعر وسيلة لحفظ ماضيه وبطولاته في صورة الشعر الملحمي. والشعر الغنائي مرتبط بالغناء والموسيقى والعاطفة، ولكنه تطور مع التطور الطبيعي للحضارة فدخله عنصر العقل، فظهرت أنواع كثيرة للشعر الغنائي : كالأغنية(\ات طابع عاطفي قوي) ،الأنشودة، المرثية، والسونيت(يعبر فيها الشاعر عن فكرة محددة أو دفقة شعورية واحدة وتكون مركزة)[3].

والراجح أن الشعر الغنائي لم يبتدئ بما نسميه اليوم قصائد شعرية، بل ابتدأ ب(الأغاني)، أي أن الإنسان الأول قد صدح وتغنى بالأغاني قبل إنشاد القصائد الشعرية والأغاني مشتقة من لفظ layer أي العود. لأن مثل هذا الشعر كان يُغنّى بالعود. فشعرنا العربي القديم نشأ هذه النشأة ، أي على شكل أغانٍ كان يُتغنى بها في مناسبات معينة كالعبادة أو العمل. فالهزج مثلا كان نوعا من الغناء الذي يصاحب السَّير الهادئ للناقة أو السِّناد الذي كان سريع الإيقاع. وعندما تحضر العرب واختلطوا بثقافات أخرى كالفُرس واليونان ، تأثرت موسيقى العرب بموسيقى تلك الشعوب، فنشأت المقامات الثمانية التي تحدث عنها ابن سينا.

[1] محمد مندور ، الأدب وفنونه، ص42.
[2] ينظر : عز الدين إسماعيل ، الادب وفنونه ، ص86
[3] ينظر لمرجع نفسه ص 85.

عندما اختفت ظاهرة التغني بالشعر حلّ محلها ظاهرة الإنشاد. ثم ظاهرة الإلقاء، ثم ظاهرة القراءة العادية ثم القراءة الصامتة من الدواوين الشعرية[1].

إن أغراض الشعر الغنائي كثيرة : كالمدح والهجاء والنسيب والرثاء والفخر والحماسة وغيرها.. هذا في الشعر العربي أما في الشعر اليوناني فكان عندهم الأناشيد الدينية التي كانوا يرتلونها للإله وخاصة (أبولون) إله الحكمة والفنون. وأناشيد النصر في المباريات الرياضية الكبرى، وهي من أعيادهم القومية. وقد خلّف الشاعر (بندار) أربع مجموعات من هذه الأناشيد (المجموعة الأولمبية – المجموعة البرزخية – المجموعة الدلفية – المجموعة النيمية).

لكن هذا الشعر الغنائي تخلص من طابع نشأته الأولى، أي من الغنائية الوجدانية إلى قصائد متشعبة الأغراض كالوصف والقصص وشعر الفكرة والحكمة، وهذا أدى إلى نتيجتين:

1- يكاد هذا الشعر يفقد علّة وجوده ووظيفته النفسية من حيث أنه نشأ كوسيلة للتعبير عن وجدان الإنسان؛ لأن الشاعر الغنائي لا يقول لنا ما هي الأشياء ، وماهم الناس ، وما هي الطبيعة وحقائقها. بل يصور لنا الانطباعات التي تنعكس على صفحة روحه من كل هذه الأشياء، وهذه هي الغنائية الوجدانية التي لازمت نشأته وبررت وجوده ، إن تناسيها أو نسيانها كثيرا ما يخفف ماء هذا الشعر، وخاصة عندما ينقلب إلى شعر ذهني جاف لا يخاطب الوجدان البشري ولا يهزه ، بل يوجه الحديث إلى العقل فحسب، وربما كانت الفنون النثرية أقدر على توصيل المضمون العقلي من الشعر الغنائي.

لقد حاول الشاعر الإيطالي (بتراوك) العودة بهذا الشعر إلى أصله ، وذلك بإنشاء قالب (السُّوناتا) ويتناول هذا القالب عاطفة أو انطباعا محددا لا ينصرف عنه بتداعي الخواطر والمشاعر بل تظل في حدوده لكي تشبعه، وهي تتكون من أربعة عشر بيتا ثم ازدهر هذا النوع من الشعر مع المدرسة الرومانسية.

ج- الشعر الدرامي:

لفظة دراما مشتقة من الفعل اليوناني DRAO أي يعمل يتحرك، فالشعر الدرامي هو الشعر الحركي، أي الشعر الذي يُلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح . وهو ينقسم إلى فرعين (تراجيديا)و(كوميديا). أما في العصر الحديث فاستُعملت كلمة دراما للمسرحيات ذات الطابع الجِدّي.

[1] محمد مندور ، الأدب وفنونه ص 53,52.

فن المسرح ظهر عند الفراعنة (مصر القديمة) ثم عند اليونانيين القدماء في كنف الدين الوثني القديم أو في كنف إله الكرْم والخمر(ديونزيوس)(باخوس)، كان الفلاحون الإغريق يقيمون في موسم جني العنب أعيادا ريفية يتغنون فيها بسيرة إله الكرْم والخمر أغنيات فيها المرح ، وفيها الأسى؛ وذلك تبعا لحالة الكرْم عندما يونع ويخضر ويحمل ثماره الجنية، ثم عندما يذيل وتجف أوراقه ، وكانت هذه الأغنيات تُكتب وتُنشد شعرا يمكن تلحينه والرقص على نغماته، أما الحوار فقد كان بين المنشد والجوقة ، ثم نمت الفكرة حتى ظهرت المسرحية الشعرية.

موضوعات التراجيديا كانت تخص الأساطير المتعلقة بالآلهة الوثنية ، أو من حياة الملوك والأبطال ، والصراع يكون بين القدر والبطل ، ومثال ذلك مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس شخصيات التراجيديا –في أول الأمر– كانت محصورة في الآلهة أو أنصاف الآلهة، لكنها شملت فيما بعد الأبطال الأسطوريين من الناس والملوك والأمراء، وبعد أن تطورت التراجيديا في القرن 18م انفصل عن شؤون الكهّان والمعابد وطرق شؤون الحياة العامة فغدا فنا مدنيا دنيويا وذلك بظهور طبقة برجوازية في المجتمع الأوربي تقع بين الوسط والنبلاء وقد ظهرت معها الدراما البرجوازية وهي مختلفة عن الدراما النبيلة التي كانت في العصور الأولى، واختفت الدراما البورجوازية بظهور الفلسفة الاشتراكية، وظهرت الدراما الحديثة،كما لم يعد الصراع في هذه الدراما بين البطل والقدر بل أصبح بين الإنسان والمجتمع، أو بين طبقتين اجتماعيتين .

أما الكوميديا في نشأتها الأولى كانت تعالج مشاكل الحياة الشعبية ، والشؤون السياسية والأخلاقية ، أي إلى أداة نقد اجتماعي وأخلاقي وسياسي. ورائد الكوميديا هو أريستوفانيس ، ولقد كادت تتحول مسرحياته إلى هجاء صريح لزعيم شعبي معاصر اسمه كليون، لأنه زعيم متحرر سمح للفكر التحرري بالانتشار ، وهذا الذي كان يهدد الدين الوثني والأساطير بالاندثار. وأيضا سخر من سقراط واتهمه بالإلحاد في مسرحية (السحب) مما أدى إلى الحكم عليه بالإعدام[1].

د/ الشعر التعليمي:

وهو ذلك الشعر الذي يحوي علما أو فنا ويُقصد به تعليم الطلاب . والسبب في ظهوره كونه يساعد الطالب على تلقي الفن وحفظه بسهولة ، ومن ذلك ألفية ابن مالك في النحو والصرف، وهذا الشعر يشبه ما كان عند اليونان مثل قصيدة (الأعمال والأيام) لهيزيودوس، تحدث فيها حديثا مسهبا عن مواسم الزراعة وأنواع المحاصيل. وقصيدة (طبائع الأشياء)

[1] ينظر:محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ص17

للشاعر لوكرشيوس وقد حول فيها التفكير الفلسفي إلى شعر، وهو لا يقرر الحقائق بل يصورها ، وهذا الذي يختلف فيه الشعر التعليمي عن النظم التعليمي[1].

[1] المرجع نفسه، ص 28.

المحاضرة الحادية عشر

في نظرية الرواية(الماهية والحدود)

تمهيد

تعد الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العصر الحديث، لذلك سماها سعيد يقطين الجنس الحاجب، فهي تكاد تكون جنسا حاجبا لبقية الأجناس الأدبية الأخرى ، وذلك لأنها أخذت مكانة الشعر عند العرب في هذا العصر. وربما ذلك لكونها أصبحت ملحمة برجوازية تعبر بقوة عن علاقة الفرد بمجتمعه ، وهي متنفس الكاتب والقارئ معا في الخوض في تفاصيل الحياة معاناةً وتمتعاً، آلاما وآمالا.. وربما هذا الانتشار الواسع لفن الرواية كونها استطاعت خلق عالم اجتماعي يتفاعل مع العالم المعاش، من خلال تصوير فني تخييلي إبداعي، أكسبها في كثير من الأحيان قيمة جمالية تتجاوز المظاهر العادية إلى آفاق إنسانية.

قبل الخوض في مسائل تفصيلية لابد أن نتساءل أولا عن ماهية الرواية، ما الرواية؟ أليست قصة طويلة؟ ما العناصر التي تكون بها الرواية رواية؟ في أي ثقافة ظهرت؟ وهل العرب عرفوا جنس الرواية أم استوردوه من الغرب كما استوردوا أشياء أخرى بفعل المثاقفة؟ ما لذي تختلف فيه الرواية عن بقية الأجناس الأخرى؟

1/ ماهية الرواية:

لغة: وورد في لسان العرب"روى الحديثَوالشِّعْرَ يرْويه رِواية وتَرَوَّاه، وفي حديث عائشة، رضي الله عنها قالت :تَرَوَّوْا شِعْر حُجَيَّة بن المضرِّب فإنه يُعِينُ على البِرِّ، وقد رَوَّاني إياه، ورجل راوٍ؛ وقال الفرزدق :أَما كان، في مَعْدانَ والفيلِ، شاغِلٌ لِعَنْبَسةَ الرَّاوي عليَّ القصائد؟ وراوِيةٌ كذلك إذا كثرت روايتُه، والهاء للمبالغة في صفته بالرِّواية. ويقال :روَّى فلان فلاناً شعراً إذا رواه له حتى حَفِظه للرِّواية عنه .قال الجوهري :رَوَيْتُ الحديث والشِّعر رِواية فأَنا راوٍ، في الماء والشِّعر، من قوم رُواة.ورَوَّيْتُه الشِّعر تَرْوِيةً أَي حملته على رِوايتِه"[1]. والريّ هنا هو ري معنوي ، معنى هذا أن للشعر مكانة عند العربي كمكانة الماء في الصحراء ، أي أنه نفيس. وقد أطلقت العرب على المزادة الراوية، لأن الناس يرتوون من مائها، وأطلقوا

[1] ابن منظور، لسان العرب ، ص 1784.

مصطلح راوية على البعير لأنه كان ينقل الماء ، وعلى الرجل الذي يسقي القوم الماء، ثم أطلقوه على الذي يحفظ الشعر وينقله.

اصطلاحا:

لم يفدنا التعريف اللغوي لمادة روى في شيء، وذلك لأن مصطلح رواية بالمفهوم الحالي له، هو مصطلح مستحدث، لم يعرفه التراث العربي بهذا المفهوم. أما في العصر الحديث فإن مفهوم الرواية لم يُضبط حق الضبط فقد بقي فلوتا عصيا على الحدّ، عبر عن هذا الأستاذ عبد الملك مرتاض عندما سُئل عن حد الرواية قال:"والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة [1] . ومن قبل مرتاض عبر عن ذلك باختين بعدم القدرة على ضبط تعريف محدد للرواية لكونها متغيرة ومتطورة باستمرار[2].

يرى هيجل أن الرواية ملحمة برجوازية حديثة ، وهي بمعناها الحديث تفترض مجتمعا منظما تنظيما نثريا حيث تسعى ما أمكنها إلى ذلك أن تعيد للشعر وفي الوقت نفيه إلى حيوية الأحداث وحركية الشخوص ومصيرهم وحقوقها المفقودة ، ومن الصراعات العادية جدا كذلك، والتي توافق الرواية أكثر هو الصراع بين شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية وصدفة الظروف الخارجية. إن الرواية بمعناها الحقيقي شأنها شأن الملحمة ، وهو رسم عالم بأكمله ولوحة الحياة التي تبدو موادها العديدة وعمقها المتنوع في دائرة الفعل الخاص. إن الرواية حسب هيجل تضطلع بوظيفة ملحمة برجوازية داخل مجتمع منظم تنظيما نثريا مبتذلا لأنها تظل دائما مهووسة بأن تعيد له كليته وشعريته اللتين فقدهما بحكم التحول التاريخي والاجتماعي[3].

أما عند لوكاتش فإن الرواية هي الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لا يكون فيه الإنسان في بيئته أو غريبا عنه غربة تامة، فلكي يوجد أدب ملحمي كالرواية لابد من جماعة بشرية أساسية، ولكي توجد رواية لابد من مقابلة جذرية بين الإنسان والعالم ، وبين الفرد والمجتمع[4] .

---

[1] عبد الملك مرتاض، " الرواية جنسا أدبيا"، مجلة أقلام ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع11,12، 1986، ص124.

[2] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي ، بيروت 1982، ص66.

[3] ينظر: محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر تونس، 1996، ص19.

[4] ينظر المرجع السابق ص 31.

أما لوسيان قولدمان صاحب نظرية رؤية العالم فقد رأى أن الشكل الروائي نقل للحياة اليومية في مجتمع ينزع نزعة فردانية أنتجه الإنتاج لفائدة السوق إلى المجال الأدبي[1] .

أما الشكلانيون الروس فقد أن مفهوم الرواية لا يخرج عن نظرية السرد ، فللسرد كما يرى موريس ايخنباوم أشكال معروفة ، وهي أشكال اللغة المكتوبة كالشكل التراسلي والمذكرات والملاحظات والدراسات الوصفية فهي تتجه إلى القارئ لا إلى المستمع كما أنها بُنيت من علامات مكتوبة لا منطوقة. ويرى ايخنباوم أن الرواية ليست تطويرا للقصة لأن هذه الأخيرة بقيت على صلة مع الخرافة والأحدوثة وهي تتصف بعدم وصف الطبيعة والشخصيات وعدم وجود التأملات الفلسفية وضعف الحوار وتقلصه. بينما الرواية متطورة عن الأشكال الكتابية الأخرى كالدراسات والمقالات وحكايات الأسفار والذكريات[2].

على صعيد الدراسات العربية عرفها عبد الملك مرتاض بقوله :" هي رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح المجال لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[3].

من خلال التعريف السابق أن الرواية تتميز بما يلي :

1 / الكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات أو في الجانب الشكلي.

2 / قد تكون الرواية معبرة عن الفرد أو عن الجماعة أو عن الظواهر.

3/ ترتبط الرواية بالمجتمع وتقيم معمارها على أساسه.

4 /الرواية مثل المجتمع تتجاوز المتناقضات، وتجمع بين الأشكال الأدبية.

إن الحديث عن معمارية الرواية وارد في العديد من التعاريف، لأن هذا الفن مرتبط بالمجتمع الحديث، الذي يتميز بالعمران، يقول محمود أمين العالم:" ويتشكل هذا المعمار في الرواية... من عناصر متشابكة كسمات الشخصية الروائية،

[1] من أجل علم اجتماع الرواية، لوسيان قولدمان، ص36

[2] بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص108.

[3] عبدالملك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام وزارة الثقافة والإعلام ،عدد 12،11 ، 1986 ،الجزائر، ص 124.

والعوامل المتحكمة في مصائرها ،والطابع التسجيلي... ثم التحليلي ،وكذلك مكوناتها الأسلوبية وعنصر المكان، ثم التصميم الذي تخضع له الرواية"[1].

يركز محمود أمين العالم على العناصر الأساسية الآتية للعمل الروائي وهي:

1 / سمات الشخصية والعوامل التي توجهها.

2/ الطابع التسجيلي كوصف الأشياء والعادات والتقاليد.

3/ الطابع التحليلي.

4 / الأسلوب.

5 / المكان.

6 / التصميم الذي تخضع له الرواية.

أورد فتحي إبراهيم تعريفا آخر للرواية وهو:" سرد قصصي نثري يصور شخصيات فريدة من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى ، نشأ مع البواكير الأولى للطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من التبعات الشخصية"[2]. وفي هذا التعريف تناقض واضح ؛ لأنه من جهة يثبت أن الرواية سرد قصصي وحسب تعريفه لا فرق بين الرواية والقصة ، وفي الآن نفسه يقول بأن الرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية، ولكن القصة معروفة في العصور الكلاسيكية! ولقد حسمها الأستاذ حميد لحميداني عندما قال بأن الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع الروايات كونها قصة طويلة ، ويضيف الكاتب نفسه "وقد لاحظنا أن ما يعتبره أغلب النقاد في العالم العربي ككل رواية لا يقل في الغالب عدد صفحاته ثمانين صفحة من القطع المتوسط"[3].

أنواع الرواية:

صنفت الرواية حسب المضمون ، ومن ناحية التقنيات السردية التي وظفتها أيضا:

أ- الرواية التاريخية:

[1] صالح مفقودة ، ،نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل ، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة ص 8.

[2] فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس 1988، ص176.

[3] حميد لحميداني، في الرواية المغربية والرواية الاجتماعية(دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة ،الرباط ، 1985، ص80.

ليس معنى الرواية التاريخية " الحدوث في الزمن الماضي فهي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصور بداية مسار وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد ، وهي عمل يقوم على تواترات داخلية في تجارب الشخصيات تمثيلا لنوع من الشعور والسلوك الإنساني في ارتباطهما المتبادل في الحياة الاجتماعية والفردية ، وهي تمثل بالضرورة تعقيدا وتنوعا في الخبرة والتجربة... والرواية التاريخية لا تأخذ مجتمعها كقضية مسلما بها، هادئا راسخا تحت عدستها، تدرس تدرجاته وتعدد ألوانه، فهي تواجه مجتمعا بعيدا عن الثبات والرسوخ"[1].

ازدهر هذا النوع من الرواية أثناء القرن السادس عشر، وذلك كمعظم الأنواع السردية الأخرى، في وقت كانت السلطة السياسية آيلة للبورجوازية. وقد كان ولتر سكوط (1771-1832) الذي عرف شهرة طائرة بسبب رواياته ذات النكهة التاريخية هو مؤسس هذا النوع من الرواية، ولقد استطاع أن يعري أرداحا بارزة من تاريخ الشعب الإيكوسي. وقد تبعه بعد ذلك بالزاك وفينيي، وستاندال (يوميات إيطالية) ، وفيكتور هيجو (سيدة باريس)و (الرجل الضاحك) و(ثلاثة وتسعون) .وفلوبير (سالامبو) ، وجوتييه(رواية المومياء) ، وإيميل زولا (فتح بلاسانس)، وأناتول فرانس (الآلهة عطشى) ، وتولستوي (الحرب والسلم)[2] .

إن الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجده، بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي أو المنطقي، كما تستميز برسم ملامح الشخصية لاعتقادها بوجوده فعلا ، لأن التاريخ هو تفاعل الإنسان والزمان والمكان ، أما الرواية الجديدة فهي ترفض مفهوم الزمن أو سلطانه، وحاولت التملص منه بالعبث به، وكسره.

تختلف الرواية التاريخية عن التاريخ كونها تعتمد على انتخاب الأحداث الملائمة لحبكتها وتعيد ترتيبها وفقا لذلك ، وكذلك تعتمد الإضافة والحذف وتحليل الشخوص والتخييل بهدف بث الحياة في الهياكل التاريخية ولكي تبدو للقارئ شخوصا تعيش حاضر الراوي، ولكن من المحذور أن يقتحم الروائي عناصر في التاريخ تدلسه وتنحرف به عن حقيقته

ب- الرواية الاجتماعية:

وهي عمل قصصي أو درامي يتناول في المحل الأول المسائل والمشكلات الاجتماعية، وينصب اهتمامه على العوامل البيئية، والحضارية ، ولا يولي اهتماما كبيرا للسمات المميزة للشخصية السيكولوجية ، وهي مهتمة بالمجتمع الذي تعيش فيه

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 177.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص34,33.

الشخصيات، وتأثيره فيها، وعلى القوى الاجتماعية التي تتحكم في الشخصيات، ومثل هذا النوع من الروايات يقدم رسالة ما للقارئ[1]. وهذا النوع يتجنب التاريخ و يتناول الوقائع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية.

وتُعد روايات نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)(بدايو ونهاية)(زقاق المدق)(الثلاثية) روايات اجتماعية.

ج- الرواية العجائبية:

وهذا النوع يعزف فيها المؤلف عن محاكاة الواقع وما فيه، ويتجاوزه إلى ما فوقه من قوانين الخيال أو اللاواقع، وهو قد يجمع في شخصياته بين الجنس البشري ومخلوقات أخرى كالجن وكالحيوانات المتكلمة .. وهو يتعمد كسر قوانين الزمن والمكان وذلك لإضفاء الهشة واللامعقولية على القارئ ، والخروج به إلى عوالم غير مألوفة، وبذلك تنكسر الحبكة التقليدية الخاضعة لقيود المنطق، والقارئ أثناء قراءته لهذا النوع من الروايات يلغي عقله وقوانينه، ويتلقى الرواية بذوق ومخيلة فقط، لذلك يوفر هذا النوع من الروايات الكثير من اللذة، لأن سلطان العقل قد يحجّم اللذة وهو الآن معطل. والسرد العربي عرف هذا النوع مبكرا كألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ..

د- الرواية الحربية:

هذا النوع من الروايات فرضته الظروف التاريخية، إذ أن الاستقلال من براثن الاستعمار الأوربي نشط خيال الكتاب العرب الذين خلدوا تضحيات شعوبهم تجاه الاستعمار.

إن شخصيات هذا النوع شخصيات نبيلة لأنها تسعى نحو هدف نبيل وهو التحرر من الظلم ، وهي ذات نزعة نضالية تحررية. والسعي إلى التحرر هو تقريبا الموضوع المشترك بين هذا النوع من الروايات. وهذه الرواية هي عكس الروايا الاستعمارية التي تمجد الاستعمار وقذارته. ومن صفات الشخصية في الرواية الحربية أنها تتسم بصفات التضحية الخارقة ، وحب التفاني في خدمة الوطن، مما يجعلها تكون قريبة من قلوب القراء.

إن الرواية الحربية مناضلة بطبيعتها وهي تمثل صميم الأدب السياسي الذي هو ثمرة العمل العسكري . و قد لا تسلم هذا النوع من الروايات أن يخدم النعرات العنصرية.[2]

هـ- رواية التجسس:

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 181.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص 50,49.

وهي تشبه الرواية البوليسية، وتتصف الشخصية في هذا النوع بصفات الخيانة والشراسة، وذلك أن الشخصية التجسسية تمارس عملها خفية ، كون ذلك الفعل غير مشروع دوليا وأخلاقيا. وإذا كانت الحرب عدوانا معلنا فالتجسس حرب مخفية.

تقدم شخصية الجاسوس في الروايات الغربية على أنها شخصية ذات قوة جسمية وتتصف بشجاعة نادرة، وبذكاء سريع وحاد، وقدرة عجيبة على الإفلات من أحرج المواقف، وهي تشبه إلى حد ما الشخصية العجائبية أو الشخصية الملحمية إلا أنها لا تقوم بخوارق العادات. ويذهب عبد الملك مرتاض في ازدراء هذه الشخصيات وهذا النوع من الروايات مذهبا متفردا فهو يقول: "..فكأن قراء هذا النوع من الرواية أطفال كبار، إذ يعد الإيمان بتفاهة ما تنهض به تلك الشخصيات المثالية غير الواقعية استسلاما ساذجا إلى حكم الخرافة، وخضوعا أعمى لسلطان الشعوذة الخيالية. فهل تعد هذه الشخصيات في وظيفتها العدوانية ، استمرارا للمرتزقة الذين تسلطهم بعض الدول الغربية على الشعوب المستضعفة في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ابتغاء إذلالهم، أو فرض سياسة معينة عليهم"[1].

ويرى مرتاض أن الرواية التجسسية جاءت لتعوض الرواية الاستعمارية التي كانت تصف مغامرات الغربيين أثناء احتلالهم أراضي شعوب أخرى لم تكن معروفة من قبل. فلما تحررت الشعوب واستيقضت أدبر عهد الاستعمار ، فعجز خيال الغربيين إلا أن يسرح في هذه المستنقعات التجسسية التي قذفوا في مجاهلها. من أبرز الكتاب في هذا النوع جوستاف لوروج صاحب رواية (حرب الأشباح).بيير نور (القافلة السادسة) جان بومار (السمكة الصينية).

العناصر المكونة للرواية:

1- **الشخصية:**

الشخصية في الرواية التقليدية يسخرها الروائي لإنجاز حدث وكله لها، وهي تخضع لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وإيديولوجيته. وتعامل الشخصية على أساس أنها كائن فيزيقي، فيهتم الروائي بوصف كل تفاصيلها الدقيقة كلباسها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص46.

وقامتها ولون بشرتها وصوتها وأهوائها وهواجسها، وآمالها وآلامها.. وهذا لأن الشخصية لها دور عظيم في تحريك مجريات الرواية، وكأن الشخصية كل شيء في الرواية[1].

إن الصراع الأساسي الذي تنبثق منه الأحداث لا يكون إلا بوجود شخصية مثيرة يقحمها الروائي ، لذلك كان الاعتناء بها واضحا من طرف الروائيين الكلاسيكيين ك: إيميل زولا أو بلزاك.. وهؤلاء الروائيون كانوا يعرفون كل شيء مسبقا عن شخصياتهم كما أنهم يمارسون عليهم رقابة شديدة أثناء السرد.

لكن الروائيين في بدايات القرن العشرين أخذوا يغيرون في نمط الشخصية والانتقاص من قيمتها، فأصبحت الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني فقط، تتساوى في ذلك مع الوصف والحوار والسرد. ولقد سمى كافكا شخصيته البطلة بحرف (س) وذلك ليحرمها من الحق في الحياة والمشاعر والتفكير، وهذا الصنيع عُدّ قطيعة مع الشخصية في الرواية التقليدية.

يرى الروائيون الجدد أن الشخصية لا بد أن نكون منفصمة في علاقتها مع قيم المجتمع ، لكن الروائيين التقليديين كانوا يخدعون قراءهم بوصف شخصياتهم منسجمة مع المجتمع ، لكن هناك من يولي للشخصية الروائية أهمية بحكم أنها تستطيع حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته، التي ما كانت لتُكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك فيه[2].

لقد رفض أصحاب الرواية الجديدة كأندريه جيد وفرجينيا وولف، وجيمس جويس أن تبقى الشخصية كلاسيكية واضحة يتحكم الكاتب فيها كما شاء، ورفضوا التحديد النفسي والاجتماعي لها، ويرون أن هذا التحديد كان خداعا ووهما ، وأن واقع وحقيقية الفرد لا يتحدد بوضعه ولا بطبعه في المجتمع ولكن بطائفة من القيم الثابتة التي تنهض في الواقع على غير المتوقع فتتسم بالارتجال.

جاء جيل جديد من رواد الرواية الجديدة وهم ناطالي ساروط ، ميشال بيطور، وكلود سيمون، وصمويل بيكيت...

وأعلنوا أن الشخصية الروائية قد ماتت، وذلك في منتصف القرن العشرين تقريبا. وأصبح رولان بارت يرى أن الشخصيات عينات من الخطاب، وكأن الخطاب نفسه يغتدي عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية من الشخصيات الأخرى، فالخطاب ينتج شخصيات تكون له ظهيرا ، وليس ذلك أن يجعلها تلعب فيما بينها أمامنا ، بل من أجل أن تلعب معنا.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص76.

[2] المرجع نفسه ص79.

فالشخصية حسب هؤلاء لم تعد تلك التي تعكس الواقع الاجتماعي، وأنها تستطيع أن تعكس قضاياه ، وتكون محملة برسالة ما تؤديها. فالشخصية أصبحت من ورق وهي مشكلة لسانياتية بحيث لا يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة[1].

ومن جهة أخرى يعتبر فورستر في كتابه وجوه الرواية أن الشخصية الروائية لا يمكن أن تطابق الشخصية في الحياة اليومية فثمة" فرق بين الشخصيتين، ولا يمكن أن تكونا متطابقتين، فالفن والحياة شيئان متباينان ، الحياة تفرض علينا وجودا مستمرا، بينما الرواية لا تفرض على الشخصية الظهور إلا عندما يُنتظر منها أن تقوم بعمل لافت للنظر"[2].

والشخصية في السرد القديم سواء العربي أو الأجنبي مختلفة عن الشخصية في السرد الحديث والمعاصر ، فقد كانت الشخصية تضطلع بدور معين يسديه لها الكاتب لا يتغير إلى نهاية السرد، فمثلا في مقامات الهمذاني أسدى الكاتب لبطله أبي الفتح الاسكندري دور المحتال المتنكر الذي ينجح في خداع الدهاة والأذكياء، ويظفر منهم ببعض المال. وفي السير الشعبية يُسند للبطل دور الفروسية أو الشجاعة الخارقة، فهو لا يظهر في ثنايا السيرة إلا مقاتلا أو منتصرا، ومثال ذلك سيرة عنترة ابن شداد، والهلالي في السيرة الهلالية، كذلك الأمر في الملاحم اليونانية ، لا تتغير صورة البطل في كامل الملحمة التي تمتد حوادثها سنوات طويلة. لذلك ارتبطت الشخصية في السرد القديم بما يسمى النماذج البشرية؛ فالشخصية تمثل تمثيلا مطلقا صفة معينة في الإنسان، فهي إما تكون تجسيما مثاليا لفضيلة من الفضائل ، أو تجسيدا لنقيصة من النقائص، فالأب غوريو في رواية بلزاك مثلا تمثل التضحية المطلقة.

للشخصية الروائية ألوان عدة ، أبرز الألوان :الشخصية المدورة والشخصية المسطحة؛ الشخصية المدورة هي تلك التي تفاجئنا بأفعالها أثناء الرواية ، وعكسها الشخصية المسطحة (الثابتة) التي تحافظ على سلبيتها بعدم مفاجأتنا بشيء أثناء سيرورة الأحداث فهي تبقى كامنة في الوضع والحد الذي رسمها الكاتب لها. إن الشخصية المدورة (المكثفة أو النامية) هي تلك التي تشكل عالما كليا معقدا في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة ، وهي كثيرا ما تتسم بمظهر التناقض. وهي أيضا الشخصية المغامرة الشجاعة، وهي تكره وتحب ، تؤمن وتكفر، تنفر وتقترب.. أي تؤثر في غيرها تأثيرا بليغا. لكن الشخصية المسطحة محدودة المساحة والتحرك لكن لا يحظر عليها دائما ألا تقوم بفعل حاسم في العمل السردي.

ب – الحبكة:

[1] توفيتان تودوروف، قاموس علوم اللسان ص 284، نقلا عن: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص83.

[2] محمد يوسف نجم ، فن القصة، دار الثقافة ، بيروت ، ط5، 1966،ص93.

لا يخلو أي نص سردي من الحبكة، والحبكة هي التنظيم الداخلي للنص بحيث يلائم بعضه بعضا، فالمتأخر منه بسبب من السابق، والسابق يمهد للاحق.. فهي إذن تسلسل النص وتنظيمه واتساقه.

والحبكة مسؤولة أن تجعل القول المنطوي على محاكاة الواقع قولا قابلا للفهم، قابلا للاستيعاب، قابلا للتصديق. فالقاص الذي يصور الحوادث ويرسم ملامح الشخوص رسما يريد له أن يكون نابضا بالحياة مطابقا للواقع، إذا لم ينظم ذلك تنظيما يجعل أجزاء الحدث المتلاحقة يتوالد بعضها من بعض، كانت القصة مفتعلة، ومرد ذلك ضعف الحبكة الذي يؤدي للشعور بعدم واقعية الحكاية[1].

يقول والتر سكوت :" ما يميز السرد الواقعي عن القصصي هو أن الأول غامض من جهة الأسباب البعيدة للحوادث التي يقصها... بينما في الثاني يعدّ تعليل كل شيء مما يترتب على الكاتب فعله"[2]. فالسارد الذي يحكي وقائع تاريخية غير مطالب بإعطاء أسباب ما يحدث، في حين أن كاتب الرواية لا يكفيه أن يروي الوقائع، إنما عليه أن يرتبها وينظمها وينسقها مشيرا إلى الأسباب والنتائج. ويؤكد فورستر هذا الرأي بقوله إن الحبكة ضرب من الحوادث التي يتمّ فيها التركيز على الأسباب والنتائج بدلا من التشويق.[3]

إن تطور الحبكة يؤدي إلى أحد أمرين:

- تلاشي الأزمة أي إلى الحل وتفكيك العقدة .ففي رواية الجريمة والعقاب مثلا يذهب القاتل بنفسه إلى البوليس ويسلم نفسه ويعترف بذنبه طالبا تنفيذ حكم العدالة عليه.
- إيجاد أزمة جديدة، وذلك عندما يخطئ البطل في الوصول إلى هدفه فتنشأ له أزمة جديدة فينخرط في حلها، إلى أن يصل إلى الحل النهائي.

---

[1] ينظر: إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي، ص216.

[2] رينيه ويليك، وأوستن وورن، نظرية الرواية ، ص283.

[3] Forster E.M, Aspects of the novel, p87 نقلا عن : إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي، ص217.

أما الشكلانيين الروس فيعبرون على الحبكة بقولهم أن كل حادث يؤدي لمزيد من الحوادث التي تكسر سكونية الوضع، وتؤدي إلى تعقيدات جديدة تسمى حافزا. والخروج من التعقيدات هو الذي يسمى حبكة الحل، والحوافز تؤدي إلى توتر يسبق الحل وهو ما يعرف بالذروة[1].

وللحبكة أنواع؛ منها الحبكة النازلة ، وفيها يتحطم البطل رويدا رويدا وتتراجع الشخصية البطلة أمام الحوادث ، عن طريق الانتحار الجسدي المادي أو العقلي. أما الحبكة الصاعدة وهي التي تؤكد تحقيق الشخصية البطلة بعض ما كانت ترجوه من أهداف. أما الحبكة الناجحة فهي كالصاعدة إلا أن الفرق بينهما هو أن الصاعدة يغلب على الأحداث الصغرى المتدرجة فيها الطابع الإيجابي، في حين أن الناجحة تتعرض فيها أهداف البطل إلى عراقيل تحاول ثنيه عن بلوغ هدفه، لكنه ينجح في النهاية[2]. أما الحبكة المقلوبة فيبدو فيها أن البطل قد حقق شوطا من هدفه ، ونجح في الاقتراب منه، لكنه في الأخير يفشل في بلوغه.

والحبكة لا تكون متماسكة أو مفككة اعتباطا ، إنما ذلك يتوقف على طريقة العرض، وهناك أربع طرق لذلك[3]:

- السرد المباشر كالذي في الملاحم والسير الشعبية.
- طريقة المذكرات واليوميات والسير الذاتية التي يروي فيها البطل حكايته.
- الطريقة التراسلية كالتي في آلام فارتر لجوتييه، وتكون الحبكة أقل وضوحا من الطرقتين الأولتين لأنها تحوي ساردين.
- المونولوج الداخلي، وتكون غامضة، وهي ليست سهلة للقارئ العادي.

ولكي تكون الحبكة جيدة لابد من توفر بعض الشروط:

أ- الخلو من الحشو الذي لا يخدم حركة السرد واندفاعه، وعلامة الحشو أن لا يتأثر السرد بحذف الحدث الذي عددناه حشوا، ولا ينقص من جمالية الحبكة شيء .

ب- الخلو من الفجوات المخلة بالسرد.

---

[1] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص184,184.

[2] عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1 1986، ص78

[3] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 81,77.

ج- اعتماد اللاحق على السابق من الحوادث أو العكس، بحيث لا يكون في الرواية حدث ليس له مسبب أو يفتقر إلى تعليل، ويستثنى من هذا السرد الغرائبي.[1]

ح- تجنب الاعتماد على المصادفات العرضية في التخلص من العقدة والوصول إلى الحل.

خ- تجنب النهاية المفتعلة التي لا تؤدي إليها الحوادث، والتي لا تتناسق معها.

د- من مساوئ العقدة ألا تتناسق مع الواقع والسياق الذي كتبت فيه، وألا تناقض الأحداث بعضها بعضا.

ذ- تتأثر الحبكة بالزمن السردي، ففي الرواية التاريخية مثلا يغلب على الكاتب تنظيم الأحداث وفقا لترتيبها التاريخي، أي من البداية مرورا بالذروة ثم النهاية، وهذا يلاحظ في روايات جورجي زيدان مثلا، وعلي أحمد باكثير.

وأحيانا تقوم الحبكة على الارتداد للزمن الماضي من الحاضر، فيكون الحدث الأخير هو الأول في الحكاية المكتوبة ، وهذا النوع من الحبكة يصلح للرواية البوليسية.

ج- الزمن:

إن طريقة توظيف الروائي للزمن يحدد المدرسة الأدبية التي ينتمي لها، والزمن بالنسبة للرواية مهم جدا ، وهو ينقسم إلى اثنين: زمن خارجي (زمن وقوع الأحداث، وقت الكتابة ، القراءة)، وزمن داخلي (ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد). يختلف زمن القصة عن زمن الحكاية، فزمن القصة هو الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي، وزمن الحكاية هو الزمن الملفوظ أو المكتوب الذي يعرض فيه الراوي لتلك الحوادث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت والحدود التي تسمح بها اللغة[2]. ثم إن الروايات التي تحترم الترتيب الطبيعي لأحداثها فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن تُرتب في البناء الروائي تتابعيا لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك ما دام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإن التطابق بين زمن القصة وزمن الحكاية لا تجد له مثالا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة شرط أن تكون أحداثها متتابعة لا متداخلة [3].

د- التبئير:

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص71,63.

[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 100.

[3] حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للغة العربية 2013.ص146.

وهو زاوية الرؤية أو وجهة نظر الملاحظ، وهو على ثلاثة أنماط[1]:

- التبئير الأدنى أو الصفر. أي لا وجود لشخصية تنقل لنا الأحداث من وجهة نظرها.
- التبئير الداخلي الثابت والمتعدد ، وفيها توصف الأحداث وفق نظر أحد شخوص الرواية، فالسارد يتساوى مع شخصيات الرواية في العلم بالأحداث المستقبلية.
- التبئير الخارجي وفيه تسرد الأحداث كما تظهر للسارد الخارجي ، أي أن السارد عالم بمصائر الشخصيات مسبقا.

[1] المرجع السابق، ص 145.

المحاضرة الثانية عشر

تمايز الرواية عن بقية الأجناس السردية

لكي نمعن أكثر في توضيح ماهية جنس الرواية لابد أن نعمل على استمازة جنس الرواية عن بقية الأشكال السردية القريبة منه، وذلك طلبا لانجلاء كينونتها وعناصرها الجوهرية.

منذ البداية تشترك الأجناس السردية التالية: القصة، الملحمة، المسرحية، المقامة، الأسطورة، الحكاية، النكتة.. في كونها سردا ، والسرد حسب جينيت هو" قص حادثة واحدة أو أكثر، خيالية أم حقيقية "[1]. وهذا يعني أن السرد لا يوجد إلا بواسطة الحكاية، كما أنه عرض لتسلسل الأحداث، أو الأفعال في النص.

يتكون السرد في مجمل المحكي بعامة، من عنصرين أساسين هما: السرد بمعنى خطاب الأحداث، والعرض بمعنى خطاب الأقوال ،وهذا يعني في معظم الدراسات التي عنيت به أنه حسب حميد لحميداني: الكيفية التي تروى بها القصة ، ويرى عبد الرحيم الكردي أنها الطريقة التي تشكل بها الحكاية وأساليب عرضها.

وتنطوي تحت اسم السرديات عدة أجناس أدبية تتعالق مع الرواية في عناصر وتفترق معها في خصائص أخرى وأولها القصة ،والسيرة الذاتية والغيرية والأسطورة ،والملحمة، والمسرح بالإضافة إلى أدب الرحلة والمقامة، والمذكرات..

أ- بين القصة والرواية:

الفرق الوحيد في رأينا هو الحجم، وبسبب هذا الفرق تنبت فروقا تتفرع منه كعدد الشخصيات، وكثرة الأحداث، وتنوع العوالم ، وطول العقدة، وكثرة التفاصيل.

شخصيات القصة محدودة ومعدودة وغالبا ما تكون مكونة من بطل وشخصيات ثانوية، أما شخصيات الرواية فهي كثيرة جدا وخاصة الشخصيات الثانوية والمسطحة وذلك لكثرة الأحداث.

أما الأحداث فإن القصة تحوي حدثا واحدا رئيسيا تقريبا ، وبقية الأحداث تدور في فلكه، تعضده وتجري به نحو النهاية، أما الرواية فبسبب طولها فإنها تحوي أحداثا عديدة رئيسية أم ثانوية. وبما أن الأحداث ستقع في أحياز فإن ذلك يستتبع تنوعا وثراء وكثرة في أحياز الرواية. وإذا كثرت الشخصيات وتعددت الأحداث فبالضرورة تركبت العقدة واستطالت

[1] محمد عنان ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 3 ، مصر ، 2003 ص 59 .

ووُلدت منها عقد صغيرة . وقد عبر عن هذه القناعة الأستاذ سعيد يقطين عندما قال:" لا أحد يستطيع إنكار، كما أتصور، كون القصة هي في آن واحد : أم الرواية وأختها. فهي أنها لأن الرواية لا يمكنها أن تتشكل إلا من رحم القصة القصيرة جنسيا، وهي أختها عندما تستقل كل منهما بذاتها نوعيا. فالرواية حسب هذا التصور تتغذى من أمها ولكنها تزاحمها المكانة حين تصبح أختها[1]. أي أن القصة تاريخا وظهورا هي أسبق من الرواية ، لأنها الأقرب إلى بساطة النشأة ، فالأجناس تنشأ بسيطة ثم تتطور وتتعقد وقد تنقسم وتتفرع . والقصة في اعتباره تشترك مع الرواية في كونهما تحت جنس واحد وهو السرد، وأنهما يُبنيان على المادة الحكائية التي هي بسيطة في القصة بينما في الرواية مركبة، فالقصة القصيرة لا تتعدى نواة المادة الحكائية لكن الرواية تنويع هذه المادة الحكائية بتفاصيل وجزئيات تضيق عنها القصة القصيرة. وفي الرواية تروى تلك المادة الحكائية عدة مرات من لدن رواة متعددين وبمنظورات مختلفة[2].

ب – بين الرواية السيرة الذاتية:

تتداخل السيرة الذاتية مع الرواية التاريخية وذلك أن السيرة الذاتية يعالج فيها الكاتب رؤى خاصة إزاء الشخصية التي يكتب عنها سواء بنقدها أو تجميل صورتها مما لحق من نقد ، ويقتربان فنيا، والسيرة الأدبية نوعان سرة ذاتية وهي "سرد قصصي يتناول فيها الكاتب نفسه ، ترجمة حياته الخاصة ، ويحاول كاتب السيرة الذاتية أن يعرض حكاية مستمرة لما يعتبره أكثر أحداث حياته أهمية ودلالة، ولا يكشف كاتب السيرة الذاتية عادة إلا تلك الأوجه التي يريد أن يتذكرها الناس ويعرفوها"[3] ،وسيرة غيرية حين يكتب عن شخص آخر، فالسيرة نوع أدبي يقوم على مضمون تاريخي، يتشكل في إطار بناء روائي قريب من الرواية التاريخية [4] . ويؤكد جورج ماي في كتابه السيرة الذاتية على تداخل جنسي الرواية والسيرة الذاتية تداخلا شديد التعقيد، يستعصي على الضبط دفع به إلى أن يشكل منهما طرفين لسلم واحد.، ومهما يكن فبعض النقاد يرون أن الرواية أصل والسيرة الذاتية فرع، ويرى طه الوادي أن السيرة الذاتية مجرد مرحلة تمهيدية للرواية، قبل أن تبلغ الحلة التي هي عليها الآن.

ورغم هذا التداخل يمكن أن نميز الرواية من السيرة الذاتية ب:

---

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، ص202.

[4] أمل التميمي ، السيرة الذاتية النسوية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،ط 1 2005 ، ص99.

- الأحداث والوقائع والشخصيات والتواريخ في السيرة الذاتية حقيقية لا تخييلية ، وهي تعبر عن مجريات تاريخية تخص الكاتب أو البيئة التي عاشها. أما أحداث الرواية وشخصياتها فغالبا ما تكون من خيال المؤلف سواء حاكى الواقع أو فارقه.

- السيرة الذاتية ذات كثافة سيكولوجية عالية لأنها تعبر عن عواطف الكاتب ومواقفه تجاه أشياء حدثت له فعلا لا تخيلا ، لذلك هي أقرب للذات وللصدق الفني من الرواية.

- توظف السيرة الذاتية السرد الكرونولوجي المستقيم للأحداث والوقائع ، بينما الرواية تعمل غالبا على تكسير خط الزمن ، ويعتبر هذا أحد تقنيات السرد.

- في السيرة الذاتية عادة ما يبنى النص من زاوية تبئير واحدة وهي صوت الراوي العليم، أما الرواية فإنها تستثمر بقية زوايا التبئير .

- أما من ناحية الموضوع فإن الرواية أكثر تحررا من السيرة الذاتية ، لأن الخيال الحر هو الذي يمد نص الرواية بموضوعها ، بينما السيرة الذاتية تخضع في موضوعها للذي حصل فعلا، أي ما قد مضى وأصبح تاريخا وحقيقة. فكاتب السيرة الذاتية يستذكر ، وكاتب الرواية يبدع.

- وجود علاقة حقيقية بين الكاتب والشخصية البطلة للسيرة الذاتية، وهي علاقة مطابقة ، بينما في الرواية لا تكون هناك علاقة بينهما غالبا؛ لأن الشخصية البطلة تكون مبتدعة من خيال كاتبها.

- السيرة ذات طابع توثيقي، أي أن مهمتها توثيق أحداث وشخصيات وتواريخ يراها الكاتب مهمة ، وشاهدة على عصر أو ثقافة ما. وهي بهذه الوظيفة تقترب من الرواية التاريخية وتتقاطع معها ، أما بقية أنواع الرواية فإنها لا تحرص على هذا الجانب إلا بمقدار، لأنها ابنة الخيال لا الحقيقة.

ج- بين الرواية والأسطورة:

الأسطورة في جوهرها عبارة عن الحكاية التي تروي في جوهرها تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن الخيالي. تحكي الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا.. باختصار تصف الأساطير مختلف

تفجر القدسي أو الخارق في العالم[1].

فالأسطورة هي حسب تعبير بعضهم قصة وجود ما، من حيث أنها تروي الكيفية التي نشأ بها الشيء أو ذاك فضلا عن أنها ترتبط بالواقع في أولياتها. أما أبطالها خارقون يعرفون بما في عصور التكوين [2] . والأسطورة تمضي إلى تفسير مظاهر الوجود، لاسيما عندما يعجز الإنسان عن تفسير حدوث ظاهرة ما، فينصرف حينئذ إلى الأساطير، وهو نظام عجائبي قوامه الآلهة والماورائية التي تعتمد بعضها على بعض.

مما سبق واضح وجلي الفرق بين الأسطورة والرواية، وإن كان كل منهما في الأساس قصة ، فإن الأسطورة لا تكون إلا عجائبية وميتافزيقية، وهي تعتمد طريقة فلسفية فكرية للوصول إلى إثبات حدوث ظاهرة ما ، عجز الإنسان عن تفسيرها، كلها من خيال الإنسان وتوهماته أما الرواية فهي وإن كانت توظف الخيال فهي غالبا ما تعالج ظاهرة اجتماعية لها صلة بالواقع سواء حقيقة ،أو من بنات خيال الروائي ، فهي تستمد مرتكزاتها من الواقع حتى وإن طعمت متن روايتها بالأسطورة فإنها تستخدمها كعنصر مكون للسرد . والأسطورة تتقاطع مع لون من الروايات ظهر مؤخرا وهو رواية الواقعية السحرية، حيث تنطلق الأحداث من الواقع وما تلبث أن تتعالق مع اللاواقع وهكذا كرة بعد كرة، فهي مزيج بين الواقع واللاواقع.

د– بين الرواية والمسرحية:

أصل كلمة المسرح يوناني ، ويماثل أصلها العربي في أنها تعني مكان الرؤية حيث يسرح البصر، وحقيقته عرض في حوار أو تمثيل صامت لفعل يستتبع صراعا بين شخصيات[3]. ولقد عرفت المسرحية قبل الرواية بقرون عديدة ، فالمسرح أبو الفنون. وبما أن بين الجنسين قرونا فهذا يعني أن بينهما اختلافا ولو أنهما يشتركان في كونهما سردا. ولنعرض أوجه الشبه والاختلاف بينهما:

[1] عبدالقادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، جامعة وهران ، الجزائر الموسم الجامعة 2011 ، / 2012 نقلا عن إلياد مرسيليا، مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، ط 1، دار كنعان للدراسة والنشر دمشق ، 1991 ، ص 10.

[2] عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، لبنان، 1986 ، ص 63 .

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص322.

- كلاهما يُبنى على حكاية مركزية ثم تتفرع عليها حكايات فرعية، لكن الرواية تُكتب لتُروى، بينما المسرحية تُكتب لتُمثل[1].

- تعتمد الرواية على عنصر السرد ، فهي لا تكون إلا به، بينما المسرحية تعتمد عنصر الحوار بين الشخصيات ، إذ بفضله تبرز ملامح الشخصيات وتتحدد هوياتهم ويحتد الصراع بسببه، فالحوار بالنسبة للمسرحية هو نسغها.

- الشخصيات في المسرح لابد أن تدخل في حوار مع بعضها، ولو كانت الشخصية ثانوية أو مسطحة، بينما في الرواية قد لا تتحاور إطلاقا ، فقد يكتفي السارد بالحديث بدلا عنها ، وقد لا يترك لها المجال للكلام ويكتفي بوصف مشاعرها أو ردة فعلها..

- للراوي دور مهم جدا في سرد الرواية ، بينما في المسرحية دوره صغير أو لا دور له.

- أحياز الرواية متعددة ومفتوحة وقد تكون أمكنة خيالية أو ذهنية أو لا معقولة ، بينما الأمكنة في المسرحية واقعية ومحدودة ، وذلك لأن المكان يُصنع ويتطلب جهدا.

- توظيف الزمن في الرواية أكثر مرونة من توظيفه في المسرح، فهو لا يتطلب في الرواية إلا جملة أو جملتين لينتقل الزمن إلى الوراء أو يقفز للمستقبل. أما في المسرح فإنه أحيانا يتطلب إعدادا.

عموما فإن الرواية تشترك مع المسرحية في كونهما تحت نوع واحد وهو السرد ، وهما يتقاطعان في العناصر المكونة لمتنهما كالشخصيات والزمن والحيز والأحداث والحبكة مع الاختلاف في التفاصيل . ويشتركان في توظيف كثير من التقنيات السردية.

هـ– بين الرواية وفن الرحلة:

لابد لفن الرحلة من أطراف ثلاثة ثابتة: الحاكي وهو المؤلف، والمحكي وهو خطاب الرحلة، والمحكي عنه وهو السفر.

وعناصر خطاب الرحلة هي الآتي:

1/ المعرفة: تضم جمعا من العلوم دين ، تاريخ ،جغرافيا.

2/ السرد : فهي تنقل أحداثا قامت بها الذات الكاتبة.

[1] المرجع نفسه ، ص 323.

3 / الوصف : وصف المساكن والطبيعة ومن في فلكها.

4 / الشعر: تعج الرحلات بكثير من الأشعار ،سواء من إبداع الرحالة أو من شعراء سبقوه أو عاصروه.

تشترك الرحلة مع الرواية في السرد والوصف وأن كليهما يحويان أجناسا أخرى كالشعر، والخطاطات، والرسومات، والرسائل.. تتداخل هذه الأجناس مع نسيجهما النصي، فالرواية والرحلة جنسان جامعان لأجناس أدبية مغايرة لهما ، لكن تختلف الرحلة عن الرواية في كونها مادة سردية توثيقية لأحداث ومشاهدات حقيقية حدثت للكاتب، أي أنها تمثل جزءً من حياة الكاتب الحقيقية، بينما الرواية تكون تخييلية عادة، ثم إن الرحلة لها عنصر أساسي هو التنقل من مكان إلى مكان، أي أن البطل حكايته مبنية على التنقل والترحال ومشاهدة أمور حقيقية جديدة لم تكن في بيئته، بينما لا يتوجب على بطل الرواية التنقل والترحال. ثم إن الرواية تحوي علوما كثيرة كالجغرافيا والتاريخ وعلم الاجتماع والأنساب وتحوي عوائد الشعوب وثقافاتها وغرائبها ولغاتهم ولهجاتهم... فالرحلة تشبه الموسوعة الثقافية التي تحوي خصائص شعب أو شعوب.

المحاضرة الثالثة عشر

نظرية القصة

1- في الماهية:

وهي في المعجم سرد " واقعي أو خيالي لأفعال وقد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع، أو تثقيف السامعين أو القراء... وليس هناك إلا ثلاثة طرق لكتابة القصة ، فقد يأخذ الكاتب حبكة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها أو يأخذ شخصية ويختار الأحداث والمواقف التي تنمي تلك الشخصية ، أو قد يأخذ جوا معينا ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده"[1]. معنى هذا أن القصة مجموعة أحداث تقوم بها شخصيات استجابة لصراع ما ، وينتهي ذلك الصراع بحل ما ، ويهدف الكاتب من كتابة قصته تبليغ فكرة ما لشريحة من المجتمع.

والقصة من حيث الموضوع أنواع: قصة اجتماعية، أو عجائبية، أو مغامرات، أو فلسفية.. ومن حيث الحجم: قصة طويلة، قصيرة، قصيرة جدا.

القصة في الآداب الأوربية:

القصة قديما كانت تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالحقائق الغيبية، وكانت بعيدة عن قضايا الإنسان وواقعه، مجنحة في الخيال وما وراء الطبيعة حيث لا فرق بين ممكن ومستحيل. وللقصة عند نشوئها عدة مصادر: الملحمة (تُضمن الملحمة نتفا قصصية) ، وأشعار الرعاة، وحكايات الرحالة عن الإسكندر الأكبر.

ظهر النثر القصصي عند اليونان في القرن الثاني والثالث بعد الميلاد فكان أخر أجناس ظهورا، وظل مختلطا بالمخاطرات والغيبيات والسحر والأمور الخارقة[2].

أما في الأدب الروماني فقد ظهرت في أواخر القرن الأول بعد الميلاد ، ونشأت القصة الخيالية قبل القصة الواقعية، فالجماهير وقتذات تهتم بالوقائع الغيبية ، فكان الشاعر والقاص ينهلان من مصدر واحد وهو مورد أسطوري.

كانت نهاية القصص حسبما يشتهي الكاتب أو قراؤه لا بحسب ما تقتضي الحقائق، وكأن توظيف الخيال هو هروب له من واقع لم يرض المؤلف، وهذا الهروب هو معادل موضوعي للفكر والخيال البشري.

---

[1] ينظر إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 272.

[2] ينظر نحمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص 465.

أما القصة في عصور النهضة فقد تأثرت بملاحم العصور الوسطى – حسب رأي محمد غنيمي هلال– وما زخرت به من معاني البطولة، ولكنها ذات نزعة إنسانية أوضح. غير أن الوصف اتسم بالمثالية على نحو ما اتسمت به الملاحم في العصور الوسطى. وكان البطل في القصة مثال للفارس الكامل ويعيش بعالم بعيد عن الحقيقة ،حيث يقاتل مخلوقات وحشية ، وتحميه قوى غيبية، وتصبغ القصة بصبغة عاطفية كالوفاء للحبيبة .

في رأينا أن رد تأثر القصة في ذلك العصر بالملاحم في عنصر البطولة وعنصر تفعيل عامل الغيبيات والخوارق والميتافيزيقا هو أمر مردود، لأن القصة تعكس الجو الفكري العام وطريقة الإنسان في التفكير في عصر ما، والأحداث الكبرى المهيمنة عليه ، أي أنها تكشف النزعة الفكرية وقناعاته ورؤيته للوجود ومستوى تفكيره. والملاحم أيضا هي انعكاس لهذا الجو الفكري، أي أن المصدر الذي تمتح منه الأجناس الأدبية واحد. إذن فعنصر تفعيل عامل الغيبيات والخوارق والميتافيزيقا قادم من المناخ الفكري لليونان أو الرومان وليس من الملاحم.

مثل هذه القصص أزعجت سرفانتس فهي لا تنمي العقول بل تفسيدا بالخلط بين ما هو واقعي وما هو خيالي، وهي تصنع وزيف، وهي تكرار للمفاجآت العجيبة كالجنيات والحدائق المسحورة والعمالقة والأقزام.. لذلك ألف (دون كيخوته) ساخرا من أدب الفروسية.

تشترك قصص الفروسية مع قصص الرعاة في مثالية الحب، وذلك تأثرا بمثالية أفلاطون، وقصو الرعاة عادة ما يكون فيها البطل ساعيا وراء فتاة جميلة وذات أخلاق ، أي أنها غير واقعية، وتتسم أيضا بوصف خيالي لعالم الرعاة ، وبالعقبات العديدة للظفر بالحبيبة يتغلب عليها البطل بالإخلاص والصدق في العاطفة، وهذا مخالف لما في قصص الفروسية حيث يدخل البطل في مغامرات وفجائع ومخاطر، وتقل في قصص الرعاة العناصر العجيبة الموجهة للأحداث، والصدفة تلعب دورا كبيرا في هذه الأحداث حتى إنها تخرج عن حدود الاحتمال. وهذا النوع تقدم خطوات في واقعيته، إذ أنه في بعض القصص تم اختيار أماكن حقيقية تجري عليها أحداث القصة[1].

ولقد نهض كتاب القصة الفرنسيين على قصص الرعاة فتقدموا بالقصة في واقعيتها ونحو المعاني الإنسانية، وأول محاولة هي لجوتييه (موت الحب) 1616م، يصور فيه حبا بين راع غليظ الطبع وراعية ، ولا رائحة للحب المثالي في علاقتهما.

[1] ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ،ص474,473.

في القرن السادس عشر والسابع عشر ظهر في إسبانيا جنس قصصي جديد هو بمثابة مقاومة لقصص الفروسية وهو قصص الشطار، وهو يمثل قصص عادات وتقاليد الطبقة الدنيا في المجتمع.وفيها قصص مخاطرات يرويها المؤلف على لسانه، وهي بمثابة هجاء للمجتمع الذي يعيش فيه، فيختار البطل السفر بسبب فقره ، وينتقل عبر طبقات المجتمع لكي يكسب قوته .وهو يحكم على المجتمع من خلال ذاته ، وفي حكمه أثرة و انطواء على النفس وقصر النظر، ونظرته هذه نفعية لا مثالية فيها ولا أمل. كل من عارضه فهو خبيث، وكل منحه إحسانا فهو خير، وأول قصة في هذا الجنس هي قصة (حياة لاساريودي تورمس) سنة 1554م.مؤلفها مجهول. ويعد هذا الجنس الهجائي نقدا وفضحا للحياة الاجتماعية وللحياة بعامة.

وقد تخلص هذا الجنس الأدبي من الغيبيات والخوارق، واتكأ على الحياة العادية واتخذها موضوعا له، وهكذا بدأت القصة تتخلص من بقايا الملاحم وتنزل إلى الحياة الواقعية. لكن الجانب الفني لهذه القصص لم يكن ناضجا حيث أن سرد الأحداث يكاد يستأثر بعناية المؤلف كلها، والتحليل النفسي يكاد يكون مهملا، كما أن الاستطراد كثير، والأحداث مرتبة ترتيبا زمنيا لا رابطة فيه، وكثيرا ما يتدخل المؤلف ليشرح الغايات التربوية والخلقية ، أو ليثير عطفا على حياة بطلها المسكين ليجعل سموم مخاطراته ترياقا لدى القارئ[1].

في القرن السابع عشر طورت الكلاسيكية من فن القصة وذلك بتركيزها على القواعد العقلية في المسرح فاعتنت بالتحليل النفسي وخاصة التحليل العاطفي، حيث دعا كثير من النقاد إلى أن تكون الحوادث ممكنة محتملة في سياقها لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة، ودعوا للتقليل من طابع القصة الشعري.

إلى هذا الحد بقيت القصة جنسا أدبيا دونيا، لا تتجاوز وظيفتها التسلية ، وقد كان المسرح والشعر طاغيان عليها، حتى أن كبار الكتاب لم يلتفتوا إليها، لذلك تأخرت في النهوض، لكن هذا الأمر أكسبها حرية وعدم تقيد صارم بتقاليد أدبية، فكان يباح فيها ما لا يباح لغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى من طعن وهجاء لرجال الدين وللتقاليد .وللعلم أيضا أن عنصر السخرية من التقاليد والنماذج البشرية كالطبيب والحاكم والممثل سيتحول بفعل الزمن إلى تحليل نفسي يكشف حقيقة هذه الشخوص ودوافعه النفسية[2].

---

[1] ينظر المرجع السابق 478,477.

[2] ينظر المرجع السابق ص 480,479.

بعد كل هذه المراحل ظهرت القصة ذات القضايا الاجتماعية التي كانت تمتثل في اتجاهين: الفرد وحقوقه المهضومة التي تتطلب تغير النظم من ناحية، ومن ناحية أخرى التعاون الاجتماعي الذي يصل الفرد إلى السعادة. هذه القضايا أخذت الصدارة في شؤون المجتمع الأوربي، وقد أخدت الطبقة الوسطى بالظهور وصارت القصة وسيلة من وسائل الإصلاح والتسلية معا. وكان هدفها تنظيم الفرد في علاقته بالمجتمع، وإلى استبدال نُظم بنُظم أخرى لإقرار العدالة الاجتماعية، لذلك شاعت المواضيع التالية في الأدب الرومنتيكي: الرحمة بالضعفاء، الاعتداد بالفرد وحقوقه أمام نظم المجتمع، إنصاف الطبقات المهضومة، والحد من حقوق الطبقات الأرسطقراطية.

بعد هذا المذهب ظهر المذهب الواقعي الذي قرب القصة من الواقع وألصقها به، وأصبح الكاتب يتتبع في سرد قصته على الواقع حسب منهج منظم استقصائي، مطلعا على الواقع وتفاصيله، ثم يرتب الوقائع لتكون مجالا يحرك فيه شخصياته، حتى ينتهون إلى نتيجة مأخوذة من أحداث الواقع نفسها، والمؤلف في كل هذا ملتزم بالموضوعية مختف وراء الواقع، كاشفا وسارحا لسلوكاتهم ودوافعهم واقفا على خبايا النفس في ضوء الأحداث الاجتماعية. وقد تخلصت نهائيا من سرد الوقائع العجائبية، بل أضافت إلى اهتمامها بالطبقات الوسطى خاصية أخرى وهي كشف جوانب الشر والسوء في النفس البشرية وذلك لتبيين شناعته وتجنبه، فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد والغرائز الحيوانية. وبلزاك رائد هذا الجنس.[1]

ثم ظهرت في العصر الحديث القصة النفسية ، وفيها لا يعمد القاص بدراسة القضايا الاجتماعية بل بدراسة الحالات النفسية الخاصة، وتمس حالات تقوم على حدود الوعي واللاشعور، واليقظة والنوم، والعقل والجنون،ويتم وصفها وتقديمها عن طريق الرمز والإيحاء. كما تستعين هذه القصص بالخوارق والعناصر العجيبة والأساطير . وعنصر الإيحاء والرمز عنصران يميلان بالقصة نحو الشعر.

القصة في التراث العربي:

يرى محمد غنيمي هلال أن للعرب كما للشعوب الفطرية الأخرى حكايات في أسمارهم، ولو عددنا هذه الحكايات قصصا لكانت القصة أقدم صورة للأدب ، ولكن هذه القصص وإن كانت لها دلالة شعبية فليس لها قيمة فنية حتى تُعدّ جنسا أدبيا.

[1] ينظر المرجع السابق ص 484,483.

رفض أن يعتد محمد غنيمي هلال بالمرويات التاريخية المبثوثة في تاريخ الطبري لأن المقصود منها تقديم مادة تاريخية، وهي خلو من الصياغة الفنية. كما رفض القصص الغزلية لأنها غير متناسقة وغير مترابطة في أحداثها وشخصياتها. والقصة حسب رأيه لم تكن جوهر الأدب كالشعر والخطابة والرسائل، لذلك كانت ميدان الوعاظ وكتاب السير والوصايا والسُّمار، يوردونها شواهد قصيرة على حكمهم وعلى ما يوردون من أخبار[1].

والقصة العربية على نوعين: مترجم ودخيل(ككليلة ودمنة وألف ليلة وليلة)- وعربي أصيل(مقامات الهمذاني، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان). و" القصص الغرامية في عصر بني أمية ، تعتبر هذه القصص أحد أركان الفن القصصي العربي وهي بالرغم ما فيها من خلط في التاريخ ، ومغالاة في الوصف ،ونقص في التأليف تحتوي على شيء من مقومات القصة الفنية وأهم هذه القصص ثلاث قصة مجنون ليلي ، وجميل بثينة ، وقيس لبنى "[2]. والمقامة قصة مخاطرات ، وقد يكون البطل شجاعا يقتحم مغامرات، أو ناقدا سياسيا أو اجتماعيا، وقد يكون فقيها متضلعا في أمور الدين أو في مسائل اللغة، ولكنه متسول ماكر ولوع بالملذات ، يحتال للوصول إلى المال ممن يخدمهم، وهو أديب دائما يجيد الأسلوب عن بديهة وارتجال. وكان من الممكن أن يكون أحصب جنس أدبي عربي حسب غنيمي هلال لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلي اللفظية[3].

والغريب أن محمود تيمور يتهم المقامة بأن ليس لها أي قيمة قصصية وإن كانت وضعت في القالب القصصي " لأنها خلت من أهم مميزات القصة وهو الحادثة أو العقدة، كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها، والغرض الذي رمى إليه مؤلف المقامة هو عرض الموعظة أو النكتة المستلمحة والألغاز اللغوية والنحوية... وقد نشأ هذا الفن الجديد من اتصال العرب بالفرس" [4]. وما قاله تيمور غريب جدا ، لم أقرأ لناقد قال أن المقامة جنس عربي متأثر بثقافة أخرى ، فكلهم متفقون أنه عربي صميم. فمن أين أتى بهذه الشبهة التي لم يقدم لإثباتها دليلا واحدا ؟ ثم أليس بالمقامات عقد وحوادث، وخلت من الشخصيات الممتازة!!!

---

[1] ينظر المرجع السابق ص492,493.

[2] محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها ، محاضرة ألقاها المؤلف في الجامعة الأمريكية سنة 1936. المطبعة السلفية، ص26,25.

[3] ينظر محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ص 496,495.

[4] محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها ص 37,36.

أما (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري فهي قصة مخاطرات ذهنية الغيبية ، وهي رحلة في الجنة وفي الموقف وفي النار. أما (حي بن يقظان) فإنها قصة فلسفية ناضجة جدا فنيا وفكريا، وقد عدها النقاد أنضج قصة في القرون الوسطى.

يرى محمود تيمور أن العرب عرفت فن القصة الحربية أو البطولية، أو قصص العوام كما سماها لأنها اشتهرت بينهم، ومنها : عنترة، والزير سالم، وبني هلال،والبطال، والبراق، وسيف بن ذي يزن، " وهي قصص تعتمد في هيكلها على حوادث التاريخ، ولكنها مشحونة بالأغلاط التاريخية التي لا يقبلها العقل السليم، أما نشأة هذه القصص فهي نشأة طبيعية بحتة، فإن الناس في كل أمة يحبون البطولة والحرب، ويروون وقائعها مفتخرين... وكانت حياة العربي نزاع وحرب"[1]

ويرى محمد غنيمي هلال أن العرب لم يطوروا فن القصة ، بل إن النقاد العرب قد عدوها أجناسا دخيلة ، وربما لم يتطور فن القصة بسبب الجنس السامي الذي ينتمي إليه العرب كما يرى تين، وقد يكون بسبب فقر الطبيعة والبيئة العربية من المناظر التي لا تنشئ خيالا ثرًّا ، وقد يكون من قلة الأساطير وسطحية معناها[2]. ويشاطره في هذا الرأي محمود تيمور، والمانع الآخر هو اعتزاز العربي بأدبه معتقدا أنه متفوق على غيره فيه[3] والحقيقة أن محمد غنيمي هلال جانب الصواب إذ أن العرب تعرف الكثير من الأساطير ، ولكن الثقافة العربية ثقافة شفاهية لم تدون تلك الأساطير في الجاهلية ، وعندما جاء الإسلام أبطلها، واستغنوا بالإسلام عنها، والحقيقة أن الأسطورة تحضر وتزدهر عند غياب شيئين: الدين الصحيح والعلم، والعرب قبل مجيء الإسلام لم يكونوا أهل علم ولا أهل دين صحيح، لذلك من الطبيعي أن تحضر الأسطورة لكي تجيب على أسئلة الوجود وسؤال الخير والشر والموت والحياة.. ثم إن القرآن كشف أن العرب على دراية واسعة بالأسطورة في مواضع كثيرة منه حيث أن المشركين عندما يسمعون القرآن ويريدون تكذيبه ادعوا أنه أسطورة وذلك لما فيه من قصص ، وإخبار بالمغيبات والخوارق ، فالعرب من رسوخ قدم الأسطورة عندهم اكتشفوا أوج الشبه بين القرآن والأسطورة في المواضيع المتناولة – وإن كان القرآن حقا والأسطورة باطلة من حيث الحقيقة– فأرادوا أن يميلوا بهذا الحق(القرآن) إلى الباطل (الأسطورة) لكي لا يؤثر في الناس ويغير دينهم :(وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ ۖ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا ۚ وَإِن يَرَوْا كُلَّ آيَةٍ لَّا يُؤْمِنُوا بِهَا ۚ حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ

[1] محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها، ص31.

[2] ينظر المرجع السابق ص 498.

[3] ينظر محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها ، محاضرة ألقاها المؤلف في الجامعة الأمريكية سنة 1936. المطبعة السلفية ص 22,21.

الْأَوَّلِينَ)الأنعام 25. وأيضا : (وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا ۙ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)الأنفال 31. وأيضا : (وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۙ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)النحل 24. وأيضا : (لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَٰذَا مِن قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)المؤمنون 83 وأيضا: (وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا)الفرقان5 وأيضا: (إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)المطففين 13. وأيضا: (وَالَّذِي قَالَ لِوَالِدَيْهِ أُفٍّ لَّكُمَا أَتَعِدَانِنِي أَنْ أُخْرَجَ وَقَدْ خَلَتِ الْقُرُونُ مِن قَبْلِي وَهُمَا يَسْتَغِيثَانِ اللَّهَ وَيْلَكَ آمِنْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)الأحقاف17.

ثم إن القرآن مليئ بالقصص ، والله قال في كتابه (نحن نقص عليك أحسن القصص..) يوسف3. فكيف لا يستفيد العربي من هذا القرآن المليء بأحسن القصص وهو يتلوه ليل نهار ! فالقرآن أصبح مصدر العلوم والمثل الأعلى للبيان والأسلوب العربي، فكيف يأخذ منه كل شيء إلا القصة!

فالأمر ليس موكولا إلى فقر طبيعة البيئة العربية كما ادعى محمد غنيمي هلال ، وخطؤه أنه اتخذ سبب نشأة القصة عند الغرب مبدأً ومقياسا يقيس عليه نشؤءها عند العرب ، فإن توفرت عندهم بيئة غَنَّاء كانوا مؤهلين لقول القصة وإن لم تتوفر انعدمت عندهم!!!!!!

ولماذا لم يصلح هذا المبدأ عند أبي العلاء المعري الذي شغَل ماكينة خياله وأنتج رسالة الغفران؟؟ وأبوا علاء عربي وأعمى لا يعرف للطبيعة رسما. ولماذا لم يصلح هذا المبدأ مع ابن طفيل الذي كتب حي بن يقظان. ولماذا لم يصلح مع العرب الذين عرفوا الأسطورة معرفة عميقة.

أما القصة في الأدب العربي الحديث فإنها تأثرت بفن المقامة وخاصة في قصة (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي ، ولم يسلم المويلحي حسب رأي محمد غنيمي هلال من التأثر بالغرب وذلك في : تنويعه للمناظر، وتسلسل الحكاية، وفي لمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الحوادث، وفي النقد الاجتماعي لعهد جديد تصطرع فيه القيم الاجتماعية مع الوعي الاجتماعي الوليد، ونقد بعض العادات السائدة من نقد الأسرة ونظم الشرطة، وفي الحياة العامة[1].

[1] ينظر محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص500.

أما تنويعه للمناظر وتسلسل الحكاية فإن ذلك بسبب طول نص مقامة المويلحي الذي لم يقنع بأن تكون المقامة قصيرة كما هي عند بديع الزمان أو الحريري. ولقد اعتبرت (حديث عيسى بن هشام) رواية عند النقاد لكن محمد غنيمي هلال لا يستعمل مصطلح رواية، والرواية من شأنها الطول والتسلسل في الأحداث والتنوع في العوالم(المناظر) ، أما فيما يخص اللمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات فهذا موجود في المقامة القديمة. أما النقد الاجتماعي للأوضاع الحياتية عموما فأن زمن كتابة حديث عيسى بن هشام كان زمنا إصلاحيا متقلبا ظهرت فيه كثير من حركات الإصلاح. إذن فقصة (رواية) حديث عيسى بن هشام عربية أصيلة وهي فقط أكبر حجما من المقامة القديمة لا لشيء إلا لأن الثقافة العربية انتقلت من طور الشفاهية إلى طور الكتابة. بعد هذا الطور بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية في معالجة الحقائق الكبرى والمشكلات الاجتماعية كقصة (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، و(الأرض) لعبد الرحمان الشرقاوي.

المحاضرة الرابعة عشر

نظرية الدراما (المسرح)

1- ما المسرحية:

وهي إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يُعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف[1]. وهي تدخل ضمن فنون الشعر وفنون النثر معا؛ لقد كانت في القديم شعرا ، ولكن في العصور الحديثة أصبحت نثرا، وخاصة عندما استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء.

قرر أرسطو في كتابه فن الشعر أن العنصر الجوهري في كتابة أية تراجيديا (أو المسرحية عموما) هو القصة أو الأسطورة (الميتوس) ، بينما يرى لايوس إيجري أن العنصر الجوهري في بناء المسرحية هو الفكرة الأساسية التي يريد الكاتب تبليغها للقارئ، ثم يبحث بعد ذلك عن القصة المناسبة لهذه الفكرة. وهو يرى أن الشخصيات أهم من القصة ذاتها لأنها هي التي توجه الأحداث في القصة. فالبناء الفكري للمسرحية أهم من قصتها ، وأنه لو بدأ الكاتب في التفكير في القصة دون الفكرة الأساسية لانفرطت منه أحداثها كما حبات العقد.[2]

الأصول الأولى للمسرح:

أ- المسرح المصري:

علماء الآثار مختلفون في حديثهم عن المسرح عند قدماء المصريين، وأولئك الذين يُرجِّحون معرفة المصريين القدماء لهذا الفن، وتبعية اليونان في ابتكاره، يعتمدون على بعض النصوص والنقوش التي اكتُشِفتْ على جدران المعابد، وهم يحاولون إظهار عنصر الدراما في ذلك المسرح العتيق القائم على المرويات الدينية، ويركزون الصراع الذي هو عنصر الدراما فيما تحمله أسطورة (أوزوريس) من صراع بين الشر والخير، والحياة والموت، والجبر والاختيار، والجريمة والعقاب[3].

والواقع أن المصريين القدماء كان لهم دين، وكانت لهم أساطير، وأن عنصر الدراما قد وُجِدَ في تلك الأساطير، وبذلك وُجد ما يصلح مضمونًا للفن المسرحي. وفي الوقت نفسه لا يكفي أن نعلم أن المصريين القدماء قد كانت لهم أسطورة أو

---

[1] ينظر : إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 323.

[2] ينظر : محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 71.

[3] ينظر: المسرح، محمد مندور، مؤسسة هنداوي، مصر، ط2017. ص11.

أساطير دراماتيكية لنستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح، وذلك ما لم نتأكد من أن هذه الأسطورة قد أخذت صورة المسرحية ومُثِّلت أمام جماهير الشعب دون أن يُكتفى بترتيل الكهان لها داخل المعابد المغلقة، على أثر موكب شعبي يضجُّ أمام المعبد أو حوله[1]، وهذا الأمر بقي مشكوكا فيه ، والثابت أن تلك المرويات الدينية بقيت حبيسة المعابد ، يرتلها الكهان عبادةً.

وأعزى محمد مندور تطور المسرح اليوناني على المسرح المصري ،رغم أن هذا الأخير أسبق تاريخا، لسبب ديني ؛ وهو أن الديانة المصرية القديمة كانت تتصور آلهتها بشكل مفارق للإنسان أي أن الإله لا يشبه الإنسان ، فبقيت الديانة محافظة على جلال مقام الإله. فالإله قوة خارجية مسيطرة على الحياة ، بينما الديانة اليونانية آنذاك فإن طبيعتها ناسوتية ، فالإله زيس مثلا له كائن له كافة خصائص الإنسان وما فيه من فضائل ورذائل وخير وشر حتى أنه كان يخطف الفتيات ويغتصبهن ![2] لذلك كان من السهل أن ينتقل الإنسان الإغريقي بالمسرح من حيز الدين إلى حيز الحياة الاجتماعية.

المسرح اليوناني:

نشأ المسرح عند اليونان من عبادتهم لإله الخمر باخوس، ومن طقوسه وأساطير حياته وموته وما يصحب هذا الموت من أحزان، على نحو ما يذبل الكَرْم ويجِفُّ، ثم يُبعثُ حيًّا مع الربيع، وما يصاحب هذا البعث من نشوة ومرح، نشأ فنا التراجيديا والكوميديا عند اليونان، وقد ظلت التراجيديا تستمد موضوعاتها عندهم من أساطير الآلهة وأنصاف الآلهة ثم الملوك والأمراء والنبلاء، بينما انفصلت الكوميديا بسرعة عن أساطير الآلهة وحياة الملوك والأمراء والنبلاء، ونزلت إلى حياة الشعب وعامة الناس، تستقي منها موضوعاتها وشخصياتها، وتهدف إلى نقد الحياة السياسية والاجتماعية حينًا، والحياة الأخلاقية الفردية والنفوس البشرية حينًا آخر.

ولقد ظهر المسرح عندهم متأخرا عن الشعر الوجداني والشعر الملحمي، لأن الشعر الوجداني لصيق الصلة بالإنسان، فهو الذي يتغنى بآلام الفرد وآماله وأحاسيسه وانفعالاته إزاء الكون والطبيعة وقوى الوجود الظاهرة والخفية، فوجوده يكاد يقترن بوجود الإنسان في ذاته. أما شعر الملاحم ظهر بمجرد أن أصبحتْ هناك حياة اجتماعية أو قبلية للبشر، وأصبح لهم ماضٍ كان يتلخَّصُ بنوع خاص في المعارك والحروب التي كانت تقوم بين القبائل أو الشعوب في المنافسة على الحياة ووسائل

[1] ينظر المرجع السابق، ص 12,11.

[2] ينظر : المرجع السابق ص 14,13.

العيش، وانفعل هذا الإنسان الفِطري القبلي بهذا الماضي وبتلك الحروب والمعارك، التي أسبغ عليها الزمن صبغة الأساطير وخوارق الأمور، فنشأ شعر القصص والملاحم الذي يتغنى في سذاجة ومبالغة بأعمال البطولة في المعارك والقوة في الجلاد، وبذلك نشأ الشعر القصصي وشعر الملاحم والحروب[1].

ولقد كان التمثيل في أول نشأته عند اليونان غناءً خالصًا يتغنَّون فيه بأساطير الإله باخوس، ويقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكي أحداث حياة ذلك الإله، ويختلط القصص بالنحيب أو الضحك، والمسرح الذي توحي به أحداث تلك الحياة، ثم تطوَّرَ هذا الفن، وأصبح يدور بواسطة شخص يقص الأحداث وجوقة من الريفيين تعلق بغنائها على تلك الأحداث، وتطوَّر تطورًا آخر بتغيُّر القصص إلى حوار بين شخصين، تُعرض بفضله الأحداث، ويتخلَّلُ هذا العرض غناء الجوقة الذي يعلق على تلك الأحداث، وبذلك بدأت المسرحية الإغريقية تأخذُ شكلها النهائي، الذي يجمع بين الحوار وأغاني الجوقة التي يرأسها عازف الناي.

واستكملت المسرحية اليونانية تطوُّرَها، فأصبحت تتألَّف من مدخل ثم عدة فصول وأغانٍ للجوقة، يتلو كل منهما الآخر حتى تنتهي المسرحية بأغنية الخروج التي تغنيها الجوقة وهي منصرفةٌ من المسرح، أو على الأصح من الأوركسترا؛ لأن المسرح نفسه لم يكن يظهر عليه غير الشخصيات التي يدور بينها الحوار، بينما تقف الجوقة ومعها العازف أو العازفون في الأوكسترا؛ حيث تغني وتعزف وتقوم بحركات رقص إيقاعي[2].

مسارح القرون الوسطى والمسرح الكلاسيكي:

ظهر المسرح الروماني بعد المسرح اليوناني بقرون ، وازدهرت عندهم الكوميديا أكثر من التراجيديا. وعندما ظهرت المسيحية في الغرب تلون المسرح بلون ديني طرق مواضيع دينية أخلاقية كصلب المسيح وكرامات القديسين..

في عصر النهضة عاد المسرح إلى التراث اليوناني والروماني القديم وطوره فظهر المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن 17م ومن أعلامه راسين وكورنييه وموليير، ولقد تقيد هذا المسرح بالأصول الأولى التي وضعها له أرسطو، ومن هذه الأصول :

- وحدة الموضوع: وهو أن يعالج الكاتب موضوعا واحدا وأن يتجنب فيه التفكك والاصطناع، حتى تكون مسرحيته مشاكلة للحياة.

[1] ينظر المرجع السابق ص 52,51.

[2] ينظر المرجع السابق ، ص53,52.

- واقعية الزمان والمكان.

ورأى الكلاسيكيون أرسطو وهوراس يقَسِّمان الأدب التمثيلي إلى فنين متميزين، لكل منهما خصائصه التي لا تختلط بخصائص الفن الآخر، وهما فن المأساة أو التراجيديا وفن الملهاة أو الكوميديا، وقد ميَّزَ أرسطو التراجيديا بأنها فنٌّ جادٌّ نبيل، يستمدُّ موضوعاته من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والنبلاء، كما يستمدُّ شخصياته من نفس الطبقات، بينما ميَّزَ الكوميديا بأنه فنضاحك ساخر يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده، بل وينزل أحيانًا كثيرة إلى حياة الدَّهْماء وأفرادهم ولُغتهم، فاتخذ الكلاسيكيون من هذه التَّفرقة وذلك التمييزِ قاعدةً أخرى من القواعدِ الملزِمة في المسرح الكلاسيكي؛ وهي التي تقول بضرورة فصل كُلٍّ من فنَّيِ المسرح أحدهما عن الآخر ،« فصل الأنواع » قاعدة فصلًا تامًّا مطلقًا، وعدم جواز الجمع في المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة، وسميت هذه الحقبة بحقبة نقاء النوع الأدبي[1].

لابد من تسجيل فرق بين المسرح اليوناني القديم ومسرح الكلاسيكية ، وهو يخص الصراع ، فالصراع في المسرح اليوناني القديم كان صراعا عاما بين الخير والشر، تضؤل فيه مسؤولية الفرد ، وخاصة صراع الإنسان مع القدر، أما في المسرح الكلاسيكي فقد أصبحت التبعة فردية يتعرض فيها الشخص لنتيجة أفعاله هو. وهناك فرق يتبع هذا وهو أن البطل التراجيدي يقع في خطأ عن جهل "هامارتيا" ولكن أبطال المسرح الكلاسيكي يرتكبون أخطاء متعمدة، أي أن المأساة اليونانية القديمة لا إرادية بينما المأساة الكلاسيكية إرادية [2].

إن التراجيديا الكلاسيكية قد كانت مسرحية شعرية جدِّية تعالج موضوعًا تاريخيًّا مستمدًّا من حياة الملوك والنبلاء والأبطال، خاضعةً لأصول فنية جامدة، كالوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الأنواع، كما كانت تعالج مشكلةً إنسانية عامة، وأمَّا الكوميديا الكلاسيكية فإنها ، وإن كانت مسرحية شعرية خاضعة لنفس القواعد ، فإنها لم تكن تعالج موضوعًا تاريخيًّا، بل كانت تعالج موضوعاتٍ معاصرةً مستمدة من حياة عامة الشعب.

المسرح الغربي الحديث:

[1] ينظر المرجع السابق ، ص55.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال ، النقد العربي الحديث، ص540.

بدأ الإنسان الأوربي برفض المسرح الكلاسيكي ، وقواعده المتحجرة والتي لا ترى الحياة إلا سوداء" تراجيديا" أو بيضاء "كوميديا" ، فالحياة ليست كذلك دائما فهي يغلب عليها اللون الرمادي، إذن هي محاكاة غير صادقة للحياة. وعلى هذا الأساس قال فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بضرورة خلق نوعٍ جديدٍ من المسرحيات يختلف عن التراجيديا، كما يختلف عن الكوميديا، ويقع بينهما أي الدراما التي لا تُثير التأثُّرَ الشديد أو البكاء الغزير موقعًا وسطًا وسموه ،« الكوميديا الدامعة » بل نكتفي بمجرد التأثير الخفيف الذي قد تغرورق منه العيون أو تدمع، كما قالوا بأن تقسيم الفن المسرحي إلى تراجيديا تستقي مادتها من حياة العظماء، وكوميديا تُستقى من حياة العامة، فيه إغفال لطبقة اجتماعية أصبحت العمود الفقري للمجتمع، وهي الطبقة الوسطى أو البرجوازية، كما قالوا بأن المشاكل لا تنبع كلها من طبيعة الإنسان كإنسان، بل الكثير منها ينبع من وضع الإنسان الاجتماعي كأبٍ أو زوجٍ أو ابن شرعي أو غير شرعي، كما تنبع من المهنة التي يزاولها الفرد في المجتمع أو من العلاقات الاجتماعية المتباينة، وهذه المشاكل أكثر ما تكون وجودًا بين أفراد الطبقة الوسطى الذين يُعتبَرون في كافة الشعوب أكثر الطبقات الاجتماعية خضوعًا للتقاليد وتمسُّكًا بها؛ ولذلك جمعوا في نوعٍ آخر من المسرحيات بين اختيار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى وبين معالجتها لمشاكل تنبع عن الأوضاع الاجتماعية، وسموا هذا النوع الجديد من المسرحيات: « الدراما البرجوازية »، وكتب الفيلسوف الناقد نفسُه ديدرو مسرحيةً من هذا النوع.[1]

المسرح الرومنسي:

قد شن فيكتور هيجو حملة عاتية على أصول المسرح الكلاسيكي في مقدمة مسرحيته كروميل ، كما أنفق جهدًا كبيرًا في ترجمة مسرح شكسبير إلى اللغة الفرنسية؛ ليقدمَ إلى الفرنسيين أروعَ مثلٍ لمقدرة العبقرية على أن تخلق أروع المسرحيات دون معرفةٍ بالكلاسيكية ولا خضوعٍ للأصول والقواعد التي كانوا يظنُّون أنها خيرُ ضمانٍ لبلوغ الأدب التمثيلي مستوى الكمال.

هاجم فيكتور هيجو المسرح الكلاسيكي وجموده على الوحدات الثلاثة فالمسرح عنده ليس محاكاةً آلية للحياة ولا مرآةً صمَّاء لها، بل إنه قد يكون خلقًا للحياة وجمعًا وتأليفًا بين عناصرها المشتبكة المتداخلة المشتَّتة، على نحوٍ يُظهِرُ خفاياها،

[1] ينظر المرجع السابق ، ص،545.

ويُفسِّر ظواهرها، وينقد أوضاعها، ويحدِّد أهدافها، ولا ضيرَ على الأديب أو الشاعر أن يجمعَ مشاهدَ الحياة المترامية في الزمن، أو المتباعدةَ في المكان في مسرحيته؛ لأغراضٍ إنسانيةٍ أو فنيةٍ تُعينه على الوصول إلى ما يبغي من هدف، والمسرح ليس مرآةً آليةً صماء، بل هو مِجْهرٌ يقرِّب البعيد، ويُظهر معالمَ الدقيق، بل ويجسِّمها دون أن يغيِّر من حقيقتِها أو نسبِها، بل يجلوها.

أما مسألة وحدة الموضوع فقالوا إنها لا تتبدَّد ولا تتفكَّك خلال أحداث المسرحية بوجود بعض الموضوعات الثانوية، ما دامت تلك الموضوعات وثيقةَ الصلة بالموضوع الأصلي، مُتمِّمةً له موضِّحة لبعض جوانبه أو بعض خفايا نفوس شخصياتها، وما دامت لا تتناقض مع الموضوع الرئيسي، ولا تتعارض مع تأثيره النفسي، ودليلهم على ذلك مسرحيات شكسبير. وأيضا جمعوا المأساة مع الكوميديا لأن الحياة تجمع بينهم ، والمسرحية شكل من أشكال محاكاة الحياة، وهكذا حطموا نقاء النوع الأدبي[1].

وإذا كانت الكلاسيكية قد اتجهت إلى الحقائق الإنسانية العامة المجردة من ملابساتها وبيئاتها باعتبارها وليدةً للطبيعة الإنسانية المتحدة في كل زمان ومكان، فإنَّ الرومانسية قد هاجمت أيضًا هذا الأساس، وقالت بأن الطبيعة البشرية ذاتها ليست موحدة، بل متغيرة بتغيُّر الزمان والبيئات، كما تتغيَّر العادات والأزياء؛ ولذلك تمسَّكوا بما سموه: اللون المحلي ولم يقصروه على المظاهر الخارجية كالملابس وأساليب الحياة ووسائلها، بل مدُّوه إلى النفوس البشرية.

خلاصة القول أن الرومانسية استطاعت كسر الجسر الذي كان ممتدا بين المسرح اليوناني القديم والمسرح الكلاسيكي، وذلك بهدم الأركان الثلاثة للمسرح القديم ، وقضت على مبدأ فصل الأنواع.

أصول المسرح العربي:

يرى محمد مندور أن العرب لم يعرفوا الشعر الدرامي في عصورهم الأولى (من الجاهلية إلى العصر الأندلسي) ، والدليل على ذلك أن شعرهم الوجداني كان مبنيا على خاصيتين أساسيتين هما: الوصف الحسي والنغمة الخطابية. وذلك بحكم البيئة والطبيعة الصحراوية. فليس العربي ابن الغابات والجبال حتى يخلق بخياله كائنات أسطورية وقصصا خارقة. وهاتان

[1] ينظر المرجع السابق ص 60.

الخاصيتان لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث ، لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من الحواس مباشرة. ولا يلعب فيه الخيال إلا البحث عن الأشباه والنظائر ، ومد العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل الاستعارات والمجاز..[1]

ولقد يقال أن العرب كانت لهم آلهة وأوثان ولهم أساطيرهم الخاصة ولهم تصوراتهم عن الجن ، وكونهم عزوا جودة شعر الشعراء الممتازين إلى أنهم مسهم طائف من جن واد عبقر فسُمُّوا عباقرة. لكن حسب مندور تفتقد أساطير الثقافة العربية القديمة إلى عنصر الدراما (الصراع) . كما لم يعرف العرب شعر الملاحم وبقي شعرهم ذاتيا أي وجدانيا، فالشعر العرب ليس بموضوعي حتى في شعرهم الذي يقترب من شعر الملاحم كشعر عنترة الذي يصف الحروب ، فهم لم يكن يصفها بموضوعية بل كان يصفها افتخارا ببطولته لكي تعجب به عبلة ، وأيضا أبو تمام في فتح عمورية لم يكن يصف المعركة بقدر ما كان يفخر بالخليفة ويُظهر مقدرته على الوصف[2]. وليس هذا مقام نقاش وإلا فإن قناعتنا أن للعرب ملاحم كما لليونان ملاحم ، ولكن للبيئة وللثقافة بهاراتها الخاصة في صناعة جنسها الأدبي ، فليس بمحتوم على العربي أن يحذو حذو اليوناني في إنتاج جنس الملاحم وأن يلتزم الطرح الموضوعي مثله ، ولكن لابد من أن نفهم أن جوهر الملحمة هو وصف بطولات حربية وانتصارات شعب ما أو قبيلة ما. أما نسبة الذاتية والموضوعية في الملحمة فلا نظنه مكونا جوهريا يقيمها أو يُبطلها.

لا أدري لماذا يصر مندور على أن العرب لم يعرفوا الدراما وأن مستوى ذهنهم لا يمكنهم من ذلك:" وعلى أية حال، فإنه إذا كان العرب قد عرفوا ألوانًا من القصص، كما طالعوا في القرآن عددًا من القصص الدينية، وإذا كانوا قد نظموا قصائد في وصف المعارك والحروب يمكن أن تشبه الملاحم من قريب أو من بعيد ... فإنه من المؤكد أنهم لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونان، أو في أية صورة أخرى مشابهة، كما أن عبقريتهم الفنية ونوع

[1] ينظر المرجع السابق ص 15.

[2] ينظر المرجع السابق ، ص16.

خيالهم لم تكن مواتيةً لهذا الفن المركَّب ..."[1]، وكأن القرآن الذي نزل على العرب لم يكن مليئا بقصص الأنبياء التي تقوم على عنصر الصراع (الدراما) بين الحق والباطل، ومرويات النبي صلى الله عليه وسلم أيضا، بل إن سيرة النبي صلى الله عليه وسلم كلها صراع مع المشركين وحروبه لهم، وهو امتداد للصراع القديم منذ بدء البشرية بين الحق والباطل. فالبيئة العربية قبل مجيء الإسلام وبعده (الفتوحات الإسلامية) كلها صراع (دراما) صالحة لأن تكون مادة خصبة للقص وللمسرح.

يرفض مندور أطروحة بعض المفكرين والدارسين الذين عللوا عدم إنشاء العرب لفن المسرح أن فيه مضاهاة لقدرة الله في الخلق، أي أن كاتب المسرحية يخلق من خياله شخصيات تتصارع ، وحجتهم في ذلك أن الإسلام حرم الصور والتماثيل، إذن فخلق الشخصيات يدخل في هذا الباب. وفي الحقيقة ضعف هذه الأطروحة واضح ، لأن فن القصة فيه أيضا خلق خيالي للشخصيات ، ولكن الإسلام لم ينه عنه. وأيضا الكاتب لا يخلق إنما يحاكي.

والحقيقة أن هناك طرحا أعقل وأنضج من الطرح السابق ، مفاده أن المسلمين والعرب ترجموا فن الشعر لأرسطو وترجموا كثيرا من كتب اليونان الفلسفية والفكرية، وكثيرا من آدابهم ، وعرفوا أن لليونان مسرحا ولكنهم لم ينشئوه، معنى هذا أن هناك مانع منعهم من ذلك ، وهذا المانع ديني عقدي ، لأن المسرح الإغريقي وثني ، والمسلمون يخافون على دينهم من لوثة الشرك، لذلك لم يترجموه خوفا على دينهم وعقيدة التوحيد.

يرى علي الراعي على غير ما يرى مندور أن العرب قد عرفوا فن المسرح في نواته الأولى في العصر العباسي، وهذا الشكل هو مسرح خيال الظل. وأيضا عرفوه في قصور الخلفاء حيث أن المتوكل كان يستجلب الممثلين من ثقافات أخرى ويمثلون . أما العامة من الناس فكانوا يستمتعون بالهزليين الذين يقلدون لهجات الوافدين على بغداد ورطانتهم كالأعراب والزنوج والخرسانيين والفرس والهنود والروم، أو يحاكون العميان أو الحمير ، ومن أشهر هؤلاء ابن المغازلي الذي أضحك الخليفة المعتضد حتى أخرجه عن وقاره[2].

[1] المرجع السابق، ص 17.

[2] ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، 30,29.

ولقد كان الخليفة المتوكل شغوفا برؤية السماجة (جماعة من المتفكهين) فصنع " لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد ، أي أنه بنى مسرحا بدائيا، ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد هو المتوكل"[1].

مسرح العبث:

في بداية الخمسينات من القرن العشرين عرضت مسرحية (في انتظار جودو) لصامويل بيكيت فصرفت هذه المسرحية أنظار النقاد عن سواها من المسرحيات ، فكانت هذه المسرحية حديث الصالونات والتلفزيون.ثم اجتاحت هذه الموضة لندن ثم ألمانيا ثم إيطاليا.. فأصبح صامويل بيكيت ويوجين أونسكو وآرثر أداموف وجان جينيه إلى رموز الثقافة الغربية الجدد. والذي يجمع بين هؤلاء هو رفضهم للأسس الثقافية والسياسية للعالم البرجوازي، عالم الحروب والدماء والمجد الواهم، وسيطرة الأشياء والآلة وشحوب الروح والعقل وانسحاق فردية الإنسان في مواجهة المؤسسات القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار وتغذية أرواح الناس وعقولهم بالخرافات والثقافات الكاذبة[2].

إن مشكلة أصحاب هذا المسرح الطليعي (والوجودي أيضا) أنهم حاولوا أن يقارعوا هذا العالم القاسي بالحجة المنطقية، وأيضا جمودهم وتمسكهم بالعرض الموضوعي الذي يدعي أنه يحاكي الحياة عن طريق اقتطاع شريحة من مشاهد الحياة يكشفون به ميكانيكيتها وقسوتها. وقد تورطوا في ادعائهم أن البورجوازية هي التي جعلت التفاهم بين الشخصيات مستحيلا ، وأن بروز الفردية مستحيلا ، وأن الإنسان تحول إلى آلة أو ترس في آلة، وانهدام قيم الحب والبطولة والشرف ... رغم كل ذلك إلا أن مسرحياتهم تقوم على شخصيات متكاملة ذات أبعاد تقليدية نفسية واجتماعية وذهنية واضحة ، وأن هذه الشخصيات يمكنها أن تتفاهم باللغة والدفاع عن مؤسساتها الفردية الصغيرة. وأيضا بينما كانوا جميعا يحاولون تصوير موقف الإنسان باعتباره مأساة في دفاعه غير البطولي عن تميزه الشخصي وعن حريته وعن ضميره الخاص وعن مسؤوليته، وإذا هم جميعا يصلون إلى نتيجة واحدة، وهي أن هذا العالم لم يعد جديرا بشرف المأساة طالما أن الماساة لا تنبع إلا من سقوط الإنسان النبيل في مواجهته لقوى غامضة طاغية، أما إنسان هذا العصر فهو إنسان عادي فقد حقه في النبالة منذ عرف أنه كائن حيواني لم يخلق على صورة الله ، وإنما تطور عن سلالة القردة، وأنه لا يعيش في نركز الكون

[1] المرجع السابق ، ص 32.

[2] ينظر سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام بالعراق ،1977، ص10.

كما كان يعتقد الإنسان القديم، وأن هذا الإنسان لا تحكم سلوكه القيم العليا كما كان يعتقد في الكتب المقدسة بل تحكمه الغرائز النفسية والبيولوجية والشروط الاجتماعية، فأين النبالة من كل هذا؟ فهم لم يكونوا يؤمنون بإمكانية الإصلاح، إصلاح الوضع الوجودي المحرج للإنسان، فهم لا يمتلكون مثلا أعلى يحذون حذوه، وهم يؤمنون أن مصير الإنسان في هذا الكون مظلم، ودعوا أن يبحث كل إنسان عن خلاصه الخاص ما دام هذا العالم قد حكم على نفسه بالبوار والهلاك[1].

إن المعنى الأول الذي حرص النقاد على تأكيده هو أنه من العبث أن يبحث الجمهور والنقاد أن يبحثوا عن معنى في مسرحهم، والسبب أن الكون كله قد فقد معناه، والإنسان قد حولته الآلة إلى شيء مدفون وسط أشياء كثيرة. أما العقائد والإيديولوجيات فقد حولت هذا الإنسان الجثة إلى تمثال، لذلك لابد من التخلي عن وهم الإنسان النموذج البطل وعن الأخلاق والقيم الثابتة والاكتفاء بتصور شخص لا شخصية له يعيش موقفا عارضا لا زمن له لأن التسليم بالزمن يقتضي التسليم بالتاريخ ومستقبل يمكن التنبؤ به. وحتى البطولة اختفت لأن القضايا التي يمكن أن تصنع أبطالا اختفت.

ومن الطبيعي أن يموت مسرح بهذا الفكر السوداوي لأن الإنسان مجبول على حب الحياة والنجاح والتفرغ لها، ولقد ترك رموز هذا المسرح بعد سنوات الكتابة بالطريقة التي أنشؤوها ، وترك النقاد مسرحياتهم بلا نقد.

[1] ينظر المرجع السابق ، ص 16,15.

المحاضرة الخامسة عشر

نظرية التناص

تمهيد:

شغل مصطلح التناص كتابات النقاد الغربيين والعرب ، فقد عُقدت فيه وحوله المؤتمرات وخُصصت له أعداد من المجلات وكثير من مذكرات التخرج، فتطور وتشكل حتى نضج وأصبح مصطلحا ساطعا من جهله جرّ لنفسه النقيصة في تكوينه النقدي .

وشأن هذا المصطلح كشأن جميع المصطلحات النقدية الأخرى من حيث تنازع النقاد في ردّ أصله إلى التراث العربي أم إلى الحداثة الغربية ، فهل هو السرقات الأدبية ؟ أم الانتحال ؟ أم التضمين ؟ أم التلميح ؟ أم العقد أم المعارضة أم المناقضة ...؟ ، وهل عندما قال الإمام علي رضي الله عنه :" لولا أن الكلام يُعاد لنفد " يقصد التناص ؟

وماذا عن قول امرئ القيس :

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى بن حذام

وعن قول عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

وقول لبيد :

نحلّ بلادا كلها حل قبلها ونرجو الفلاح بعد عاد وحمير

وقول كعب بن زهير :

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا

وهل قصد ابن طباطبا من قولته :" والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها ، لم يُتلق بالقبول ولو كان كالمطرح المملول "[1] شيئا غير التناص ؟

[1] عيار الشعر – ابن طباطبا – تح : عبد العزيز بن ناصر المانع – مكتبة الخانجي – القاهرة – دت ص 13.

وغيره من النقاد الذين استفاقوا لهذه الظاهرة كابن عبد ربه عندما قال :" ولم تزل الاستعارة قديمة تستعمل في المنظوم والمنثور ... وهذه الاستعارة خفيفة لا يؤبه بها، لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال "[1]. وعشرات من النقاد القدامى الذين تناولوا هذه المسألة بتفصيل أو بإيجاز.

وماذا الآن عن التناص في طبعته الحداثية ، هل نشأ مع باختين –كما يكاد جميع النقاد المعاصرين الإجماع على ذلك – أم هو مع نورثروب فراي حينما قال :" لا يمكن إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى "[2] ، أم أنه استوى على سوقه مع الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا في سنتي 1966-1967 في مقالاتها ، والتي ترى أن النص عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات . واستعملت لذلك عدة مصطلحات مثل (عبر النصوص) (التصحيفية) (الامتصاص) . ثم جاء جيرار جينيت وسماه ب (المتعاليات النصية) ونزل إلى الساحة النقدية العربية على أنه (التعالق النصي) مع محمد مفتاح و(التداخل النصي) مع محمد بنيس وكذا(هجرة النص) .

واستقر عند رولان بارت على أنه قدر كل نص مهما كان جنسه[3]، ومن خلال هذه العبارة الأخيرة يتبيّن أن للتناص أهمية كبيرة ، وخاصة إذا استحضرنا معها مقولة مفتاح الذي جعل التناص " بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان ، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما "[4].

1- أصول مصطلح التناص:

أ- **لغة:** ورد في "لسان العرب "لابن منظور مصطلح "النص" في مادة(نصص) الآتي: "نصص: النص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا، رفعه، وكل ما أُظهر فقد نُصَّ :وقال عمرو بن دينار : ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزهري أي أرفع له و أسند .يقال ،نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه ،و كذلك نصصته إليه. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة و الشهر و الظهور .والمنصة ما تظهر عليه العروس لتُرى... نصَّ المتاع نصًّا جعل بعضه على بعض ...ونصَّ كل شيء منتهاه النصنصة و النصنصة الحركة."[5]

---

[1] العقد الفريد – ابن عبد ربه – شرح إبراهيم الأبياري – دار الكتاب العربي – بيروت – ج05 – دت – ص :327.

[2] تشريح النص – نورثروب فراي – تر : محي الدين صبحي – الدار العربية للكتاب ط3 – ص197.

[3] ينظر : نظرية النص – رولان بارت – تر: محمد خير البقاعي – العرب والفكر العالمي – بيروت ع3- صيف 1988- ص: 96.

[4] تحليل الخطاب الشعري – محمد مفتاح – المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء 1992ط3 ص: 197.

[5] ابن منظور-لسان العرب المحيط – دار لسان العرب – بيروت .المجلد03.ص648.

ب- اصطلاحاً:

1) عند العرب: يشغل مصطلح "التناص" حيزاً كبيراً في الدراسات النقدية المعاصرة العربية منها و الغربية .و لا يعني هذا أنه لم يرد في التراث النقدي العربي قديماً بل ورد و تدُووِل بشكل كبير و لكن تحت اسم(السرقات) أو(الأخذ) و(الانتحال)...

و الناظر في الكتب النقدية القديمة مثل:(الشعر والشعراء)لابن قتيبة ،(البيان و التبيين)للجاحظ ،(عيار الشعر)لابن طباطبا و(العمدة) لابن رشيق القيرواني يجد أن كل واحد من هؤلاء و غيرهم قد تناول هذا المصطلح، مبتدعاً كان أو متبعاً .

و لأهمية هذا المصطلح فقد ذهب كل واحد منهم يسميه باسم يراه أليق من غيره فظهرت بذلك عدّة مصطلحات لهذا المفهوم :السرقة – الأخذ – الإغارة – الاقتباس –المشترك – السلخ – النسخ...

استخدم محمد بن سلام الجمحي [ت232هـ] في كتابه طبقات الشعراء مصطلح السرقة [1]،ومصطلح الاجتلاب [2] ومصطلح الإغارة[3] ، فهو القائل في كتابه :"كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليله ، وكان شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه "[4].

وقد استعمل الجاحظ [ت255هـ] كذلك مصطلح السرقة [5]،ومصطلح الأخذ[6]

أما ابن قتيبة فقد استخدم عدة مصطلحات مثل : السلخ [7]، والإتباع[8] والأخذ[9] ،وقد قال في كتابه الشعر والشعراء :" :" وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

---

[1] محمد بن سلام الجمحي . طبقات الشعراء . مطبعة بريل ، ليدن 1916 ،صص 17 ،27

[2] المرجع نفسه ص 17

[3] المرجع نفسه ص147

[4] المرجع السابق . ص ن

[5] الجاحظ . الحيوان ج3 ، ص311.

[6] الجاحظ . البيان والتبيين ،ج2 ، ص17

[7] ابن قتيبة . الشعر والشعراء ، مطبعة بريل ،لندن ،1902، ص13

[8] المرجع نفسه ص 40.

[9] المرجع نفسه ص53 ، 54.

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه ، فللأعشى فضيلة السبق عليه ، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه " [1]

أما المرزباني [ت384هـ] فقد استعمل مصطلح المسخ في كتابه "الموشح" والمسخ هو تقصير الشاعر عن المعنى الذي أخذه عن سابقه ، وأعطى مثالا عن ذلك قائلا :

" بيت بشار :

جفَت عيني عن التغميض حتى كأن جفونها عنها قصار

قد مسخه العتابي فقال :

وفي المآقي انقباض عن جفونهما وفي الجفون عن الآماق تقصير "[2].

وقد استخدم ابن رشيق القيرواني [ت 456هـ] عدة مصطلحات : كالاصطراف والإغارة والنسخ ..

" الاصطراف وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه .[...] والإغارة أن يصنع الشاعر بيتا ، ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا فيروى له دون قائله .[...] والاهتدام أو المسخ هو السرقة فيما دون البيت "[3].

يلاحظ الباحث من خلال ما عرض من استعمالات مختلفة لمصطلح السرقة أن مفهوم السرقة عند النقاد القدامى كان متقاربا إلى درجة أن بعض النقاد ـ وليس كلهم ـ كرروا هذا المصطلح دون أن يضيفوا له جديدا ، والملاحظ كذلك أنه كلما تقادم الزمن على هذا المصطلح زاد النقاد في التفصيل فيه ، كما لاحظنا ذلك عند ابن رشيق .

و لم تدرس السرقات دراسة منهجية – حسب محمد مندور– إلاّ عندما " ظهر أبو تمام و ذلك لأمرين :

1– قيام خصومة عنيفة حول الشاعر .

---

[1] المرجع نفسه ص 13.

[2] أبو عبيد الله بن عمران المرزباني . الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء . ط المطبعة السلفية بالقاهرة 1343هـ ،ص293.

[3] الحسن بن رشيق القيرواني . العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ط مطبعة السعادة بالقاهرة 1907 ،صص 216 ،223.

2- عندما قال أصحاب أبي تمام :إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً و أصبح إماماً فيه لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى ردّ ذلك الادعاء غير أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً"[1].

و قد ذهب النقاد القدامى إلى تقسيم و تصنيف السرقة إلى عدّة أنواع و كل نوع له خصائصه و مميزاته ،فهذا ابن رشيق القيرواني يقسمها إلى ثلاثة أقسام عندما قال :"من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا فإن غيّر بعض اللفظ كان سالخا فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه".[2]

و من هذا نستنتج أن تقسيمه للسرقة كان بمقياسين هما: اللفظ و المعنى. و أعلى رتبة في السرقة هي أن يغيّرَ الآخذ من اللفظ و المعنى معاً.

وليس ببعيد منه تقسيم ابن الأثير لها، غير أنه غيّر في المصطلحات: النسخ و السلخ والمسخ[3].

أ- النسخ: وقوع الحافر على الحافر.

ب- السلخ: هو الذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ(وقد قسمه إلى اثني عشر ضربا)

ت- المسخ و هو نمطان:

1-قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة .

2- قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة .

أما الحاتمي فقد ذهب مذهباً بعيداً فقد قسّمَ السرقة إلى تسعة عشر نوعاً و لا بأس أن نذكر بعضاً منها[4]: الانحال – الانتحال – الإغارة – المعاني العُظم – المواردة – المؤاخذة –الاجتلاب و الاستلحاق – الاصطراف.

إذن من خلال ما عرض الباحث من آراء مختصرة يتبين أي قضية السرقات الشعرية كان لها اهتمام و حظ كبير لدى النقاد . ويتبيّن كذلك أن النقاد القدامى لم يتفقوا على مصطلح واحد لهذا المفهوم.

---

[1] محمد مندور –النقد المنهجي عند العرب –دار النهضة المصرية للطبع و النشر .مصر .د.ت.ص357.

[2] بن رشيق القيرواني . العمدة . تح : محمد محي الدين عبد الحميد . نشر المكتبة التجارية بالقاهرة ودار الجيل . بيروت ج2 ص 281

[3] ابن الأثير –المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر –منشورات دار الرفاعي بالرياض.ج3.ص273-330.

[4] الحاتمي –حلبة المحاضرة –مخطوطة برقم 2334ص ص 80-90 نقلا عن:مصطفى السعدني-التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات) منشأة دار المعارف-الإسكندرية –مصر1991-ص55.

2)عند الغرب:

ظهر مصطلح التناص للمرة الأولى بشكل غير مكتمل على يد الباحث "باختين" ولكنه نضج واكتمل على يد الباحثة البلغارية "جوليا كرستيفا" في أبحاثها التي كتبت بين 1966و1967وصدرت في مجلتي(Telquel) و(Critique). وأعيد نشرها في كتابيها(سيموتيك)و(نص الرواية)و في مقدمة كتاب (ديستويوفيسكي) لباختين[1].

وهو بتعريف مختصر دقيق عند جوليا كرستيفا يعني "ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[2]. والتقاطع هو تداخل نصوص أخرى بالنص الحاضر المراد إبداعه ويقتضي هذا التقاطع حضور النصوص الغائبة في النص الحاضر. ونمثل لذلك بالبيت المشهور للنابغة الذبياني:

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

يقول فيه أبو هلال العسكري بأنه مأخوذ من شاعر من كندة ، والبيت هو :

هو الشمس وافت يوم دجن فأفضلت على كل ضوء والملوك كواكب [3]

نلاحظ حضور هذا البيت الأخير في بيت النابغة ، حيث أن المعنى العام لبيت النابغة لا يكاد يخرج عن معنى بيت الشاعر الكندي والذي معناه العم هو : رفعة وشرف مكانة الممدوح إلى درجة أن غيره من الناس الشرفاء تختفي مكانتهم إلى مكانة الممدوح ويخبو نورهم إلى نوره .

و يرجى من هذا التناص فائدة أدبية فهو الذي يعيد قراءة النصوص الغائبة التي حضرت فيه بشكل مغاير كما يقول ذلك "فيليب سولرس" عندما عرّف التناص قائلا: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة فيكون في آن واحدٍ إعادة قراءة لها واحتداداً، و تكثيفاً و نقلاً و تعميماً".[4]

وتكمن أهمية هذا المصطلح –التناص– في كشفه لحقيقة كبيرة و هي : لا وجود لنصٍّ بِكْرٍ خالٍ من الملامسات الذهنية الأخرى .

الأمر الذي جرّ، رولان بارت إلى القول بأن" التناصية قدر كل نصّ مهما كان جنسه"[1].

---

[1] محمد خير البقاعي –دراسات في النص و التناصية– مركز الإنماء الحضاري–حلب–سورية –ط1 1998–دار المعارف – ص ص 59–60

[2] مارك انجنيو ـ مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد–تر:احمد المديني–دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد1987 . ص103.

[3] أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. تحقيق أبي الفضل إبراهيم. ط دار إحياء الكتب العربية. 1952 ، ص 197

[4] مصطفى السعدني –التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات).ص:08.

3– نظرية التناص عند العرب المحدثين:

أ– عند عبد الملك مرتاض :

يقول مرتاض إن مصطلح " التناص " تعود جذوره في النقد العربي القديم إلى علي بن عبد العزيز الجرجاني (392هـ) [2]، لكن في ثوب مصطلح (السرقات) .

وقد اقترح مرتاض تعريفا للسرقات الشعرية عندما قال : " السرقات الشعرية هي اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما و إعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا" [3]، و نستطيع أن نضمن من خلال هذا التعريف – تعمد الشعراء الأخذ من شعر غيرهم ، و هذا الذي يختلف فيه التناص مع السرقات .

و قد رفض مرتاض هذا مصطلح (السرقة) لأنه "يقتضي عقوبة قانونية"[4] و هذا " إهانة للشعراء و الأدباء و أنه لا يحمل الحقيقة في بعديها الأدبي و الأخلاقي معا ".[5]

وقد قارن مرتاض في موضع آخر بين (التناص) و (الاقتباس) كمصطلح عربي تراثي وقال بأفضلية مصطلح التناص دون أن يعلل ذلك :" وقد كان يطلق عليه البلاغيون العرب (الاقتباس) وأحسب أن المصطلح المعاصر الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة من الغربيين وهو أدق وأدل على الحال "[6].

و السبب الذي جعل مرتاضا يقرّ بأن الجرجاني هو أول من أرسى فكرة التناص هو اختراعه لمصطلح (المشترك) ، فهو بهذا المصطلح ينفي سرقة بعض الشعراء من شعر بعض الشعراء الآخرين ، و علل ذلك – الجرجاني – بأنه من باب المتشابهات في الألفاظ و الأفكار.[7]

---

[1] رولان بارت –نظرية النص –تر :محمد خير البقاعي –العرب و الفكر العالمي –بيروت.ع3-1988-ص96

[2] نظرية النص الأدبي . عبد الملك مرتاض –دار هومة – الجزائر- 2007.ص197.

[3] المرجع نفسه ص199.

[4] المرجع نفسه ص 203.

[5] المرجع نفسه ص ن.

[6] تحليل الخطاب السردي . رواية زقاق المدق – عبد الملك مرتاض –ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر 1995ص 279.

[7] المرجع نفسه ص 235.

قال الجرجاني في كتابه "الوساطة" : " فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر والجواد بالغيث ... وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء فحمى نفسه من السرق وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ "[1] .

وقد أعجب مرتاض بهذا النص واعتبره مرجعا لنظرية التناص المعاصرة بل إن التناص ليس إلا جزء من هذا القول ، قائلا :" الجرجاني في هذا التنظير المبكر في النقد العربي القديم فحسب ، ولكن في تاريخ النقد الإنساني من حيث هو يكشف عن فكر ثاقب وذكاء خارق ، فيستنبط من حيث لا يشعر نظرية حديثة – وذلك برده لنظرية السرقات الأدبية التي كانت تشغل أذهان الناس على عهده – هي نظرية التناص فليست نظرية التناص إلا بعض ما يرد في هذا النص الذي استشهدنا به "[2].

إذن فالجرجاني – في نظره – أعطى نظرة موضوعية للتناص / السرقات إذ اعتبر أن أخذ شاعر من آخر قد لا يكون سرقة بالضرورة فقد يكون من باب الاشتراك في توارد الخواطر و اتحاد الأفكار و العبارات ، و هذا الذي سيقوله التناص المعاصر – بعد قليل – بل سيجعل أصل التناص هو النصوص الغائبة المجهولة .

كما يستحضر (مرتاض) ابن خلدون في هذه القضية الذي تناول هذه المسألة من زاوية أخرى ، فهو الذي نصح طلابه بأن يحفظوا عشرة آلاف بيت من الشعر ثم نسيانها تماما ، بعد ذلك الشروع في محاولة التأليف و سمى هذه العملية بـ (نسيان المحفوظ). حيث تلتقي هذه الفكرة مع فكرة (رولان بارت) : " تضمينات من غير تنصيص "[3] ؛ أي أن تضمن النص الأصلي نصا آخر دخيل عليه دون أن تجعل هذا الأخير بين علامتي تنصيص .

يرى مرتاض أن النقاد الفرنسيين كانوا يستعملون مصطلح السرقات الأدبية (Le Vol littéraire) [4] لخفّته و قد عزى فضل السبق بهذا المصطلح بـ " جان جيرودو" (1882-1944) صاحب المقولة التي دافع مرتاض عنها و

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه –علي بن عبد العزيز الجرجاني – تح محمد أبو الفضل إبراهيم – المكتبة العصرية صيدا بيروت – دت دط – ص 185/183.

[2] في نظرية النقد – عبد الملك مرتاض –دار هومة الجزائر – دت دط. ص 233.

[3] نظرية النص الأدبي ـ عبد الملك مرتاض ـ ص 246.

[4] المرجع نفسه ص 191 .

اعتبرها المقولة الأساس للتناص المعاصر، حيث يقول هذا الأخير فيها " إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب باستثناء الأول منها ، المجهول على كل حال "[1] .

إلا أن هذا لم يمنع مرتاضا من الإقرار لباختين بفضل السبق في هذا المجال و الذي أطلق مصطلحات أولى للتناص كـ : (البنى الحوارية للنص) (كرنفالية النص) (تعددية أصوات اللغة)[2]

أما عن إرساء قواعد هذا العلم المفهوم فيعود الفضل – في رأيه – إلى جوليا كرستيفا فهي التي " استثمرت الأفكار الأولى التي كانت تكتب عن السرقة الأدبية و أفادت – خصوصا- من باختين – فإجتعلتها هي (Intertextualité) أو إنتاجية النص (Productivité textuelle)"[3] .

و قد عرّف مرتاض التناص بتعريفات متنوعة :

1/- " هو استبدال نصوص سابقة بنص حاضر دون قصد "[4]

2/- " هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا أو أفكارا كان التهمها في وقت سابق ما دون و عي صراح بهذا الأخذ الواقع عليه من مجاهل ذاكرته و خفايا وعيه فمفهوم التناص يعني ضرورة الإقرار بنسبية الإبداع "[5].

3/- " التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يُشم و لا يُرى و مع ذلك لا لأمر من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه و أن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم ، فمن من الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله و لا فكر فيه و لا التفت إليه ... إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يريد"[6] .

من خلال هذه التعريفات الثلاث يستنتج الباحث محاور التناص :

1- حضور نصوص غائبة في نصوص حاضرة .

2- هذا الاستحضار عن غير قصد.

3- و هو ضروري في الإبداع .

---

[1] المرجع نفسه ص 192.

[2] المرجع نفسه ص 276.

[3] المرجع السابق ص ن.

[4] المرجع نفسه ص 199.

[5] المرجع نفسه ص ن .

[6] تحليل الخطاب السردي – عبد الملك مرتاض –ص 278.

و لنلاحظ التعريف الثالث و بالضبط عند لفظة (ناهب) و نستحضر انزعاج مرتاض من مصطلح (السرقة) المستعمل في النقد العربي القديم لأنه يحط من قيمة الأدباء و الشعراء .و لكن هل كلمة (ناهب) مناسبة ؟ إنها غير مناسبة ـ حسب رأي الباحث ـ لأنها تعني الأخذ بالغصب و القوة دون حق .

يحاول مرتاض في كتابة (نظرية النص الأدبي) أن يؤصل لمسألة التناص و يفهم كنهها و لماذا أتت ،فهو يعتقد أن أمام عجز البحوث المقارنة التي تبحث في الأفكار السابقة عبر أكثر من لغة ، كان لا مناص من التفكير في استحداث نظرية جديدة توفق بين أفكار السرقات الأدبية العقيمة الأجواء و أفكار الأدب المقارن المستحيلة التحقيق فتنقذهما معا من الورطة و انتهوا – النقاد الغربيين – إلى أن التناص هو الحل .[1] لأن التناص لا يبحث عن أسبقية أخذ هذا الشاعر من الأخر بل يهتم بكيفية توظيف هذا الشاعر لنصوص ذلك الشاعر أو غيره و هذا هو مناط الاختلاف بين التناص و السرقات و كذا الأدب المقارن .

و هذا الذي جرّ مرتاضا إلى نقد وظيفة السرقات لأنها – التناص – تهتم بالنتيجة دون السبب ؛ فالنتيجة وقعت فلا داعي إلى اللحاق وراء خيوط قد تصل بك إلى الأصل و قد لا تصل . و هنا يفرق مرتاض بين التناص الغربي و التناص العربي ، فالتناص الغربي هو الذي كنا نتحدث عنه أما التناص العربي فيعترف بالنتيجة و بالسبب كذلك أي " في كيفية الطرائق التي تفضي إلى تكوين الشخصية الأدبية لدى كاتب من الكتاب "[2].

و نخلص إلى أن السرقات الشعرية (في التناص العربي) يبحث عن جذور / أصل السرقة و لكن التناص الغربي يهمل ذلك . والسبب بسيط في هذا ؛ فمردّ البحث عن جذور السرقة – في رأي الباحث – هو حرص النقاد العرب القدامى على نقاوة الشعر العربي من الاختلاس والنهب والأمر الذي ساعدهم على ذلك محدودية كمّ الشعر في ذلك الوقت . أما الآن وقد كثر الشعراء وتعددت أجناسهم فأصبح التفتيش في جذور المعاني الجديدة أشبه بالمستحيل ولأن الفائدة من التنقيب في ذلك لم تعد كبيرة .

[1] ينظر : نظرية النص الأدبي –عبد الملك مرتاض –ص 275- 276.
[2] المرجع نفسه ص 252.

و لكن الباحث وجد ما يخالف هذا الإقرار في نفس الكتاب فهو كان قد أقر باختلاف المصطلحين (السرقة) و (التناص) و لكنه يقول في موضع آخر قال بأن " المسألة في رأينا مسألة مصطلح لا مسألة الفكرة في حد ذاتها فهي قد وردت في النقد العربي القديم "[1].

بل هناك شاهد آخر يقوي ما ذهب إليه الباحث وهو قول مرتاض: "غير أن التناص المعاصر يحاول في حذلقة مائية بادية أن يزعم للناس أنه غير (السرقة الأدبية) على الرغم من أنه في حقيقته ليس إلاها (...) و كل ما في الأمر أن النقاد الأقدمين كانوا ربما دانوا السرقة الأدبية و هو من شأن الأديب الذي يعول عليها تعويلا مفضوحا "[2] .

و قد حمَّل مرتاض هذا المفهوم (التناص) سمة التناقض فهو – التناص – مرة يظهر بثوب الاجتماعي ؛ لأنه يحيل على نصوص أخرى مختلفة المصادر و الثقافات يضطمها في نفسه ، لكنه في الوقت ذاته لا يعني غير التفاعل مع النصوص الأخر بحيث يكون مجرد استبدال نصوص سابقة عليه بنفسه .[3]

و في نفس السياق ينتقد مرتاض نظرية (الاستبدال) الكريستيفية و التي مفادها أن النص المكتوب ليس إلا اجترار لنصوص أُخر غير معروفة أو نصوص مجهولة " فمثل هذا المذهب يجعل الكاتب عبدا لنصوص لا يعرفها و كأنه لم يتأثر بها "[4] و لكن –كذلك – هناك نصوص لا يمكن أن يتناساها المرء : فهي راسخة في ذهنه منقوشة خارجة عن دائرة النصوص المجهولة .

و نقد مرتاض (رولان بارت) عند استعماله لمصطلح (بين النص) (Inter-texte) و هو : " تأثر مكشوف للكتاب الراهنين بالكتاب السابقين"[5] ، فيلحظ رولان بارط أن كتابات " بروست "كثيرا ما كانت مرجعا لكتابات روائية أخرى .

و هذا تناقض منه فأين هي النصوص المجهولة و هو يثبت هنا كتابات " بروست " بالتحديد ؟!.

---

[1] المرجع نفسه ص 258.
[2] المرجع نفسه ص 264.
[3] المرجع السابق ص 289.
[4] المرجع نفسه ص 265.
[5] المرجع نفسه ص 266.

و يعجب مرتاض من غريماس و كورتيس اللذين يهنئان أصحاب الأدب المقارن بقدوم مفهوم التناص لأنه يتعارض مع الأدب المقارن لأن الأدب المقارن " إصرار على البحث عن أصل الفكرة و الذهاب في ذلك إلى أبعد الحدود الممكنة أي إلى إمكان العثور على أبي عذرها ، فهو صحيح و هدير ؛ في حين أن التناص زهد في البحث عن أصل الفكرة المعالجة مع الإقرار بوجودها فهو صمت و تسليم ."[1]

و قد اقترح مرتاض مصطلحا آخرا للتناص و هو " التكاتب " و اقتراحه هذا لم ينبن على اعتباط بل عن دقة و تفحص فقد برر ذلك بعدة أشياء :[2]

1- التناص عام يشمل اللغة و الأسلوب و الأفكار السابقة المكتوبة .

2- التكاتب أكثر خصوصية .

3- التناص مفهوم يطلق على كل شيء .

4- مصطلح التكاتب ينصرف إلى تأثر الكاتب بكتابات أخرى بصرف النظر عن جنس هذه الكتابة.

أما عن مصطلح " التناصية " فإن مرتاض يقول :

1/- "و لقد سبق لنا في كتاباتنا الأخيرة أن تناولنا الحديث عن التناص أو التناصية على أصح ما ينبغي أن يقابل المفهوم الغربي (INTERTEXTUALITi) ، إما تنظيرا أو تطبيقا "[3].

2/-" ...و ذلك حين أطلقوا على السرقات الأدبية مصطلحا جديدا هو التناص (Intertextualité)"[4]

3/- "... و المسألة برمتها أي ما يتمحض للناص و المتناص معا يطلق عليها ، كما نأتي ذلك فعلا في النقد المعاصر (التناص) فإذا انزلقنا إلى البحث في الماهية و المفهوم و العلاقات أي في صميم النظرية فذلك هو "التناصية " (Intertextualité) "[5] .

الناظر لهذه النصوص الثلاثة يلاحظ أن :

---

[1] المرجع نفسه ص: 280.

[2] " بين التناص و التكاتب ":عبد الملك مرتاض – مجلة قوافل– النادي الأدبي – الرياض – السعودية مجلد 04 ، ع 07 1996 ص ص: 195 - 198 .

[3] السبع المعلقات (مقاربة سيمائية أنتروبولوجية لنصوصها) – عند الملك مرتاض – منشورات إتحاد الكتاب العرب .1998. (مرقون) ص 182.

[4] نظرية النص الأدبي – عبد الملك مرتاض ص 193.

[5] المرجع نفسه ص 216 .

1- مرتاضا يفرق بين التناص و التناصية .

2- يفضل مقابلة (Interextualité)بالتناصية.

3- تراجع عن مقابلة (Interextualité) بالتناص في كتاباته المتأخرة .

و قد أورد مرتاض مصطلحا آخرا رادفه بمصطلح التناص في كتابه " في نظرية النقد " : " القراءة سلوك حضاري فكري ذهني روحي جمالي ثقافي ، هي عادة متحضرة هي دأب متأصل هي مثاقفة داعية هي ما يمكن أن نطلق عليه في لغتنا الخاصة (مقارءة) أو هي كما يعبر بعض الغربيين (تناص) "[1] إذن المصطلح الأخير الذي اقترحه وهو (مقارءة) ! على وزن (مفاعلة) وهذا الوزن يقتضي المشاركة في الفعل .

ب- عند صلاح فضل :

اشتغل الدكتور صلاح فضل على مصطلح التناص في كتاباته التنظيرية والتطبيقية ، ولكن بشكل بسيط ومركز في آن ، وقد ارتقى به إلى درجة عالية في التنظير حيث تجاوز التكرار الموجود في كتابات النقاد الآخرين وقدمه بشكل راقٍ.

بداية يقرّ "فضل" بأسبقية السرقات الشعرية على التناص وهذا على غير عهده ، فعهده أن يتناول المصطلح الحداثي دون العودة إلى أصله في التراث النقدي العربي .

وبما أن هذا المصطلح اكتمل عند النقاد الغربيين ، فإن "فضل" مولع بالأخذ عن (باختين) و (كرستيفا) و (تودوروف) ، بل إنه يصرّح بكل وضوح اعتماده على تعريف كرستيفا للتناص ، حيث يقول :" إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص ، ومن هذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع فيها شفرات عدة لا تقل عن اثنتين وكلّ منهما ينفي الآخر .."[2] .

وقد تعمّد الباحث نقل هذا التعريف رغم طوله لكي يبيّن أن فضل لم يخرج عن هذا التعريف من خلال تناوله لهذا المصطلح .

---

[1] في نظرية النقد – عبد الملك مرتاض ص 101.

[2] شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد – صلاح فضل – الهيئة العامة لقصور الثقافة –فيفري 1999 ص :167.

بما أن النص –كما يفهمه فضل– له تصوران كبيران ، أحدهما استاتيكي ثابت ، والآخر ديناميكي متحرك هو الذي يولع به التفكيكيون ويرتكز على مفهوم التناص [1]، إذن فمناط التناص ودائرة اشتغاله تكون في المنطقة الهشة المائعة في النص .

ولكن ماذا فعل هذا التناص عندما ركز على المنطقة الهشة المائعة ؟ يجيب "فضل" على هذا السؤال قائلا بأن التناص أنتج مفهوم البؤرة المزدوجة وهذا المفهوم يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وعن التخلي عن أغلوطة استقلالية النص ، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري [2].

كما يضيف أن لهذا التناص علاقة مع الإنتاجية النصية الأدبية ، فهو يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة في داخل النص إما قبولا أو رفضا ، إذن فالنص يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله ، مما يجعل الباحث لا يكتفي بالقراءة الأحادية ويلجأ للمقاربة التي ترى في النصوص حوارا فنيّا [3].

كما يرى أن الاستشهاد والإشارة والذكر وغيرها نوع من أنواع التناص [4] لأنها تؤدي إلى تداخل النصوص ولكن هذا التناص هو تناص بسيط أو تناص من الدرجة الأولى .

وتكمن وظيفة التناص –في رأيه– في التقاط النظام النصي المعطى وهذا النظام يسمى بالوحدة الأيديولوجية وهذه الوحدة يمارسها ممارسة سيميائية على الأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضاءه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها .[5]

وينسب "فضل" هذا المصطلح إلى الحقل السيميائي ولا يكتفي بالمفهوم التقليدي للتناص والذي يكمن في إدخال كلمات في كلمات أو تداخل نصوص ولكن هو تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحوير شفرة النص المأخوذ والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذي تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميائي .[6]

---

[1] ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل – دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت–ط1 2004. ص 280.

[2] شفرات النص – صلاح فضل – ص :176-177.

[3] ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل – ص 282.

[4] ينظر المرجع نفسه ص: 129.

[5] ينظر :المرجع السابق ص : 154.

[6] ينظر: مناهج النقد المعاصر – صلاح فضل ص 124.

إذن فالتناص الجديد السيميائي هو الذي يستطيع اقتلاع وتحوير شفرة النص الغائب وزرعها في شفرات النص الجديد لتخلق دلالات جديدة ولكن هل هذا التناص يشتغل على مستوى اللغة فقط أم أن له مستويات أخرى يحركها ويذكيها ؟

أجاب فضل عن هذا في كتابه شفرات النص قائلا :" التناص قد يقع في الضمير كما يقع في اللغة ويتمثل في بعث الشاعر الواعي لعالم شعري حميم آخر ينتمي لأسلافه الفنيين وصنعه كقناع له . فهو يكتشف فيه وجهه ويرى في ملامحه صورته بعد تأويله كما يشتهي ، وعندئذ لا يستعير صوته بل يعيره رؤيته" [1].

فمثلا عندما يستعير الشاعر نزار قباني الشاعرَ العربي عنترة بن شداد فإن نزار يفرغ عنترة من أيديولوجيته فيصبح ورقة بيضاء فارغة عندها فقط يعلّق نزار أناه في هذه الصفحة ، وهذا تناص لكنه تناص ضمائر لا تناص لغة . وهذا هو الجديد الذي أتى به فضل وفاق به المقولات التقليدية في التناص .

أما عن درجات التناص ومستوياته ، فهو يراها ثلاثة ، فالثالثة أرقى من الثانية ، والثانية أرقى من الأولى :[2]

- الدرجة الأولى: التناص يكون فيها على مستوى الإيقاعات والأوزان والأبنية المقطعية وأنماط الشخصيات والمواقف .
- الدرجة الثانية : يكون التناص فيها على مستوى الإشارات المتضمنة والانعكاسات غير المباشرة قبولا أو رفضا لنصوص أخرى تتعالق معها .
- الدرجة الثالثة : وتقوم فيها الممارسات الاقتباسية مما يحيل على مجموعة الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة بشكل لا يمكن أن يخفى على القارئ المتوسط وهو المجال الذي يمثله أبواب السرقات في النقد العربي القديم مغفلة أهمية التوليد والتواصل ومدرجة للتحليل الأدبي في نطاق النقد المعياري الأخلاقي .

[1] شفرات النص – صلاح فضل – ص :26.

[2] ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل –ص 282-283.

المحاضرة السادسة عشر

الأدب والإيديولوجيا

بما أن الأدب هو ذلك الكائن الجمالي الذي يحمل أفكار صاحبه ورؤيته للحياة ومواقفه الكثيرة من صراعاتها وحركتها ومفاهيمها... وبما أن النظرية الأدبية تحاول أن تفهم وتحدد بدقة طبيعة الأدب ومكوناته وعناصره الأصيلة والدخيلة ، فإن الأفكار أحد تلك العناصر المكونة ، ولكن ما نوع العلاقة التي تربطهما؟ هذا السؤال حفر المنظرين والنقاد للبحث .

1- ما الإيديولوجيا؟

استخدم مصطلح " الايديولوجيا " لأول مرة من طرف المفكر ديستوت دي تراسي في كتابه (مشروع عناصر الإيديولوجيا) سنة 1801 ، حيث أن أصل الكلمة لاتيني ينقسم إلى قسمين : Idéo وتعني الفكر، و Logie وتعني علم، أي " علم الأفكار " ، وقد تأثر دي تراسي بنظرية الفيلسوف الإنجليزي " جون لوك" التجريبية، كما تأثر بمذهب الفيلسوف الفرنسي " كوندياك " الذي يرد كل معرفة أو إدراك إلى أصول حسية.

ما يزال تعريف الإيديولوجيا منذ النصف الأخير من القرن العشرين إلى اليوم محل اختلاف وجدل عارم بسبب توظيف المصطلح في حقول معرفية عدة كالأنثربولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي، وعلم الاجتماع، وه<ا ما عقد الاتفاق حول تعريف شامل يجعله محققا مرجعية ثابتة تكون قادرة على ضبط حدود المصطلح توظيفا واستعمالا .

يقول عبد الله العروي:" الإيديولوجيا ليست مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس يوصف وصفا شافيا ، وليست مفهوما متولدا عن بديهيات فيحد حدا مجردا، وإنما هي مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة" [1].

من أشهر التعاريف للإيديولوجيا هو: " العلم الذي يدرس الأفكار بالمعنى الواسع لكلمة أفكار، أي مجمل واقعات الوعي من حيث صفاتها وقوانينها وعلاقتها بالعلائم التي تمثلها لا سيما أصلها"[2]. وإن سبب نشوء هذا العلم حسب بعض المفكرين هو الثورة الفرنسية ونهضتها ، ولقد تصدى هذا العلم لتصفية الأفكار والتوجهات وتصنيفها التصنيف الصحيح ،

[1] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط5 1993. ص05.
[2] رشيد مسعود ، ملاحظات حول الفهم الفلسفي للإيديولوجيا، فلسفة التنوير ، مجلة الفكر العربي، ع15، حزيران 1980، ص55.

وهدفه الأساسي هو " ضبط مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، هذه الأفكار التي تُبنى منها النظريات والفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية للمجتمع"[1].

عرفها الناقد الألماني ياكوب باريون الذي يرى أن هذا المصطلح انحدر من الفلسفة الفرنسية أواخر القرن الثامن عشر، بأنها علم يتتبع الأفكار المركبة إلى أولها البسيطة وجذورها الأولى التي ترجع بدورها إلى الأحاسيس أو المدركات الحسية المباشرة، أي أنها علم يحاول الوصول جذور المعرفة الإنسانية وفروعها وحدودها وتراوحها بين الشك واليقين. مثله في ذلك مثل النقد الذي يسعى لتحليل العمل الفني إلى عوامله الأولى حتى يضع يده على مراحل الإبداع والتكوين، والتركيب والصياغة، فيزداد وعيه وتذوقه للعمل الأدبي[2].

على الصعيد الفلسفي رفض نيتشه التعامل مع الإيديولوجيا ، ونظر إليها على أنها تشكل غل المستضعفين وضحايا الحياة الذين نحتوا عالما وهميا يوازي العالم السفلي الحقيقي، فاخترعوا الثقافة والحضارة، لأنها تقاوم الأسياد الذين يديرون أمور الحياة، واختلقوا التربية لأنها تعادي الميول الطبيعية للنفس البشرية وكأن الإيديولوجيا حسب نيتشه هي ستار يبعدنا عن حقيقة الحياة. أما ماركس فاعتبرها قناعا يخفي قانون تقدم التاريخ ، وصناعة يستخدمها بعض الناس لتبرير مواقفهم.

وأنطونيو غرامشي يفهم الأيديولوجيا بأن الطبقات المسيطرة تهيمن على وسائط التنشئة الاجتماعية مثل الثقافة والدين والإعلام وحتى الأسرة لتصنع الطريقة التي يتلمسها الناس في إدراك العالم[3].

ويعرفها كمال المنوفي تعريفا شاملا يكاد يستوعب تعاريف كثيرة، وهي " نسق فكري متكامل ،يمثل دليلا للعمل السياسي، ويطرح رؤية للتاريخ، ويعطي الحياة معنى وهدفا، ويبرر الممارسات الاجتماعية والاقتصادية، ويخلع الشرعية على النظام السياسي ، وقد يكون هدفها تغيير الوضع القائم أو الحفاظ عليه"[4] .

علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

إن النقاد منذ مطلع القرن العشرين شرعوا في تحليل الأعمال الأدبية التي تم إبداعها منذ أكثر من خمسة وعشرين قرنا من منظور إيديولوجي، وكانت ملاحم هوميروس في طليعة الأعمال التي طُبقت عليها.

[1] فرانسوا بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة سليم حداد ، ديوان م ج الجزائر ط1 1986.ص73.
[2] نبيل راغب ، موسوعة النظريات الادبية المعاصرة ، ص81.
[3] عمار علي حسن، الأيديولوجيا، نهضة مصر ، مصر، ط1 2007 ، ص12.
[4] كمال المنوفي أصول النظم السياسية المقارنة، الربيعان للنشر والتوزيع، ط1 1987، ص152.

يرى باتلر أن الأعمال الأدبية العظيمة تحمل إيديولوجيا خاصة وهي أهداف خارج المنظومة الأدبية :" إن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا إيديولوجية واضحة أو خفية، بصورة أو بأخرى، فالكوميديا الإلهية لدانتي مثلا أو الفردوس المفقود لجون ميلتون ، تخدم أهدافا دينية بصورة مباشرة،وذلك على النقيض من (توم جونز) لهنري فلدنغ، أو رواية (ديفد كوبرفيلد) أو قصيدة (الأرض اليباب) التي ألفها ت. س إليوت، فكل هذه الأعمال تخدم أهدافا سياسية بأسلوب غير مباشر، وحتى الاعمال الادبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدي خارجي ، لا تخلو من دلالة عقائدية ، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورا لطبيعة الأنسان، وهذا التصور هو عنصر حيوي من العناصر الإيديولوجية التي تتضمن بطبيعتها رؤية للطبيعة ، والقيم الإنسانية، مما يعني أن الإيديولوجيا تدلي بدلوها أيضا في القيم الأخلاقية"[1]

هناك من يرفض أن يكون الأدب مركبة لنقل الأفكار، وبأنه ليس انعكاسا للواقع الذي نشأ فيه ، أي أن الأدب مادة خيالية لها فرادتها وخصوصيتها التي تنأى بها عن أوحال المجتمع. إن عزل الفكر المثالي الأدب عن سياقه السوسيوتاريخي هو انزلاق خطير، لأنه جعل الأدب ينشأ من العدم، وهذا أمر غير معقول، لأن الذات المبدعة تعيش في سياق سوسيوتاريخي تتأثر به يؤثر فيه، لذلك لا يمكن أن يكون إبداعها خلقا فرديا، لذلك و"بظهور المادية التاريخية تراجعت كلمة خلق بوصفها مفهوما ميتافيزيقيا غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية، وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالأيدولوجيا، ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيتها، وتقدمت مقولة أخرى أو مفهوم آخر يهدف إلى تحديد الأدب بدقة علمية، .إنه مفهوم الإنتاج"[2].

وحسب نظرية الانعكاس التي ترى أن الأدب ما هو إلا انعكاس خاص لما هو موجود في الطبقة السفلى ، أي لقوى الإنتاج ، وبما أن الكاتب يتموقع داخل طبقة اجتماعية معينة معنى هذا أن أدبه سوف يكون انعكاسا لتلك الطبقة. وهكذا أصبح العمل الأدبي منتوجا إيديولوجيا حسب نظرية الانعكاس. فهل إذا كان ذلك كذلك يصبح الأدب هشا لا رائحة للإبداع فيه ، أي مجرد وسيلة لنقل ونشر إيديولوجيا ما ؟ هذا ما رفضته نظرية الانعكاس ،فبوسع الأديب الذي هو

[1] المرجع نفسه ،ص 83.

[2] بلحسن عمار :ما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا ،الأدب،الرواية، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد5 ، العدد 4 يوليو/أغسطس /سبتمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975.

من الطبقة المعارضة – المحكومة – الطبقة التي مصلحتها أن " يحدث تغييرا ثوريا في المجتمع، وهو بهذه الصفة يلعب دور الوعي المكتنه .لإمكانات التغيير والدعوة إليه وإنجازه؛ أي أنه يلعب دورا ثوريا حقيقيا"[1].

يوضح كريستور باتلر في كتابه "التفسير والتفكيك والإيديولوجيا" أن جميع عمليات التفسير والتحليل والتفكير والنقد ، لا تستطيع أن تتجنب الضغوط التي تمارسها عليها الإيديولوجيا بطريقة أو بأخرى، والناقد الذي يتصور أنه عثر على إيديولوجيا ثابتة يستطيع أن ينطلق منها إلى تفسير كل الأعمال الأدبية وتحليلها ، يحكم على نفسه بالتحجر والجمود، لأن النصوص أبنية معرفية ديناميكية منفتحة على العالم الخارجي. فلابد أن تكون مرنة وخاصة أنها ترتبط بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد والحقائق الاجتماعية بصفة عامة.

ومن الواضح أيضا أن معايير النقد وقواعد التفسير تتحدد وتعمل من خلال منظومات اجتماعية وكيانات فكرية، تفرض سياقات متعددة ومختلفة تكتسب طابعا سياسيا وإيديولوجيا، ولذلك فإن أي تفسير نصي لا يخلو من إيديولوجيا ، ولو تظاهر بالبراءة، ولا تظهر الإيديولوجيا للقارئ بسبب أن الناس يستسهلون تقبل المعايير التي يشتركون فيها مع الآخرين، وكذلك التقاليد الأدبية التي استقوها من التراث الأدبي، والمبادئ التربوية التي شكلت طفولتهم . هذا التقبل الطبيعي لكل هذه المعايير والتقاليد والمبادئ لا يجعلهم يفطنون إلى دلالاتها الإيديولوجية.[2]

2– جورج لوكاتش ولوسيان قولدمان والأيديولوجيا:

أثناء دراسة لوكاتش لبلزاك للأعمال الروائية لبلزاك وجد " عنده إيمانا بالمبادئ الأرسطقراطية ، وفي الوقت نفسه ميلا ملموسا نحو مناقضة هذا الفكر الأرستقراطي نفسه"[3] هذا ما دفعه للقول بأنه قد يحدث تفاوت واختلاف بين الانتماء الفكري والانتماء الاجتماعي للأديب، لذلك نبه من الوقوع في خطأ "النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر ، فعندما يتعلق الأمر

[1] كمال أبو ديب :الأدب والأيديولوجيا، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد5 ، العدد4 ..

[2] ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية ، ص83,82.

[3] حميد لحميداني ، النقد والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص62.

بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب ، وبين الرؤية والفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع يحرر المبدع أحيانا من أفكاره الراسخة"[1].

ويرى أن الإيديولوجيا في الرواية تتجسد من خلال الشخصيات في الرواية ، والروائي مطالب بفتح المجال للشخصيات أن تقول نفسها وتعبر عن ذاتها واختلافها مع الآخرين أي لابد من إظهار إيديولوجيتها.

أعاد لوسيان قولدمان قراءة إرث أستاذه لوكاتش وفق منهج جديد سماه البنيوية التكوينية رافضا أن يكون الأدب هو انعكاس حتمي وآلي ، ورافضا النزعة الشكلانية البحتة. ورأى أن الرواية تمثل في الأخير رؤية الأديب للعالم ، وهذا الاديب لا يمثل نفسه فقط بل يمثل تصورات ورؤية جماعة ما أو طائفة أو شريحة من المجتمع، وأدرج هذا المفهوم تحت مصطلح رؤية العالم. وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية التي أبرزها في روايته بل هو مبرزها فقط أي هو ممثل لجماعة ما. أما دوره الفردي فيبرز في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي، لذلك فالمبدع قادر على إكساب إيديولوجيته إهابا من الجمالية لكي تتموه.

[1] المرجع السابق ، ص 62,63.

الفهرست

- **تقديم** 1

- **المحاضرة الأولى: نظرية الأدب (الماهية والحدود).....3**

- **المحاضرة الثانية: نظرية الأدب والعلوم الأخرى.....10**

- **المحاضرة الثالثة: طبيعة الأدب.....21**

- **المحاضرة الرابعة: وظيفة الأدب.....29**

- **المحاضرة الخامسة : نظرية المحاكاة.....37**

- **المحاضرة السادسة: نظرية التعبير.....43**

- **المحاضرة السابعة: نظرية الخلق.....50**

- **المحاضرة الثامنة: نظرية الانعكاس.....54**

- **المحاضرة التاسعة: نظرية الأجناس الأدبية.....59**

- **المحاضرة العاشرة : في نظرية الشعر.....72**

- **المحاضرة الحادية عشر: في نظرية الرواية(الماهية والحدود).....81**

- **المحاضرة الثانية عشر: تمايز الرواية عن بقية الأجناس السردية.....94**

- **المحاضرة الثالثة عشر: نظرية القصة.....100**

- **المحاضرة الرابعة عشر: نظرية الدراما (المسرح).....108**

- **المحاضرة الخامسة عشر: نظرية التناص.....118**

- **المحاضرة السادسة عشر: الأدب والإيديولوجيا.....133**